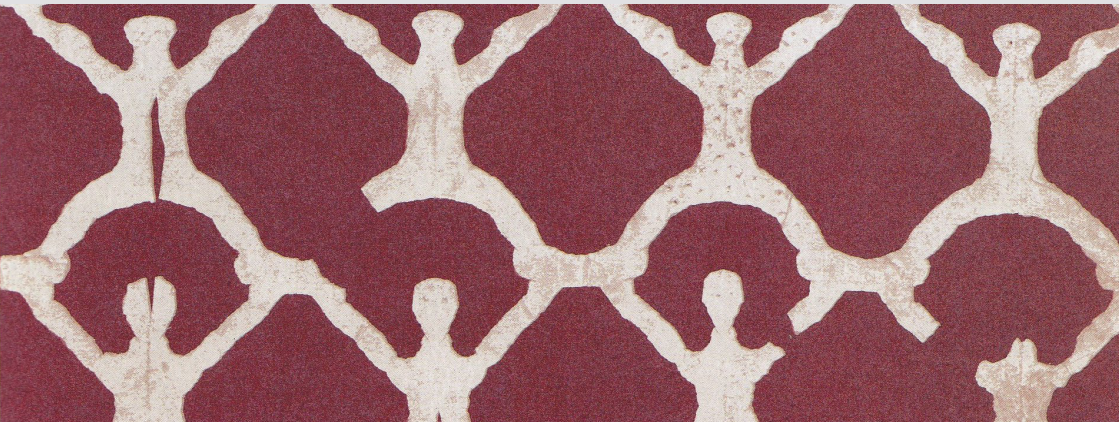


Im Anfang war das Wort

Tom Phillips' illustrativ-poetische Dante-Rezeption

Kerstin F. M. Blum



University
of Bamberg
Press

17 Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

hg. von Andrea Bartl, Hans-Peter Ecker, Jörn Glasenapp,
Iris Hermann, Christoph Houswitschka, Friedhelm Marx

Band 17

Im Anfang war das Wort

Tom Phillips' illustrativ-poetische Dante-Rezeption

Kerstin F. M. Blum

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Diese Arbeit hat der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg als Dissertation vorgelegen.

1. Gutachter: Prof. Dr. Heiner Bus
2. Gutachter: Prof. Dr. Christoph Houswitschka
Tag der mündlichen Prüfung: 28. Oktober 2015

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: docupoint, Magdeburg
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press, Anna Hitthaler
Umschlagbild: Tom Phillips, Dante's Inferno Canto XXVIII/1 (1983, Ausschnitt)

© University of Bamberg Press Bamberg, 2016
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 2192-7901
ISBN: 978-3-86309-405-8 (Druckausgabe)
eISBN: 978-3-86309-406-5 (Online-Ausgabe)
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus4-463944

Danksagung

Diese Arbeit hat mich über viele Jahre hinweg als eine Art anspruchsvolles Hobby, als nebenberufliches „work in progress“ begleitet. Damit ist es an der Zeit, mich bei denjenigen zu bedanken, die mir durch diesen bisweilen sehr dunklen Wald intellektueller Beschäftigung den Weg gewiesen haben. Als erster Gutachter hat mich Herr Professor Heiner Bus stets positiv bestärkt – sowohl in fachlicher als auch in menschlicher Hinsicht. Herr Professor Christoph Houswitschka bin ich für sein zweites Gutachten und vor allem für seine Unterstützung während der Publikation zu Dank verpflichtet. Ein besonderer Dank gilt „la mia maestra“ Prof. Dr. Irmgard Scharold, die mich vor vielen Jahren mit dem Dante-Gen infizierte und ohne deren fürsorgliches Drängen möglicherweise dem ersten Gesang nie weitere gefolgt wären. Mein Dank geht aber auch an Herrn Professor Wolfgang Theile und Professor Paul Allen Miller, die mich überhaupt auf die Idee brachten, zu promovieren. Ohne die Gastfreundschaft und Unterstützung von Tom Phillips und seinen Assistentinnen Lucy Shortis und Alice Wood hätte ich nie so tief in die Materie eintauchen können – thank you very much indeed. Eine herausragende Stellung in jeglicher Hinsicht nehmen meine Eltern ein. Ohne ihre Toleranz und Unterstützung wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen. Ihnen und all meinen Freunden, die jahrelang mitleiden durften: Es ist vollbracht – entro a ritornar nel chiaro mondo e a riveder le stelle.

Adelsdorf, im März 2016

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Im Anfang war das Wort	1
I De Mundo Phillipi	7
1. Die Künstlervita oder: Das Leben als Kunstwerk	10
1.1. Die künstlerische Suche nach dem Selbst.....	17
1.2. Lebensziel Künstler.....	30
1.3. „The Quest for Irma“	38
1.4. Phillips‘ <i>Song of Myself</i>	44
2. <i>A Humument</i>	55
2.1. Das Künstler-Tagebuch.....	56
2.2. Das Buch als Kunstwerk	70
2.2.1. Typographische Poesie	72
2.2.2. Spiegel der Wirklichkeit.....	81
2.3. Der Text als offenes Kunstwerk.....	97
2.3.1. „A Treated Victorian Novel“	109
2.3.2. Präsenz und Absenz	113
2.3.3. Ein hypertextuelles Dokument	118
2.3.4. Offenes Kunstwerk.....	126
2.4. Transformation	135
II Hölliche Buchkunst	145
1. Textillustration	146
1.1. Sehen und Erkenntnis: Visualität in Dantes <i>Commedia</i>	151
1.2. Die Tradition der Dante-Illustration	156
1.2.1. Dante-Illustration im Wandel der Zeit	165
1.2.2. Buchkunst.....	176
1.2.3. Fünf Illustratoren	180
1.2.4. Isolierte Episoden.....	195
1.2.5. „lo maestro“ Dante	200
2. Tom Phillips‘ <i>Inferno</i>	210
2.1. „Beginning to think about Dante“	222
2.2. Das Wagnis der Dante-Übersetzung.....	225
2.2.1. Translator’s Hell.....	229
2.2.2. Phillips‘ Übersetzung	236

2.3.	Phillips‘ Dante-Alltag.....	245
3.	Iconografia Infernalis Phillipi.....	254
3.1.	Bildinterpretationen	262
3.1.1.	Materialikonographie	263
3.1.2.	Produktionsästhetik.....	270
3.1.3.	Allegorese.....	276
3.1.4.	Narrativik.....	287
3.1.5.	Polysemie	307
3.1.6.	Rezeptionsästhetik.....	316
4.	Das Vermächtnis	325
III Medien-Dante		336
1.	Kunst als medialer Spielraum	341
1.1.	Homo Ludens	342
1.2.	Homo universalis	350
2.	<i>A TV Dante</i>	353
3.	Literaturverfilmung als Manifest der Fernsehästhetik	359
3.1.	„Dante padre del cinema“	366
3.2.	Fernsehästhetik	372
3.3.	Allegorie als postmoderne Strategie	382
3.4.	Visuelle Repräsentation von Texten in <i>A TV Dante</i> ...	389
3.5.	Medienwechsel – Die Transformation von Zeichensystemen	398
3.6.	Intermedialität	408
IV Forms of Translation		416
V Literaturverzeichnis		427
VI Anhang		
1.	Verzeichnis der Schautafeln	472
2.	Verzeichnis der Textbelege	472
3.	Verzeichnis der Abbildungen	482

Einleitung: Im Anfang war das Wort

He raised his hat, turned on his heel, and went / below the surface, (290¹)¹

Besucher von Tom Phillips' Haus in Londons Camberwell Road 57 scheinen beim Überschreiten der Schwelle eine andere Welt zu betreten, eine Welt, die blitzlichtartig Einblicke in das Leben und Werk des Mannes gewährt, der in seinem Studio im ersten Stock bescheiden und herzlich Hof hält. An den Wänden reiht sich ein Bücherregal an das andere und sämtliche Freiräume sind geradezu mit gerahmten Werken aber auch skizzenhaften Schnipseln, Zeitungsausschnitten und Notizen des Hausherrn gepflastert. Mit Phillips' Œuvre vertraute Betrachter sind mitunter in der Lage, viele dieser nur scheinbar wahllos angebrachten und aufgestellten Exponate zu identifizieren und zuzuordnen. Der Besucher befindet sich nicht in einem puristisch repräsentativen Kunstraum sondern in einem organischen Lebensraum, in dem sich Kunst und Literatur einen Weg in sämtliche Bereiche des alltäglichen Lebens gebahnt haben – auch in Bad, Toilette und Küche.

Angesichts der Tatsache, dass es sich um das Haus und Studio eines bildenden Künstlers handelt, ist die dominante Präsenz von Büchern und Texten auffällig. Bücher befruchten Phillips' Werke, die wiederum ihren Weg in Bücher finden und umgekehrt. Tom Phillips RA² ist nicht nur ein Künstler, der visuelle Werke erschafft, sondern er ist auch ein wahrhaft bibliophiler Mensch, ein Mann des geschriebenen Wortes, der sich neuen Themen durch das Studium von Texten nähert. Sowohl unter all den angesammelten Artefakten, als auch in den Bücherregalen, in Phillips' Schriften sowie in Artikeln und Berichten über den renommierten britischen Künstler und Commander of the British Empire (CBE)³, findet sich

¹ Um einen ungefähren Eindruck des Textflusses im Original zu vermitteln, sind Zeilenwechsel innerhalb eines von Phillips als fortlaufenden Text markierten „rivers“ durch „/“ gekennzeichnet, das Ende eines „rivers“ ist durch „//“ markiert. Diese Zitate sind unterschiedlichen Ausgaben von *A Humument* entnommen. Die Ausgabe wird durch eine hochgestellte Zahl kenntlich gemacht und mit der entsprechenden Seitenzahl versehen (Phillips, Tom. *A Humument: A Treated Victorian Novel*. London: Thames and Hudson, 1980, 1987, 1997, 2005, 2012).

² Phillips wurde 1984 in die Royal Academy of the Arts gewählt.

³ Im Jahr 2002 wurde Phillips in der Queen's Birthday Honours Liste für seine Verdienste in den Künsten zum Commander of the Most Excellent Order of the British Empire (CBE) ernannt.

immer wieder die Präsenz eines anderen großen Mannes des geschriebenen Wortes, der Phillips seit vielen Jahren begleitet: Dante Alighieri.

Spätestens seit Phillips sich in den 1970er und 80er Jahren im Rahmen seiner Übersetzung, Illustrierung und Verfilmung des *Inferno* intensiv mit der Materie beschäftigt hat, ist das Thema fester Bestandteil seines „Vokabulars“ und färbt noch heute die Denkstrukturen und Äußerungen des Künstlers. Als Phillips im Jahr 2008 seinen siebzigsten Geburtstag feiert, zitiert er beispielsweise aus dem Anfang der *Göttlichen Komödie*, indem er erklärt „[a]ccording to the Bible and Dante I’m twice half way through the journey of my life“⁴. Konzeptionelle Schwierigkeiten bei einem neuen Gemälde veranlassen ihn im selben Jahr dazu, diese mit den Worten „It is Dante time in the enterprise, nel mezzo del cammin... just half way through the journey... on what is getting to be a bumpy road“⁵ zu kommentieren. Trotz der Bekanntheit in seinem Heimatland und vor allem in den englischsprachigen Kreisen der Konkreten Poesie war Phillips nie der internationale Durchbruch vergönnt. Eines seiner Werke aus dem Dante-Kanon jedoch hat – unabhängig von der Person des Künstlers – international große Verbreitung erfahren und kann mittlerweile als ikonografisch bezeichnet werden: Phillips’ Darstellung von Dante in seinem Studiolo scheint tatsächlich sein Vorbild, Luca Signorellis Fresko in der Brizio Kapelle, nahezu in den Schatten gestellt zu haben.⁶

Die enge Bindung des britischen Künstlers an das geschriebene Wort und vor allem an eine mittelalterliche italienische Dichtung mag zunächst überraschen – schließlich handelt es sich bei Dantes *Divina Commedia* um ein Werk, das mittlerweile rund 700 Jahre alt ist und heute als derart komplex und fremdartig gilt, dass es nicht ohne umfangreiche Kommentare und Erklärungen auskommt. Tatsächlich ist Phillips’ Rezeption kein isoliertes Ereignis, denn dieser Klassiker der Weltliteratur wird bereits seit seinem ersten Erscheinen nahezu ohne Unterbrechung produktiv in Wort und Bild rezipiert – heute mehr denn je. Das 21. Jahrhundert kennt inzwischen bereits eine ganze Reihe englischsprachiger Romane, die sich in unterschiedlicher Weise des Stoffes angenommen oder bedient haben.

⁴ Phillips, Tom. „BIOGRAPHY OF A PAINTING I: June ‘07“ *TURPS BANANA magazine* März 2008.

⁵ Phillips, „BIOGRAPHY OF A PAINTING I: Mid-February ‘08“, 2008.

⁶ Vgl. II.2. Tom Phillips’ *Inferno* und Rundle, David. „Tom Phillips’ Dante“ *bonae litterae*. David Rundle, 28.04.2009.

Dazu zählen sowohl sozialkritisch motivierte Werke wie *The Electric Comedy* von Rolando Perez (2000), historische Schmöcker, die Dante zum Protagonisten machen wie *The Master of Verona* von David Blixt (2007), oder Romane, deren Hauptcharaktere sich nach dem Vorbild Dantes auf eine Art Sinnsuche begeben wie in Nick Tosches' *In The Hand of Dante* (2000) und in John Haskells *American Purgatorio* (2005). Auch Donna Leon bedient sich in ihrem fünfzehnten Commissario Brunetti-Kriminalroman *Through a Glass, Darkly* (2006) dantesker Anleihen als finstere Folie für die Darstellung von Verbrechen und Korruption und steht damit exemplarisch für ein Genre, das sich mit Vorliebe des *Inferno* bedient, um den Lesern die Abgründe der menschlichen Psyche nahe zu bringen. Ähnlich verhält es sich bei dem Bestseller *The Dante Club* von Matthew Pearl (2003) und dem Thriller *Minos* von Marcos M. Villatoro (2005), der aufgrund seiner besonderen Relevanz für Phillips' Dante-Rezeption im Rahmen dieser Arbeit von Interesse ist. Ferner erscheint am 14. Mai 2013 *Inferno*, der neue Langdon-Roman des amerikanischen Bestseller-Autors Dan Brown. Über die literarische Rezeption hinaus beweist auch die Rezeption in anderen Bereichen, wie in den Genres Film und Comic, das bereits Ende des 20. Jahrhunderts verstärkte Interesse und damit die andauernde Aktualität der mittelalterlichen Dichtung.⁷

Das gesteigerte Interesse an der Bearbeitung oder Aktualisierung der *Divina Commedia* in Gänze oder in Teilen wirft vor allem in unserer heutigen Zeit die Frage auf, was genau Rezipienten zur Neugestaltung gerade dieses Werkes begeistert. Gegenstand dieser Arbeit ist die Dante-Rezeption durch den britischen Künstler Tom Phillips in Wort, Bild und Film. Um Phillips' Herangehensweise zu verstehen, ist es notwendig, Echos von Dante im Kontext von Phillips' Œuvre zu lokalisieren – das bedeutet, dass sowohl Phillips' künstlerische und private Laufbahn als auch sein kulturelles, historisches und soziales Umfeld grundlegender Bestandteil dieser Betrachtung sind, die möglicherweise auch Details enthalten wird, die zunächst irrelevant zu sein scheinen. Im Zuge der Analyse werden sich diese zusätzlichen Informationen jedoch als wertvoll für das Verständnis dieser spezifischen Dante-Bearbeitung erweisen. Der zentrale

⁷ Einen kurzen Überblick bieten hier beispielsweise die Publikationen Antonella Braidà und Luisa Calé (Hg.). *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007 sowie Tabea Kretschmann. „Höllenmaschine/Wunschapparat“ *Analysen ausgewählter Neubearbeitungen von Dantes Divina Commedia*. Bielefeld: transcript, 2012.

Ausgangspunkt der Annäherung ist Phillips' Künstlervita, die sowohl einen Überblick über die Biographie des Briten gibt, als auch Einblicke in die individuellen Denk- und Arbeitsstrukturen dieses schwer zu verortenden Künstlers. Im Rahmen dieser auf den Künstler selbst gerichteten Betrachtung wird auch Phillips' Œuvre umrissen, vor allem aber sein bekanntestes Werk und der unzweifelhafte Nexus des gesamten Œuvres, *A Humument*. Diese beiden Aspekte, die Biographie des Künstlers und sein Hauptwerk, sind fundamental für das Verständnis von Phillips' Dante-Rezeption, da all dies in sein Werk einfließt und sich gegenseitig ergänzt. Die Auseinandersetzung mit Neubearbeitungen der *Divina Commedia* in unterschiedlichen Medien, bei welchen Sprache und Bild in wechselseitigem Dialog stehen, ist ein schier unerschöpfliches Territorium, in dem die Überprüfung der Gewichtung und der Wechselwirkungen zwischen Kunst und Sprache immer wieder neue Fragen aufwirft. Diese Studie betrachtet Phillips' Dante-Rezeption unter drei generellen Blickwinkeln. Teil I ist der Untersuchung der Relation von Text und Bild innerhalb von Bildern gewidmet. Beispiele aus dem Werk des Briten werden hinsichtlich ihrer Verwendung von Texten aus kunsthistorischer und literaturwissenschaftlicher Perspektive beleuchtet. Diese Analyse schließt produktionsästhetische Betrachtungen sowie Überlegungen zu Wolfgang Isters Theorie der Leerstellen, zum Erwartungshorizont nach Robert Jauß, Ecos Gedanken zur textuellen Offenheit und die Theorie des Hypertextes ein. Angesichts der vielseitigen und produktiven Annäherung des Briten an das Verhältnis von Text und Bild bewegt sich diese Darstellung in einem großen Spannungsfeld, in dem sich auch die Frage stellt, inwiefern Text und Bild innerhalb der Phillips'schen Kunst überhaupt getrennt betrachtet werden können und ob eine solche strikte Trennung sinnvoll oder überhaupt möglich ist. Vor diesem Hintergrund bewegt sich die Fragestellung von einer produktionsästhetischen hin zu einer rezeptionsästhetischen Betrachtung.

Der zweite Teil der Arbeit beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Text und Bild im Rahmen von Phillips' Übersetzung und Illustrierung der *Divina Commedia*. Diese Diskussion rahme ich in den Kontext von fast 700 Jahren künstlerischer Schöpfungen zu Dantes Text ein, denn „[w]ithout such a keen understanding of this legacy, we cannot begin to decipher the visual ‚quotations‘ from the works of their predecessors as contemporary

artists forge new imagery in the name of Dante.”⁸ Analysen von Bearbeitungen der *Göttlichen Komödie* beschränken sich häufig auf den Vergleich der Neubearbeitung mit ihren Vorgängern. Parallelen werden aufgezeigt und Quellen aufgezählt, um ihren Wert als eine neue Illustration des Originalwerkes und vor allem als Interpretation des Ursprungstextes zu überprüfen: „Source studies can, in consequence, often seem a laborious version of ‚we murder to dissect‘. [...] It is easy to overstate the significance of a newly discovered echo and, fearing this perhaps, many critics resign themselves to observing similarities and citing parallel passages.”⁹ Vor dem Hintergrund der Tradition der Textillustration, der Buchkunst sowie der Dante-Illustration im Besonderen werden unterschiedliche Möglichkeiten, sich dem mittelalterlichen Text zu nähern hinsichtlich der Relationen von Text und Bild sowie ihrer unterschiedlichen Herangehensweisen untersucht. Ziel dieser Untersuchung ist zum einen, Phillips‘ Rezeption in den Kontext der Tradition einzuordnen und etablierte Motive, Kriterien und Strukturen als Grundlage der Analyse von Phillips‘ Illustrationen zu identifizieren. Zum anderen ist auch Ziel dieser Analyse zu zeigen, dass Tom Phillips‘ Beitrag zur Dante-Illustration vor allem in akademischen Kreisen vielfach unterschätzt wird, denn durch Phillips‘ ureigenen Filter gesehen ergibt sich eine intelligente und aufschlussreiche Lektüre des mittelalterlichen Textes, ein ungewöhnlicher und neuer Zugang zu Dante. Phillips‘ Annäherung an Dante erfolgt durch die sorgfältige Lektüre der *Divina Commedia* und das Studium Dantes im Allgemeinen. In Anlehnung an die Darstellung von Phillips‘ Vita im ersten Teil argumentiere ich, dass dieses Studium nicht nur auf die Art der Rezeption innerhalb der Illustrationen abfärbt, sondern auch auf Phillips‘ Leben selbst, sodass sich gewisse Übereinstimmungen und interessante Hinweise in seiner Biographie ergeben. Jeder Illustrator reagiert sowohl auf Dante und sein Werk als auch auf den Kosmos paratextueller Werke, welche den Autor und seine Schriften umgibt und berücksichtigt in seiner Bearbeitung vor allem die Konsequenzen kritischer Bewertungen für sein eigenes Werk. Das Bestreben, Dantes *Göttliche Komödie* exakt und doch inspiriert und in voller Größe in den jeweiligen zeitgenössischen Alltag zu übertragen, verändert zwangsläufig auch das Selbstverständnis

⁸ Haskell, Eric T. „Foreword: Dante and Book Illustration“ in Jean-Pierre Barricelli. *Dante’s vision and the artist: Four modern illustrators of the Commedia*. New York: Lang, 1992. S. ix.

⁹ Pite, Ralph. *The Circle of Our Vision. Dante’s Presence in English Romantic Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1994. S. vii.

als Künstler. Phillips' Bearbeitung ist auf den ersten Blick geprägt von der scheinbar willkürlichen collageartigen Kombination heterogener Elemente. Solche „neue Strukturen, neue ästhetische Verflechtungen, neue Verweisungszusammenhänge“¹⁰ sind typisch für mediale Kompositionen, welche spätestens ab Mitte des 20. Jahrhunderts die zeitgenössische Kunst bestimmen. In der Komposition heterogener Elemente integrieren Phillips' Illustrationen diese Einheiten unterschiedlicher Provenienz zu einem neuen Ganzen, das zwar einerseits eben diese Differenzen aufhebt, andererseits jedoch durch bewusste und offene Brüche auf sie aufmerksam macht. Diese „Einheit der Vielheit“¹¹ ist in Phillips' Kunst zu einer Strategie geworden, die sich gleich einer Vielzahl Schleier über das Werk legt und dessen Entschlüsselung erschwert. In die Analyse der Illustrationen, die Überlegungen zu Ikonografie, Ikonologie, Material-, Produktions- und Rezeptionsästhetik einschließt, fließen auch viele der Erkenntnisse aus Teil I ein.

Der dritte und letzte Teilbereich dieser Arbeit ist der medialen Bearbeitung des Themas für das Fernsehen durch die Kooperation von Tom Phillips und Peter Greenaway gewidmet. Es wäre ein Leichtes, diese formal und strukturell innovative Verfilmung als Kulmination einer chronologischen und natürlichen Entwicklung der Dante-Rezeption bei Tom Phillips zu betrachten und tatsächlich scheinen sich viele der in den ersten beiden Kapiteln beschriebenen Charakteristika von Phillips' Transformation erst hier wirklich zu offenbaren. In dieser Hinsicht ist das abschließende Kapitel eher als erklärende Ergänzung des Vorangestellten zu verstehen denn als erschöpfende Diskussion von *A TV Dante*.

Die Erkenntnisse zur aktualisierenden Rezeption des *Inferno* durch Tom Phillips sollen zum einen die Bearbeitungen des britischen Künstlers im Rahmen der Tradition verorten. Zum anderen sollen sie aber auch die Bewertungskriterien gerade dieser Tradition infrage stellen und aufzeigen, inwiefern diese im Kontext eines neuen Kunst- und Textverständnisses relativiert und revidiert werden müssen. Die Tatsache, dass viele der neueren Bearbeitungen der *Göttlichen Komödie* vor den Augen akademi-

¹⁰ Hartmann, Frank. „Ende der Gutenberg-Galaxis (McLuhan)“ *Vorlesung der Medienphilosophie*. Institut für Publizistik Universität Wien, Medienphilosophie, s. d.

¹¹ Heraklit. *Fragmente*. Griechisch und Deutsch. Hg. Bruno Snell. Zürich: Artemis und Winkler, 1995.

scher Dantisti keine Gnade finden, ist nicht nur Zeugnis einer sehr exklusiven und konservativen Sichtweise, sie ignoriert auch neue Möglichkeiten, den mittelalterlichen Text in eine neue Zeit zu transportieren und am Leben zu halten. Gerade die vielschichtige und wohldurchdachte Dante-Rezeption durch Tom Phillips mit ihrer ansprechenden Übersetzung und vielschichtigen Bildern, die eine „dense intertextual and palimpsestual relationship with [their] source“¹² eingehen und damit die Polysemie des Originaltextes spiegeln, bietet hier Ansätze zu einer Verjüngung der Betrachtungsweise „in unserer Ära fesselnder und suggestiver Medien und in den gestalterisch wohl noch beweglicheren Epochen nach uns“¹³. Letzten Endes sollte man nicht aus den Augen verlieren, dass auch Dante mit seiner *Commedia* Neues wagte – warum sollte also gerade dieser „good old text“¹⁴ nicht einen „ideal ground for experimenting on the relationship between the arts in practice as much as in theory“ bieten.¹⁵

I. De Mundo Phillipi

move / down now. // Poetry, drawing, music, and / knowledge – I tried them all. //
What volumes / found them all / I hoped to find // art! / only / answer / the ques-
tion, // my / time / of / mind / pride // mere / nonsense / now. (123)

Dante-Illustrationen, Mosaik, Texte, Draht-Skulpturen, Künstlerbücher, Porträts, afrikanische Kunst, Bühnenbild und -kostüm, Postkarten, Zeichnungen, Münzen und Musik – eine der häufigsten Reaktionen auf die Vielseitigkeit von Tom Phillips ist ganz sicher Unglaube, dass all diese Werke von ein und demselben Künstler stammen:

¹² Maynard, James L. „I Find / I Found Myself / and / /Nothing / More Than That’: Textuality, Visuality and the production of Subjectivity in Tom Phillips’ *A Humument*“ *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 36, No. 1, *Thinking Post-Identity* Frühling 2003. S. 84.

¹³ Wittschier, Heinz Willi. *Dantes Divina Commedia. Einführung und Handbuch*. Grundlagen der Italianistik Band 4. Frankfurt: Peter Lang, 2002. S. 171.

¹⁴ Tom Phillips spricht den Satz „A good old text always is a blank for new things.“ am Anfang von *A TV Dante* direkt in die Kamera. (vgl. III.2 *A TV Dante*).

¹⁵ Braid, 2007. S. 5.

I thought that there were at least two British artists called Tom Phillips since the works I saw were so diverse.”¹⁶

When at a concert of British music ... I heard a piece by a composer of the same name I made no connection either. To discover these were all the same person made me initially *more* rather than less confused.¹⁷

In Anlehnung an mittelalterliche Buchtitel identifiziert der kanadische Künstler Bill Hurrell, dessen interessantes und enges Verhältnis zu Tom Phillips im Zuge der Künstlervita noch genauer beleuchtet werden soll, fünf Hauptthemen, die sich wie ein roter Faden durch Phillips' Werk ziehen: (1) **The Matter of Writing** (schablonierte und gezeichnete Buchstaben: Letter paintings, *A Humument*, etc.), (2) **The Matter of Postcards** (*Mappin'*, etc.), (3) **The Matter of Process** (die Arbeiten entstehen aus der Aktivität des Malens heraus: *Terminal Grey*), (4) **The Matter of Design** (Zeichnungen, disegno/drawing: *Rima's Wall*), (5) **The Matter of Autobiography**. Alle Arbeiten stehen für sich, „yet none exists without reference to the other“.¹⁸ Insbesondere lassen sich zwei verbindende Elemente identifizieren, die in Phillips' Werk omnipräsent und grundlegend sind: Leidenschaftlich verarbeitet er sowohl die Trivialitäten des täglichen Lebens, als auch wissenschaftliche Ideen und Konzepte. Charakteristisch sind vor allem seine spielerische Beschäftigung mit Texten, Buchstaben und Postkarten. Tiefsinnige, sukzessive, in Ebenen aufgebaute Bilder, spiegeln oft fremde Vorlagen aus Kunst, Literatur oder Musik, die Phillips gemäß eigener Regeln in seine Bildsprache übersetzt und in den jeweiligen Kontext integriert. Seine malerischen Auseinandersetzungen beinhalten eine Vielzahl literarischer Assoziationen, die sowohl gestaltend als auch inhaltlich Einfluss auf die visuelle Ebene nehmen. Auffälligstes Zeugnis dieser literarischen Rezeption sind kuriose Textbeigaben, die fragmentarisch durch Übermalung von Buchseiten unter Aussparung einzelner Worte in die jeweilige Darstellung eingefügt sind. Es handelt sich um Textmaterial aus dem viktorianischen Roman *A Human Document* von W. H. Mallock (britischer Schriftsteller, Mitte 19. Jh.). Mallocks Roman dient zunächst als Grundlage für *A Humument*. Dieses, in den 60er Jahren begonnene Projekt bildet ein zentrales Flechtwerk, das

¹⁶ Hurrell, Bill. „Introduction“ in Tom Phillips. *The Portrait Works*. London: National Portrait Gallery Publications, 1989.

¹⁷ Hurrell, Bill zitiert in Tom Phillips. *Tom Phillips Catalogue*. Introduction by Huston Paschal. Raleigh: North Carolina Museum of Art, 1991.

¹⁸ Vgl. Hurrell, Bill. „Preface“ in Tom Phillips. *Works and Texts*. London: Thames and Hudson, 1992. S. 9ff.

sich auf viele Bereiche von Phillips' Schaffen erstreckt und sich beständig ausbreitet und neu befruchtet. In Anlehnung an diesen Werkskomplex, schlägt Phillips' Mäzen, der amerikanische Mediziner und Kunstliebhaber Marvin Sackner, zur Definition von Phillips' Kunst den Begriff „Humumentism“ vor. Er hofft so Herr der Identitäts- und Verortungs-Problematisierung zu werden:

To express succinctly my appreciation and description of his work, I utilise the word „Humumentism,“ one that I coined from Phillips' seminal, visual-poetic artist's book, *A Humument*. Although it might appear brash to ascribe an art form to an individual rather than a group of artists, I feel pressed to do so on several counts, not least because his multi-leveled creative accomplishments so discomfort the critical sector that interprets them. Phillips has always worked in parallel styles and themes, in sharp contrast to most successful artists, whose art is easily identified by a single style of the moment with changes, if ever, progressing serially over time. Human beings generally feel more at ease with an artist who has a single style and are put off by having to adjust to an artist whose style, thematic material, and medium all abruptly change.¹⁹

A Humument steht gewissermaßen exemplarisch für Phillips' Arbeitsweise, in deren Rahmen auch Phillips' eigene Schriften eine große Rolle spielen. Aus den von Phillips selbst dargelegten Entstehungs- und Herkunftsgeschichten und aus den resultierenden Kompositionen kann der interessierte Leser und Betrachter eine Bedeutung extrahieren und sich somit nach und nach durch die verschiedenen Bildebenen hindurch arbeiten. Diese Suche erinnert nicht zufällig mitunter an eine Art Schnitzeljagd:

But just as visitors to a new city get to know it in bits and only much later find out how the bits join up, so I found in Tom Phillips' work the little roads that linked one fragment to another. In fact no artist leaves a better or more diligently helpful trail. He very much wants you to follow the pieces in what turns out to be, in the city of his enterprise, a deliberate paper-chase.²⁰

Lässt sich der Betrachter auf dieses künstlerische Suchspiel ein und folgt Phillips' „Waldläuferzeichen“ in dieser „city“, die sein Œuvre darstellt, offenbart sich ein weiteres Thema, um das sich sämtliches Schaffen eigentlich dreht: die Identität des Künstlers selbst. Durch Beschriftungen in Phillips' Handschrift, durch Texte geformt aus seinen handgezeichneten

¹⁹ Sackner, Marvin. „'Humumentism:' The Works and Ideas of Tom Phillips“ *Humument.com*. Essays. Tom Phillips RA, s. d.

²⁰ Hurrell, Bill. *Tom Phillips Catalogue*. Introduction by Huston Paschal. Raleigh: North Carolina Museum of Art, 1991.

oder schablonierten Buchstaben, durch rekurrierende Themen und vor allem durch seine tagebuchartige Dichtung in *A Humument* zeichnet Phillips das Bild eines Künstlers, seines Arbeitsalltages und seiner persönlichen Erlebnisse. Die Ergebnisse von Phillips' Schaffen können einfach als visuell interessante Kunstwerke rezipiert werden, bieten aber vor allem dem mit einer gewissen Portion detektivischer Neugierde ausgestatteten Betrachter eine intellektuelle Herausforderung. Lässt man sich auf das Spiel ein und betritt „Phillips' Welt“, offenbaren seine immer neuen Kombinationen ungewöhnliche Einsichten, die seine Werke in neuem Licht erscheinen lassen: „One of the joys of Phillips' seriously joyous nonending play is that it always reminds you of something. There will always be, in Phillips' universe, something and then something else, still part of that first something, for it is a universe continually in expansion from the center.“²¹ Auch Phillips selbst verwendet die Welten-Analogie, um seine Herangehensweise zu erklären: „Art's purpose is to give us a world to see the world by.“²² Die angeführten Zitate lassen es bereits erahnen: Phillips' Dante-Illustrationen völlig aus dem Kontext seines Œuvres herausgelöst zu betrachten hieße, einen wichtigen Faktor ignorieren. Aus diesem Grund liegt der Schwerpunkt im ersten Teil dieser Arbeit auf der Person Tom Phillips und seinem Werk.

1.1. Die Künstlervita oder: Das Leben als Kunstwerk

j / Who am I? / I // I am / a diary. // back to my childhood / I can trace / my // still
/ strange way / amongst the hay (121)

Spätestens seit Giorgio Vasaris *Le vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*²³ ist die Rezeption von Künstlerbiographien fester Bestandteil der bildenden Kunst. Das Thema dieser Arbeit scheint auf den ersten Blick weder die prominente Stellung noch die Breite zu rechtfertigen, welche der Künstlervita in diesem Rahmen zukommt, denn Tom Phillips' Biographie, wie sie in diversen Versionen vor allem im Internet

²¹ Caws, Mary Ann. „Tom Phillips: Treating and Translating“ *Mosaic* 34/3, September 2001. S. 3f.

²² Jennings, David. „A World to See the World By“ *Tom Phillips*. Tom Phillips RA, s. d.

²³ Giorgio Vasari, schrieb 1550-1568 *Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*. Er selbst ist ebenfalls Maler und bekannt als der Erbauer der Uffizien in Florenz (Vasari, Giorgio. *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*. Zürich: Manesse, 1974. S. 223).

zu finden ist, wirkt – von seinem Literatur-Studium und seinen Aktivitäten im Bereich der Musik einmal abgesehen – nicht so, als würde sie bemerkenswerte Züge aufweisen, welche eine Untersuchung seiner Dante-Rezeption bereichern könnten.²⁴ Die Art, in der Phillips jedoch seine Autobiographie in sein Œuvre integriert und darin präsentiert²⁵, zeigt, dass er sich hier an dem spätestens seit der Renaissance etablierten Topos der künstlerischen Suche nach Subjektivität, Identität und Erkenntnis²⁶ orientiert und der damit verbundenen Idee des *uomo universale*, dessen Lebensweg eng verknüpft ist mit seiner schöpferischen Reise.²⁷ Er nimmt sich in Anlehnung an die *imitatio veterum* tradierte Beispiele aus Literatur und Kunst zum Vorbild – wie es eben jener genannte Giorgio Vasari von hoffnungsvollen Künstlern fordert. Gleichzeitig findet sich hier auch eine der fundamentalen Grundlagen für die Dante-Rezeption: die Auseinandersetzung mit den Vorgängern. Jeder Künstler, der sich Dantes Werk nähert, sieht sich mit der etablierten Tradition konfrontiert und muss zu seiner eigenen Herangehensweise finden. Diese Beschäftigung sowohl mit dem Vorbild Dante, seiner allegorischen Reise, als auch mit der im

²⁴ Eine kleine Auswahl von Phillips-Biographien im Internet, die sich jedoch meist auf die gleiche Quelle beziehen, findet sich im Literaturverzeichnis: Medien – Internet.

²⁵ Dem von Kritikern wie Vasari propagierten biographischen Ansatz steht ein werkimmanner entgegen, demgemäß politische, gesellschaftliche, historische und biographische Aspekte aus der Kunst- und Literaturbetrachtung ausgeklammert werden. Wie das folgende Kapitel darstellen wird, fordert Phillips' Werk geradezu eine Betrachtung, welche seine Biographie miteinbezieht.

²⁶ Die enge Verknüpfung autobiographischer und artistischer Elemente ist ein tradiertes Topos, welches häufig in den Rahmen einer Suche nach Identität und Erkenntnis eingebettet ist. Spätestens seit der Renaissance durchzieht die Suche nach dem „Ich“ Philosophie, Literatur und Kunst (vgl. Abels, Heinz. *Identität. Über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und die Tatsache, dass Identität in Zeiten der Individualisierung von der Hand in den Mund lebt*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2006. S. 81).

²⁷ Vgl. Burckhardt, Jacob. *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Hamburg: Nikol, 2004 (1860). Der Renaissance-Humanist orientiert sich in seiner Suche nach Identität an idealen Vorbildern und prägt damit den Begriff des „uomo universale“, für den vornehmlich Philosophen wie Plato und Cicero Pate stehen. In der Literatur verknüpft sich die Suche nach Identität und Erkenntnis oft mit dem Topos der Reise, wie in Homers *Odyssee* oder Dantes *Göttlicher Komödie* und speist vor allem das Genre des Entwicklungsromans nach dem Vorbild von Goethes *Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre* (vgl. Jacobs, Angelika. *Goethe und die Renaissance: Studien zum Konnex von historischem Bewußtsein und ästhetischer Identitätskonstruktion*. München: Fink, 1997). Im Rahmen ihres eigenen ästhetischen Identitätskonzeptes orientieren sich Generationen von Kunschtchaffenden nicht nur am Werk dieser „Idealmenschen“, sondern auch an ihrem Leben. Diese literarischen Vorbilder dienen ebenso wie die in Vasaris *Vite* beschriebenen Künstler als Modell für sinnsuchende schöpferische Individuen und finden dadurch Eingang in Werke und Biographien, die in ihren Spuren folgen.

Laufe der Jahrhunderte entstandene Tradition der Dante-Rezeption fordern den Rezipienten zu künstlerischer Introspektion auf, denn Dante „feeds the intellectual life of our time through many channels.“²⁸ Unweigerlich hinterlässt der übergroße Charakter des italienischen Autors, dessen „tradition of autocitation and autobiography“²⁹ fester Bestandteil der Komplexität seines Werkes ist, Spuren im Leben der Rezipienten und für so manchen mündet die Dante-Bearbeitung gar in einer Reise zu sich selbst.³⁰ Für einen Künstler wie Tom Phillips, der es zu einem festen Bestandteil seiner Arbeit gemacht hat, seine persönliche und seine künstlerische Vita im Rahmen einer konstruierten Künstler-*Persona* miteinander zu verweben, bietet dieser Aspekt der Dante-Rezeption interessante Möglichkeiten der Bearbeitung.

Phillips' künstlerische Autobiographie, die er in seinem Zyklus *Curriculum Vitae*³¹ präsentiert, fügt sich ins traditionelle Bild des Künstlers wie es seit Vasaris *Vite* üblich ist. Zwischen 1985 und 1992 beschäftigt er sich im Rahmen dieser Serie intensiv mit den diversen Lebensläufen, die er im Zuge seines bisherigen Lebens verfassen musste, und kommt zu dem Schluss „that in no way did they reflect my real existence or document my life“³². Retrospektiv selektiert er „a true chronicle of key events“³³ als Zeugnis für seine Entwicklung zum Künstler und bereitet diese in Form von zwanzig Gemälden auf, die zweifelsohne als literarisch-künstlerische Selbststilisierung bezeichnet werden können.³⁴ Sprachliche Stilisierung, wechselnde Erzählperspektiven, Rollenbilder und Alter Egos zielen darauf ab, auktoriale Distanz und ästhetische Autonomisierung ins Werk zu setzen. Dass es sich bei der Themenauswahl dieser lebensgeschichtli-

²⁸ Fergusson, Francis. „The *Divine Comedy* as a Bridge across Time“ in Hg. Francis Fergusson, John McCormick und George Core. *Sallies of the Mind*. Piscataway: Transaction Publishers, 1998. S. 62.

²⁹ Barolini, Theodolinda. „Autocitation and Autobiography“ in Harold Bloom. *Bloom's Modern Critical Views: Dante Alighieri*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2004. S. 57-118.

³⁰ Vgl. Kapitel II.1.2. Die Tradition der Dante-Illustration.

³¹ *Curriculum Vitae*-Serie (1986-1992, vgl. Abb. 1 und 2).

³² Phillips, Tom. *Works and Texts*. London: Thames and Hudson, 1992. S. 29.

³³ Ebd.

³⁴ Formal steht im Mittelpunkt dieser re-konstruierten Lebensgeschichte der in Blankvers verfasste Text, der in einer Umkehr der herkömmlichen Gewichtung von einem graphisch-illustrativen Rahmen eingefasst wird. (Für gewöhnlich steht im Mittelpunkt eines Bildes die bildliche Darstellung, die von einem marginalen Text begleitet wird. Vgl. z. B. Beschriftung von Illustrationen).

chen Konstruktion um eine stark selektiv begrenzte handelt, die das Leben des Künstlers nur bruchstückhaft wiedergibt, mag aus dieser kurzen Themenliste deutlich werden: Kindheit, Spielen und Spielzeug, Bücher, kindliche Phantasiewelten, Kunst, Vater-Sohn Konflikt, Frauen, Musik, Geld, Kleidung, Text, Worte, Farbe, Film, Sammeln, Sport und Jugendgruppen. Diesen autobiographischen Reflexionen liegt die These der eigenen Entwicklung vom begabten Kind zum Künstler zugrunde, die bereits in der frühesten Kindheit angelegt scheint. Treffend überschreibt Phillips *Curriculum Vitae XX*, das abschließende Werk dieser Serie, mit dem Untertitel „A Song of Myself“ und zitiert damit eines der bekanntesten Gedichte des amerikanischen Dichters Walt Whitman.³⁵ In einer kleiner geschriebenen Textzeile, die hinter den Lettern von „Song of Myself“ verläuft, verweist der Anglizist Phillips darüber hinaus auf die altenglische Dichtung „The Seafarer“, deren erste Textzeile „Mæg ic be me sylfum / soðgied wrecan“ („I can make a true song / about me myself“) den Ursprung des „Song of Myself“ darstellt. Oftmals als Elegie bezeichnet, befasst sich „The Seafarer“ mit Themen wie Diesseitigkeit und Jenseitigkeit, Glück und dem christlichen Lebensweg³⁶ und prägt damit den Topos der Reise auf der Suche nach dem Selbst. Das Motiv der lebenslangen Suche, der „perpetual journey“ (46/1202) stellt auch die grundlegende Metapher von Whitmans „Song of Myself“ dar, einer erzählenden Dichtung, die an berühmte Reise-Epen wie Homers *Odyssee* oder Dantes *Divina Commedia* erinnert – und tatsächlich ist aus Whitmans Biographie bekannt, dass der Romantiker bereits in seiner Jugend Dante mit großer Begeisterung las. So überraschen Danteske Echos in Whitmans Werk kaum, angefangen vom Motiv der Reise zu Wissen und Erkenntnis bis

³⁵ Abb. 2. „Song of Myself“ (52 Strophen, 1346 Verszeilen) ist das erste von zwölf Gedichten in der Erstausgabe von *Leaves of Grass* (1855) die ursprünglich ohne Titel publiziert werden. Im Jahr 1856 erschien das Gedicht mit dem Titel „Poem of Walt Whitman, an American“ und 1860 erscheint es erstmals unter dem Titel „Song of Myself“. Weiterführende Literatur zu Walt Whitmans „Song of Myself“ bieten die folgenden Publikationen: Greenspan, Ezra. *Walt Whitman's „Song of Myself“: A sourcebook and critical edition*. New York: Routledge, 2005. Miller, Edwin Haviland. *Walt Whitman's „Song of Myself“: A mosaic of interpretations*. Iowa City: University of Iowa Press, 1989.

³⁶ Das altenglische Gedicht „The Seafarer“ ist in Folio 81–83v. des Exeter-Buches zu finden. Umfangreiche Darstellungen des Themas enthalten Ida L. Gordon. *The Seafarer*. Manchester: Manchester University Press, 1979; und Arngart, Olof S. *The Seafarer – An Interpretation*. Folcroft: Folcroft Library Ed., 1970.

hin zu Whitmans mythologisiertem „Self“, das ebenso wenig der historischen Person Whitman entspricht, wie Dante der Wanderer Dante dem Autor, sondern einer Art universeller, transzendentaler *Persona*.³⁷

In dieser Art streut Phillips in seinen Werken und Schriften Hinweise und Verweise auf die Quellen seiner künstlerischen Inspiration. Im Jahr 1992 weist Phillips' enger Freund und Weggefährte Bill Hurrell³⁸ in seinem Vorwort zu einem von Phillips' Ausstellungskatalogen auf die Bedeutung historischer Vorbilder für Phillips' autobiographischen Ansatz hin:

Phillips has two historical models for this way of publicly analysing his own motivations and procedures. The first, unsurprisingly, is Dante, whose *Convivio* is both a work of literary art in itself and a commentary in prose on his own poems (the *Canzone*) greater in length than the poems themselves.³⁹

Wie dieses aufschlussreiche Zitat, das Implikationen mit sich bringt, die erst im Laufe dieses Kapitels deutlich werden andeutet, beschränkt sich Phillips' Rezeption der *Divina Commedia* nicht auf die rein thematische Darstellung des Dantesken Kosmos innerhalb seiner Übersetzung, Illustration und Verfilmung des Stoffes. Betrachtet man die von Phillips auffällig betonten Parallelen zu Dantes Leben und Werk wird deutlich, dass die Dante-Rezeption im Rahmen der beispielhaften Sinnsuche eines Individuums eine zentrale Position innerhalb von Phillips' Œuvre einnimmt. Ganz nach Dantes Vorbild, welcher sich Vergil als „lo mio

³⁷ In Anlehnung an Dantes „Nel mezzo del cammin di nostra vita“ am Anfang der *Divina Commedia* beginnt Whitman seinen „Song of Myself“ gar mit den Zeilen „I, now thirty-seven years old in perfect health begin, [...]“ und trägt damit seinem historischen Vorbild Rechnung. Die folgenden Publikationen gehen näher auf Deutung und Dante-Bezug von Whitmans „Song of Myself“ ein: Miller, James E. Jr. *Walt Whitman*. New York: Twayne Publishers, 1962; Cooke, Alice L. „A Note on Whitman's Symbolism in „Song of Myself“ in *Modern Language Notes* Vol. 65, No. 4, April 1950. S. 228-232; Cristo, George Constantine. *Unraveling Walt Whitman* (Thesis Master of Arts in the Department of English, Indiana University). *IUPUI Scholar Works*. Indiana University – Purdue University Indianapolis, Juni 2007.

³⁸ Der kanadische Künstler Bill Hurrell ist laut Phillips' eigener Aussage ein sehr enger Freund. Hurrell schrieb mehrere höchst informative Kommentare und Vorworte zu Phillips' Person, Werk und Publikationen. Der Person Bill Hurrell kommt in Phillips' Leben und Werk eine große Bedeutung zu, wie sich noch im Laufe des Kapitels zeigen wird.

³⁹ „The other mentor is Montaigne whose *Essais* examine, with the writer himself as that most fascinating of subjects, a representative human being („I study myself more than any subject. It is my supernaturall Metaphisike, it is my naturall Philosophy“).“ (Hurrell in Phillips, *W/T* 92. S. 11).

maestro e il mio autore“ (*Inferno* I, 85) wählt, hat sich Phillips Dante zum Leitbild erkoren. Wenngleich Phillips sich darüber im Klaren ist, dass er beileibe kein zweiter Dante ist, sondern ein „DANTE POLIPHILIUS – THE BLEAK COMEDIAN – LOST IN THE DARK WOOD“⁴⁰, so nutzt er doch das Vorbild, um seine eigene Sinnsuche anhand dieses identitätsstiftenden Beispiels zu schärfen und seine Dante-Rezeption innerhalb seines Œuvres zu positionieren. Hierbei bedient sich Phillips tradierter Verfahren der Literatur- und Kunstwissenschaft, mit deren Hilfe er ein Netz von Verweisen knüpft, das reich ist an stilisierten und mythisch inspirierten Stereotypen. Dieser grundlegende, stark auf Dante ausgerichtete konstruktive Charakter der Künstlervita begründet und rechtfertigt die prominente Position dieses Kapitels im Rahmen der vorliegenden Arbeit.

Der vorwiegend auf Vasaris *Vite* beruhende Mythos des Künstlers prägt die Idee des *uomo universale*, dessen Charakteristiken im Folgenden kontrastiert werden mit der Biographie wie sie von Phillips selbst und von zeitgenössischen Kritikern und Freunden präsentiert wird. Wenngleich nicht sämtliche Eigenschaften von Phillips' stilisierter Künstlervita eine direkte Verbindung zu Dantes Leben und Werk aufweisen, so ist sie doch vor allem strukturell vergleichbar mit dem Phänomen des Künstler-Mythos, wie er schon Dantes Leben umrankt. Während sich vor allem Phillips' Kindheits- und Jugenderinnerungen an Vasaris *Vite* zu orientieren scheinen, so tritt Dantes Leitbild mit zunehmendem Alter immer weiter in den Vordergrund. Dieser Wandel scheint in der Tatsache begründet zu sein, dass Phillips sich zu jenem Zeitpunkt, an dem er anfängt, sich mit seiner Biographie zu beschäftigen durchaus bereits mit dem Mythos des Künstlers vertraut ist. Die intensive Dante-Beschäftigung jedoch setzt erst einige Jahre später ein und kann so nur retrospektiv in die stilisierte Vita eingeflochten werden.

Viele Gründe sprechen dafür, sich Dante als persönliches und schöpferisches Vorbild zu wählen – sein politisches Engagement, seine strenge moralische Haltung, seine unglaubliche Schaffenskraft und schöpferische Leistung und nicht zuletzt sein anhaltender Ruhm. Dantes Name

⁴⁰ *Curriculum Vitae* XX (Abb. 2).

und Werk begegnen dem Italienreisenden auf Schritt und Tritt, sein Antlitz zielt Hausfassaden und Olivenölfaschen. Sein bewegtes Leben, seine Ansichten und Leidenschaften sind hinreichend durch seine eigenen Schriften und durch eine lange Tradition von Anekdoten und Legenden bekannt. Der Mythos des asketisch-grimmigen Dichterfürsten und seiner monumentalen Dichtung prägen das Bild des intellektuellen Künstlers bis heute und jeder Rezipient, der sich an die produktive Aktualisierung der *Divina Commedia* wagt, sieht sich zwangsläufig auch mit der Person Dante Alighieri konfrontiert. Vor allem für die Künstler der europäischen Romantik birgt die Figur des exilierten Ausnahmekünstlers Dante eine große Faszination und sie setzen Aspekte seines Lebens in ihren Werken um und belegen damit den Einfluss des Stereotyps auf Leben und Werk der Künstler.⁴¹ Trotz der umfangreichen Informationen, die uns heute zu Dantes Leben zur Verfügung stehen, ist es nicht einfach, sich ein authentisches Bild des Mannes hinter der Legende zu machen, haben doch seine eigenen, stark persönlich gefärbten Aussagen und die schnell einsetzende Dante-Verehrung über die Jahrhunderte einen kaum durchdringbaren Schleier über die Fakten gelegt und damit den Mythos des Dichterfürsten zementiert.

Dante ist für jedes Jahrhundert eine neue Unbegreiflichkeit. Kaum ein anderer gibt sich in seinen Werken so erkennbar und verhüllt. Wir scheinen fast alles über ihn zu wissen und haben doch selten ein genaues Datum in der Hand. Die unseligen Wechselfälle seiner Existenz vereinen sich zu keinem auch nur halbwegs harmonischen Lebenslauf. [...] Wer so Widersprüchliches in einem kurzen Menschenleben zusammenhält (Dante wurde nur 56 Jahre alt), kann schon seinen Zeitgenossen kein triviales Selbstbild geliefert haben.⁴²

Eine interessante, vielleicht sogar mystische Existenz kann nur förderlich sein für den Ruhm eines Künstlers. Klingt Phillips' tabellarischer Lebenslauf sehr nüchtern und normal, so präsentiert er sich in seinen Werken „so erkennbar und verhüllt“ wie Dante. Die Stilisierung der Künstlerbiographie und damit die Kreation des Künstler-Mythos ist vor allem in den Bildenden Künsten ein etabliertes Thema, welches wiederum Kunstschaffende zu neuen spielerischen Stilisierungen und Inszenierungen anregt. Die Biographien berühmter italienischer Künstler in Giorgio Vasaris eingangs genannten *Vite* wurden lange Zeit als historiographisch einwandfrei angesehen. Authentizität ist jedoch ein Begriff, welcher sich

⁴¹ Vgl. Kapitel II.1.2. Tradition der Dante-Illustration.

⁴² Glunk, Fritz R. *Dante*. München: dtv, 2003. S. 7.

hemmend auf die möglicherweise wahre Intention der *Vite* auswirken würde, nämlich diejenige, die Künstler im kollektiven Gedächtnis zu behalten.⁴³ Der Gedanke des überzeitlichen Ruhms ist von zentraler Bedeutung für jeden Künstler, der sich einen festen Platz im Kanon der Weltkultur erobern möchte – und Dante selbst liefert das Beispiel durch seine *Divina Commedia*.⁴⁴ Nicht allein das Werk tritt in den hermeneutischen Kreislauf ein, sondern auch die *Persona*, welche der Künstler zu diesem Zwecke erschafft.

Diese Tatsache ist auch Tom Phillips bewusst, denn bei genauerer Betrachtung scheint sich Phillips' Vita im Rahmen seines Gesamtkunstwerkes immer wieder von historiographischen Wahrheiten zu entfernen. Die gezielt gestreuten Hinweise auf stereotypische Künstlermythen à la Vasari, aber auch auf Dante Alighieri, in Phillips' Biographie und Werk legen nahe, dass er mit biographischen Stilisierungen nach Art der Künstlervita vertraut ist und entsprechend muss seine eigene Lebensbeschreibung vor dieser Folie gelesen werden.

1.1.1. Die künstlerische Suche nach dem Selbst

I am / the window / your dream / stepped out / of (98¹)

Tom Phillips, der es nach eigenen Angaben interessanter findet aus einer Biographie zu erfahren „what Matisse ate for breakfast or how often Cézanne trimmed his beard“⁴⁵, meint hinsichtlich seiner eigenen Biographie schon alles gesagt zu haben: „it's all written down“⁴⁶. Tatsächlich zieht sich die Suche nach dem Selbst, dessen Analyse und Dokumentation, gleich einem roten Faden durch Phillips' Schaffen, erinnert dieses Moment der sorgfältig angelegten und auf den Effekt kalkulierten Kunst des autobiographischen Identitätsbeweises eher an eine willkürliche

⁴³ Vgl. Freiberger, Dagmar. *Giorgio Vasaris „Vite“*. Nicht publizierte Diplomarbeit, Universität Wien. Fakultät für Philosophie und Bildungswissenschaft, 2008.

⁴⁴ Das Thema des Ruhms spricht Dante vor allem im *Purgatorio* an, wo er darauf hinweist, dass Giotto seinen Lehrer Cimabue in die Vergessenheit verdrängt hat (*Purgatorio* XI, 94ff.).

⁴⁵ Phillips, W/T 74, S. 9.

⁴⁶ Interview Kerstin Blum Dezember 2002. Das Interview entstand im Laufe eines 10-tägigen Besuchs in London. Während dieser Zeit hatte ich freien Zugang zu sämtlichen Archiven und Materialien in den beiden Londoner Ateliers und durfte den Künstler und sein Umfeld persönlich kennen lernen.

Schnitzeljagd als an eine logisch-chronologische Recherche. Das ‚Ich‘ wird im Rahmen dieses modellhaften Entwurfs einer Biographie zum leeren Konzept, das nach eigenen Prioritäten aufgefüllt wird. „Yes, it’s an enacted person, not the real me“ bestätigt Phillips die Frage nach der Stimme und Person, die in und aus seinem illustrativ-poetischen Hauptwerk *A Humument* spricht. „It’s much easier to make up somebody else’s life, [...]. You want to be honest about your own life and yet it’s much too boring to be honest, so you’ve got to say something.“⁴⁷ Hinter seinen subtilen Operationen mit fiktionalisierten biographischen Versatzstücken, Kindheitsanekdoten und einer das ‚Ich‘ normierenden Sozialisation stehen Denkspiele der soziologischen Rollentheorie und vor allem das Problem der Eingrenzung auf rollengemäßes Verhalten, der sich der Künstler widersetzt. Phillips parodiert eine Reihe bekannter literarischer und künstlerischer Vorstellungen aus Vergangenheit und Gegenwart, seine konstruierte Künstler-*Persona* jedoch wirkt nur auf den ersten Blick polyphon und von extremer Pluralität geprägt. Es findet keine postmoderne Auflösung des Subjekts im Sinne von Foucault⁴⁸ statt. Der Künstler Tom Phillips, oder besser gesagt die Person, die er in seiner Vita präsentiert, spielt zwar mit Intertextualität und gaukelt dem Publikum ein plurales, fragmentiertes Subjekt vor, es kann aber in keiner Weise als dezentriert bezeichnet werden. Die Persönlichkeit des Künstlers bleibt bei aller Vielfalt authentisch. Die konstruierte Vita entspricht in ihrer Gesamtheit eher den traditionellen Lebensläufen, die das Leben als Suche eines zentralen Subjektes betrachten.⁴⁹ Zentral ist in Phillips’ Werk die Suche nach dem Selbst, Phillips’ Selbst.

Im Alter von 37 Jahren beantwortet Phillips in *Works/Texts to 1974* noch ausführlich Fragen, die ihm Hans Locher vom *Haags Gemeentemuseum* vor allem zu seinen prägenden Jahren stellt, wobei er im Anschreiben betont, er könne sich nicht vorstellen, dass sein Leben in irgendeiner

⁴⁷ Tom Phillips zitiert in Steve Xerri. „Trick or Treatment“ *Fiction Magazine* Juli 1988.

⁴⁸ Vgl. Bruder, K.-J. *Subjektivität und Postmoderne. Der Diskurs der Psychologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993.

⁴⁹ Allerdings argumentiert Terry Eagleton in seinem Essay *Die Illusion der Postmoderne*, dass die Annahme, die Geschichte der westlichen Philosophie hätte vor dem zersplitterten, geteilten Subjekt der Postmoderne nur einheitliche, völlig autonome Subjekte gekannt, irrig ist (vgl. Eagleton, Terry. *Die Illusion der Postmoderne*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997. S. 105ff).

Weise von Interesse sein könne, es sei denn, er würde als Künstler bekannt genug werden, um derartige Informationen zu begründen. Dieser frühe autobiographische Text, der seine Rechtfertigung durch eine externe Anfrage erhält⁵⁰, vermittelt das Bild eines Künstlers, der kurz vor dem großen Durchbruch steht, jedoch aufgrund seiner langjährigen Beschäftigung mit der Kunstwelt und deren Vertretern mit den Erwartungen an die Biographie eines Künstlers durchaus vertraut ist. Neben den zweifellos stilisierten Aussagen zur eigenen Biographie finden sich weitere Anhaltspunkte in seinem visuellen und textuellen Werk.

Astrologische Konstellationen als Ausdruck der „Gotteskindschaft des Künstlers“ dienen in den Künstlervitae der Renaissance zur Betonung der These, dass nicht nur erlerntes Handwerk und Übung den Künstler bedingen, sondern vor allem die angeborene Prädisposition.⁵¹ Einen glücklichen Zufall stellt in dieser Hinsicht Phillips' Geburtsdatum dar, welches sich mit dem Geburtszeitraum Dantes überschneidet. So erhalten wir etwa aus Hinweisen auf Dantes Horoskop in der *Divina Commedia* Kenntnis, dass Dante im Sternbild „che segue il Tauro“⁵² geboren wurde, also Ende Mai oder Anfang Juni im Sternzeichen der Zwillinge⁵³, während Tom Phillips am 24. Mai 1937, im Zeichen der Zwillinge zur Welt kommt.⁵⁴ Huston Pascal betont in ihrer Einleitung zu Phillips' *Works and Texts* die zuweilen verwirrenden Angaben zu Phillips' Geburt und trägt damit zur Mythosbildung bei:

Faced with the oceanic diversity of Tom Phillips' body of work, one might understandably suspect the hand of more than one artist – a hypothesis sustained with poetic license by the circumstances of his birth. Fathered by a twin, he was born a Gemini, on May 24, 1937, and christened with a name – Thomas – that means

⁵⁰ Die auf externes Interesse gegründete Legitimation hat in der Künstlerbiographik eine lange Tradition. Auch Johann Wolfgang von Goethe stellt an den Anfang von *Dichtung und Wahrheit* den fiktiven Brief eines fiktiven Freundes, der sich mit der Bitte an Goethe wendet, mehr über den Zusammenhang von Leben und Werk des Autors zu erfahren.

⁵¹ Vgl. Kris, Ernst und Otto Kurz. *Die Legende vom Künstler*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995. S. 77. Auch Goethe beginnt seine Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* mit astrologischen Angaben.

⁵² „das auf den Stier folgt“ (*Paradiso* XXII, 110ff).

⁵³ Vgl. Prill, Ulrich. *Dante*. Sammlung Metzler, Bd. 318. Stuttgart: Metzler, 1999. S. 3ff.

⁵⁴ Trevor Thomas Phillips, genannt Tom.

„twin.“ Phillips even has two birth dates, the one on his birth certificate and a second, May 25, which lingers confusingly in the border of a self-portrait.⁵⁵

Das Verhältnis, in dem Wahrheit und Dichtung in der betonten Sonderstellung des als Künstler geborenen Menschen zueinander stehen, ist nicht immer eindeutig zu bestimmen, was aber den Tatsachen entspricht ist, dass der Vater des Künstlers einen Zwilling Bruder hat. Tom Phillips' Vater, David John Phillips, 1881 in Wales geboren, ist in seinen jungen Jahren ein passionierter Sportler (Rugby, Boxen), arbeitet als Chemiker und später als erfolgreicher Unternehmer in der Pharmabranche. Er heiratet die beträchtlich jüngere gebürtige Londonerin Margaret Agnes Arnold⁵⁶ und das Paar lebt zunächst in gehobenen Verhältnissen in London, steht aber bald durch eine Verkettung unglücklicher Ereignisse vor dem finanziellen Ruin. Der Vater ist verbittert und die Mutter muss zum Unterhalt der Familie beitragen, indem sie zunächst als Telefonistin arbeitet und später eine Pension für Studenten im eigenen Haus unterhält. Tom und sein vier Jahre älterer Bruder David erinnern sich an eine bunte Schar bisweilen seltsamer Mieter.

Die Familie bleibt während des Krieges in London wohnen, in Clapham „near the largest railway junction in the world“⁵⁷. Tom erinnert sich an Gasmasken, Luftschutzkeller und zerbombte Häuser, die ihm eher „pathetic than apocalyptic“⁵⁸ erschienen. Die Freizeitgestaltung ist nicht sehr abwechslungsreich, und er berichtet, dass ihn Gangsterfilme, die er bei gelegentlichen Kinobesuchen mit seinem Vater sieht, langweilen.⁵⁹ Seine Freizeit verbringt er mit einer Horde Schulfreunde und seine zerbombte Umwelt wird für ihn zu einem „huge lootable adventure-playground“⁶⁰. Der Mangel an vorgefertigten Spielsachen war sicherlich förderlich für

⁵⁵ Pascal, Huston. „Introduction by Huston Paschal“ in Phillips, *W/T* 92. S. 13. Huston Pascal ist Associate Curator of Modern Art am North Carolina Museum of Art in Raleigh, USA. Bei dem erwähnten Gemälde handelt sich um ein Selbstporträt, das Phillips aus Anlass seines 50. Geburtstags als *Humument*-Seite anfertigte.

⁵⁶ Margaret Agnes Arnold ist eine musikalische energische Frau, die sich in einem autobiographischen Text, den sie im Rahmen von Tom Phillips' Autobiographie in *W/T* 74 geschrieben hat, als „true Cockney“ (S. 10) bezeichnet.

⁵⁷ Phillips, *W/T* 74. S. 9.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Vgl. *Curriculum Vitae* XVII.

⁶⁰ Phillips, *W/T* 74. S. 13.

die Kreativität und den Erfindungsreichtum des jungen Phillips.⁶¹ Diese Fähigkeit aus Vorhandenem, Gebrauchtem und Weggeworfenem etwas Neues zu erschaffen, scheint sich in Phillips' kreativem Schaffen in späteren Jahren wiederzufinden.

Von 1942 bis 1947 besucht Phillips die Bonneville Road Primary School in Clapham. In seiner autobiographischen Einleitung zu *Works/Texts to 1974* beschreibt er diese Zeit als durchaus positiv. In seinen Erinnerungen zeigt er sich besonders beeindruckt von den kreativen Interessen der Lehrkräfte. Den Umgang der Schüler untereinander bezeichnet er als „quite rough“⁶². Insgesamt sind die Erfahrungen dieser Zeit so prägend für Phillips, dass er sie Jahre später in seinem Werk *The Class of '47* aufgreift:

No litany will ever stick as fast as the class register at primary school, those thirty names of serried figures in a gaslit room, who, benched together like tiny galley-slaves on a five year odyssey, will forever haunt each other's dreams. They provide us with our first typology (so little needing later extension) of bully, hero, creep, flirt, swot, saint and belle dame sans merci. A teacher could inflect this list with cunning insinuation: I used to await my own name to find out what the score was (as one can tell from readers of football results, before they get to the goals, whether a team has triumphed or been crushed or has squeezed a draw) waiting to hear if it was to be thrown away like a hiccup, indicating that I was for the while a safe cypher, or leaned upon with some dangerous *almost* decodable emphasis (meaning, watch out).⁶³

Die Betonung von Kindheit und Jugend in der Autobiographie ist ein häufiges Thema in Künstlerbiographien. Die frühe Begabung, das Ingenium im jungen Künstler, das nach Ausdruck drängt, treibt laut Überlieferung Filippo Lippi dazu „seine Bücher wie auch die seiner Mitschüler mit allen möglichen Fratzen und Figuren vollzukritzeln.“⁶⁴ Der Trieb zur künstlerischen Äußerung wird auch von Tom Phillips' Mutter in dessen früher Kindheit verankert, etwa wenn sie schildert, wie der junge Tom wegen vollgekritzelter Schulhefte nach Hause geschickt wird: „I can remember his homework books with drawings on every available space. Often he was

⁶¹ Ähnlich kreativ muss Tom Phillips' Mutter beim Kochen sein (vgl. Pascal in Phillips, W/T 92. S. 15). Phillips erwähnt dies auch in *Curriculum Vitae X*.

⁶² Phillips, W/T 74. S. 13.

⁶³ Phillips, Tom. „The Class of '47“ in Phillips, W/T 92. S. 124. „La Belle Dame Sans Merci“ ist der Titel eines Gedichts des englischen Schriftstellers John Keats.

⁶⁴ Vasari, S. 223.

sent home from school. To me the drawings looked like gargoyles.”⁶⁵ Ebenfalls eine wichtige Rolle spielt in den traditionellen Künstlervitae die Entdeckung des frühen Ingeniums durch einen künstlerischen Übervater. Hier weicht Phillips in der Schilderung seiner Kindheits- und Jugendlebnissen von der Tradition ab, indem er die Eigenwertigkeit seiner künstlerischen Begabung als frühe Selbsterkenntnis präsentiert:

I can barely remember a time (that is until recently) when I was not convinced I was ‚very good at art‘. When I was nine I was astonished that Isobel Thingummy was given the art prize in the class for her version of ‚A Day by the Sea‘ when mine had so many more people in it, *and* boats. If ever there was a decisive moment that was it. If I had known my lives of the artists then, I might have been consoled by the thought that to be already a misunderstood artist at nine was precocity indeed. Meeting Mr Russell clinched the matter and ever since then I have known, not so much what I wanted to be, as what I *was*.⁶⁶

Zweifelsohne spricht aus dieser ironisch präsentierten Anekdote eine Art kindlicher Hybris, die in der Retrospektive fast formelhaften Charakter annimmt. Was der britische Künstler hier als amüsante Kindheitserinnerung präsentiert, dient auch als Beleg für die Vermutung, dass Phillips sich in der Tat zu einem späteren Zeitpunkt seiner Karriere mit den Vitae von Künstlern beschäftigt hat. Zug um Zug lässt sich, was Phillips uns als authentische Biographie präsentiert, mit dieser überlieferten Grundauffassung vom Ingenium des Künstlers verknüpfen. Neben den Drang zur künstlerischen Äußerung stellt die Biographik auch das Vermögen des künstlerischen Verstandes, in Zufallsgebilde konkrete Formen und Gestalten hineinzudeuten. So weisen Ernst Kris und Otto Kurz in *Die Legende vom Künstler* darauf hin, dass Leonardo da Vinci „die Deutung nasser Flecken an den Wänden zur Übung empfohlen“ habe.⁶⁷ Exakt diesen

⁶⁵ Margaret Agnes Phillips in Phillips, W/T 74. S. 11.

⁶⁶ Phillips, W/T 74. S. 14f. Der englische Titel von Vasaris Künstlervitae lautet *Lives of the Artists*.

⁶⁷ Kris/Kurz, S.72f. Leonardo da Vinci schreibt in seinem *Trattato della pittura*: „Non restero di mettere fra questi precetti una nuova invenzione di speculazione, la quale, benché paia piccola e quasi degna di riso, nondimeno è di grande utilità a destare l’ingegno a varie invenzioni. E questa è se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o in pietre di vari misti. [...]“ (S. 60) „Io ho già veduto ne’ nuvoli e muri macchie [...]“ (S. 102) („Ich werde nicht ruhen unter diese Regeln eine neue Erfindung des Nachgrübelns zu setzen, welche, obgleich sie klein scheinen mag und fast lachhaft, nichtsdestotrotz von großem Nutzen ist, das Ingenium zu verschiedenen Erfindungen anzuregen. Und diese ist wenn du manche Mauern ansiehst, die von unterschiedlichen Flecken beschmutzt sind, oder aus unterschiedlichen Steinen bestehen [...]“ ; „Ich habe schon in den Wolken und Mauerflecken gesehen [...].“)

Gedanken von der Schaffenskraft der künstlerischen Phantasie beschreibt Phillips in dem Gemälde *Curriculum Vitae III*:

[...]
BUT DAMPNESS AND ECONOMIES HAD LEFT
IN MY ATTIC ROOM THEIR DIFFERENT MARK – A STAIN
THAT SPANNED THE WALL BEFORE MY BED AND FORMED
IMAGINATION'S OWN REPOSITORY
OF MAKE-BELIEF AND STORY – THERE I READ [...]⁶⁸

Phillips lässt es jedoch nicht bei dieser oberflächlichen Parallele bewenden, sondern gibt im selben Bild sogar an, von wem er die Anregung zu diesem Verfahren empfangen hat. Erst auf den zweiten Blick fällt in Phillips' Gemälde ein Schriftzug auf, der sich über drei Verszeilen erstreckt: „LEONARDO“. Ein weiterer gesonderter Einzeleinschub findet sich im unteren Drittel des Bildes und verläuft hinter fünf Verszeilen: „RORSCACH [sic]“. Die tiefere Bedeutung in diesem Zusammenhang bleibt zunächst verborgen und offenbart sich erst bei der parallelen Lektüre des poetischen Textes in *Curriculum Vitae III* und den in diesem Zusammenhang bereits genannten Seiten in *Die Legende vom Künstler*, die den Hinweis auf die Deutung von derartigen Zufallsgebilden in der experimentalpsychologischen Praktik des Rorschach enthalten.

Fester Bestandteil der Mythenbildung ist auch die Etablierung von Künstleranekdoten, die oft in amüsanten Form Charakteristisches über ihren Protagonisten aussagen und zuweilen tieferen Einblick in dessen Persönlichkeit und Motivation gewähren. Ein solcher „Schwank aus seiner Jugend“ steht im Mittelpunkt der poetischen Narration von Phillips' *Curriculum Vitae XIX*.

Phillips erzählt darin im Tone mysteriöser Verklärung, wie er mit neun Jahren ein für seine künstlerische Zukunft einschneidendes Erlebnis hat: Er begleitet seinen Schulkameraden John Russell nach Hause und darf sich das Atelier von dessen Vater ansehen. Die Pointe dieser Anekdote bildet die abschließende Feststellung des kunstinteressierten Kindes, das sich beeindruckt von der Idee zeigt, dass ein Künstler jemand ist „who

⁶⁸ *Self Portrait (ekphrasis)* (1989, Abb. 3). Der Text ist gleich einem Webmuster aus Antiqua-Majuskeln über ein Selbstporträt des Künstlers gelegt.

does not have to put his paints away“⁶⁹ und daraufhin beschließt Künstler zu werden.

CURRICULUM VITAE XIX
MIMESIS: AN ACTOR PREPARES [...]
ONE DAY I WENT FOR TEA AT RUSSELL'S HOUSE
AND ON THE WAY TO HAMBALT ROAD
I ASKED HIM WHAT HIS DAD DID: 'OH, YOU'LL SEE'.
WE HAD OUR STICKY CAKES AND LEMONADE
UNTIL HIS FATHER JOINED US, ODDLY DRESSED
IN CORDUROY, A PATTERNED SHIRT (NO TIE)
AND SANDALS WHICH REVEALED BRIGHT YELLOW SOCKS:
COULD THIS BE ONE OF THOSE MY FATHER CALLED
'THE ARTY TYPE'? HIS TERM OF DEEPEST SCORN
SOMEHOW COMBINING LECHER, LUNATIC
WITH SPINELESS FOP AND RABID ANARCHIST:
YET RUSSELL'S DAD WAS GENIAL, QUIET, STRONG
(DID I DARE START TO THINK MY FATHER WRONG?)
BEFORE HE DISAPPEARED UPSTAIRS HE SAID
'BRING UP YOUR FRIEND TO SEE THE STUDIO':
I TRIED TO GUESS WHAT THIS NEW WORD COULD MEAN
A CHAPEL? PRISON? OR LABORATORY?
MUCH LATER ON I LEARNED IT MEANT ALL THREE
WE KNOCKED AND TIPTOED IN: NO FABLED CAVE
OR DRAGONGUARDED HOARD HELD MORE DELIGHT
THAN THIS ENCHANTED ROOM WHOSE SINGLE LAMP
SHONE SOFTLY ON ENCRUSTED SURFACES
PILED HIGH WITH BRUSHES, TWISTED TUBES OF PAINT,
RARE AMBER OILS IN LABELLED JARS, STRANGE KNIVES,
BRASS INSTRUMENTS AND CHINA DISHES FILLED
WITH VIVID SKY BRIGHT EARTH AND LIQUID FIRE,
THE RICH IMPEDIMENTA OF A DREAM
I'D NOT YET HAD: UPON A DRAWING BOARD
THE WIZARD'S SABLE BROUGHT TO SUDDEN LIFE
THREE SPOTTED TOADSTOOLS ON A MAGIC LAWN:
STRUCK DUMB I THOUGHT 'THIS GROWN-UP IS NOT TOLD
TO PUT HIS TOYS AWAY, AND ONLY DEATH
CAN RING THE BELL TO MARK HIS PLAYTIME'S END
I'VE FOUND MY FUTURE ROLE, THE STAGE IS SET,
ALL OTHER PLANS DISSOLVE AND I SHALL GROW
TO BE AN ARTIST, IN A STUDIO'
[...]⁷⁰

In Tom Phillips' Berichten bildet diese erste Begegnung mit dem Reich der Künste einen starken Kontrast zu seinem täglichen Leben. Die Entbehrungen des Krieges lassen weder Schmuck noch fröhliche Farbigkeit

⁶⁹ „Tom Phillips Auto-Biography“ (2000).

⁷⁰ *Curriculum Vitae XIX* (Abb. 1).

zu. Darüber hinaus beschreibt Tom Phillips seinen Vater als einen Mann mit einem recht unausgeprägten oder sehr konservativen Geschmack, der zum Bedauern seines Sohnes sogar im Garten nichtblühende Pflanzen bevorzugt. Entsprechend erinnert sich Tom Phillips, bis auf einige bräunliche Fotografien, an keinerlei Bilder im Haus seiner Eltern: „The only pictures that could be found were in books, notably in two splendid volumes, *The Outline of History* and *The Splendour of the Heavens*.“⁷¹ Diese Bände und eine ungelesene Ausgabe von Dickens' gesammelten Werken stellen scheinbar den gesamten literarischen Bestand des Hauses dar.

Im Jahre 1947 führt der erste Urlaub nach dem Krieg Familie Phillips nach Frankreich und Deutschland. Da sich die finanzielle Situation verbessert, sind die Phillips in der Lage, in den folgenden Jahren weitere Urlaube auf dem Kontinent zu verbringen: „The family made two trips to Europe which enabled me to visit the Uffizi, the Louvre and the Prado by the time I was thirteen.“⁷² Diese Auslandsaufenthalte legen den Grundstein für Phillips' Beherrschung der Sprachen Deutsch und Französisch; letztere wird ihm später bei der Übersetzung des *Inferno* zugutekommen. Mit elf Jahren besucht Tom Phillips die Henry Thornton Grammar School in Clapham. Er ist ein sehr unternehmungslustiger Junge, der seiner Mutter mit seinen Eskapaden große Sorgen bereitet:

Tom was always a rebel. [...] I hated Sundays since Tom would go on long railway journeys dependant only on a penny platform ticket. He was only eleven and as it got dark I became terribly worried: I had to bear the wrath of my husband who blamed me for not bringing him up properly.”⁷³

Die unterschiedlichen Erziehungsstile seiner Eltern betont Phillips auch in Bezug auf sein steigendes Interesse an Kunst in seiner Kindheit und Jugend. Seine Mutter bestärkt ihn und schenkt ihm im Alter von 15 Jahren sogar Ölfarben,⁷⁴ während sein Vater allenfalls ein rudimentäres Interesse an den technischen Fertigkeiten seines Sohnes hat. Das Berufsziel Künstler entspricht jedoch nicht den Vorstellungen der Eltern und wird von ihnen strikt abgelehnt.

⁷¹ Phillips, W/T 74. S. 13.

⁷² Phillips, W/T 74. S. 15.

⁷³ Margaret Agnes Phillips in Phillips, W/T 74. S. 11.

⁷⁴ Phillips verarbeitet dieses Ereignis in *Curriculum Vitae XIX* (Abb. 1).

1974 beschreibt Phillips seinen Vater als einen harten, von rationalen Überlegungen bestimmten Mann, der im Umgang mit Automobilen besser zurechtkommt als mit Menschen, vor allem mit heranwachsenden Kindern, die ihren Vater zu hinterfragen beginnen. Er mildert die kritische Schilderung seines Vaters allerdings ein wenig ab, indem er dessen Verhalten mit den finanziellen Schicksalsschlägen erklärt, die den vormals so erfolgreichen und selbstbewussten Mann hart werden ließen.⁷⁵ Sucht man die reale Person David John Phillips in dieser recht einseitig präsentierten Vaterfigur zu ergründen, so muss man zwischen den Zeilen lesen und das Zeugnis des Sohnes vor der Folie des jungen Künstlers, der sich gegen den übermächtigen Vater durchsetzen muss, betrachten. Es ist anzunehmen, dass Phillips' Vater ein kultivierter und musisch begabter Mann war, der sich aufgrund negativer Erfahrungen stark verändert und in sich zurückgezogen hat: „my father as a boy had taught himself the violin and had had a repertoire of salon pieces which I never heard him play since he abandoned the violin at the time of his financial collapse.“⁷⁶ Von diesen Hinweisen auf die Persönlichkeit seines Vaters abgesehen ist dieser auch eines der ständig wiederkehrenden Motive in der *Curriculum Vitae*-Serie und findet in elf von zwanzig Gemälden Erwähnung.

Die traditionelle Herausbildung des Künstlers spielt sich oft in der Kontrastierung der eigenen Persönlichkeit gegen die Vaterfigur ab und so präsentiert Phillips seinen Vater gerne als Inbegriff all dessen, was er selbst ablehnt oder kritisiert. Die kritischsten Äußerungen innerhalb des *Curriculum Vitae*-Zyklus in Bezug auf seinen Vater stehen in Zusammenhang mit der Welt der Kunst und beleuchten die Beziehung des jungen Künstlers zu seinem Elternhaus. Das aufstrebende Ingenium steht in Opposition zu seiner Herkunft. Wie schon oben erwähnt beschreibt Tom Phillips den Ort seiner Kindheit als farb- und phantasielose, bilderarme Welt, was er ganz explizit auf den konservativen Geschmack des gestrengen Vaters zurückführt.⁷⁷ In diesem Zusammenhang stilisiert Phillips seinen Vater sogar zum Mörder, der die einzigen blühenden Pflanzen im

⁷⁵ Vgl. Phillips, W/T 74. S. 9f.

⁷⁶ Phillips, W/T 74. S. 13.

⁷⁷ Vgl. *Curriculum Vitae* VI.

Garten, Butterblumen und Gänseblümchen, gnadenlos beim Rasenmähen umbringt.⁷⁸ Das negative Vaterbild, das Phillips in dieser Serie zeichnet, kulminiert in der oben wiedergegebenen Passage über seinen Atelierbesuch im Alter von neun Jahren, im Zuge dessen er seinem Vater abfällige Äußerungen über „THE ARTY TYPE“, den dieser in eine Schublade steckt mit Lüstlingen, Irren und Anarchisten, in den Mund legt.

Hier findet sich ein weiteres typisches Motiv der Künstlervita: Der junge Künstler muss sich gegen Schwierigkeiten durchsetzen, die ihm oft von seinem unmittelbaren Umfeld bereitet werden.⁷⁹ Die Überwindung des Vaters präsentiert Phillips in diesem Gemälde durch eine ironische Pointe am Schluss: Während er anfangs die Charakterisierung des Künstlers Mr Russell anhand von gelben Socken in offenen Sandalen vornimmt, offenbart der reife Künstler, dass er just in diesem Moment ein ebensolches Fußkleid trägt, was dem Leser vermitteln soll, dass er die Transformation vom jungen Ingenium zum Künstler gegen den Widerstand des Vaters vollzogen hat.⁸⁰

In seinen anderen Werken ist Phillips' Vater auffällig abwesend, erst im März 2004 bekommt David John Phillips ein Gesicht: Im Zuge der Ausstellung „We Are the People“ in der National Portrait Gallery, zeigt Phillips ein Postkarten-Portrait seines Vaters in einer Box-Pose, das er ungefähr auf 1906 datiert.⁸¹ Aus dieser Beziehung lässt sich abermals eine Parallele zu den Leben der Renaissancekünstler ziehen, innerhalb derer Kris und Kurz das Motiv des Vater-Sohn-Konfliktes isolieren und definieren als „Bestreben, den echten Vater dessen, der zum Helden erhöht wurde, zu verleugnen“ und zu „ersetzen“.⁸² Vor der Entdeckung durch einen Ersatzvater steht jedoch motivisch das Autodidaktentum und gemäß dieser Überlieferung findet eine professionelle künstlerische Unterweisung Phillips' erst in späteren Jahren statt. Der selbstbewusste Junge ist sich seiner Begabung bewusst und drängt in autodidaktisch-jugendlicher Manier zur Anerkennung durch ein Publikum. Im Alter von

⁷⁸ Vgl. *Curriculum Vitae XIII*.

⁷⁹ Vgl. Kris/Kurz, S. 56 ff.

⁸⁰ Vgl. *Curriculum Vitae XIX* (Abb. 1).

⁸¹ Phillips, Tom. „We Are the People: My Father, the Boxer“ *The Evening Standard* 3. März 2004.

⁸² Kris/Kurz, S. 60.

17 Jahren stellt er bei einer offenen Ausstellung am *Embankment*-Geländer⁸³ das erste Mal Gemälde aus, verkauft aber zu seinem eigenen Bedauern kein einziges Bild. 1955 erhält Phillips durch ein Reisestipendium (London County Scholarship) die Gelegenheit, bei einem dreimonatigen Aufenthalt in Aix-en-Provence sein Französisch zu verbessern. Seine Mutter erinnert sich:

[...] when he was seventeen he won a travelling scholarship to France, where he went to live for three months. He arrived home with a sack of horse bones from the first World War; I have never known why.⁸⁴

Er spricht noch heute sehr gut Französisch, passabel Deutsch, versteht aufgrund seiner Lateinkenntnisse auch Italienisch und demonstriert seine Sprachkenntnisse gerne im Gespräch durch das Einflechten fremdsprachiger Zitate und Worte.⁸⁵ Bei seiner Rückkehr aus Aix-en-Provence kauft er ein Klavier und beginnt auch hier in wahrer autodidaktischer Manier, sich selbst zu unterrichten.

1956 stirbt sein Vater, ein Ereignis das Phillips trotz oder vor allem wegen der problematischen Vater-Sohn-Beziehung sehr beschäftigt. Nur am Rande erwähnt er in seinen Texten zu *Benches*⁸⁶, dass seine Assoziation von Parkbänken mit dem Thema Tod darauf zurückgeht, dass er auf einer Parkbank sitzend die Nachricht vom Tode seines Vaters verarbeitete. Zu diesem Zeitpunkt hat Tom Phillips, dem es gelungen ist den Militärdienst zu umgehen, gerade den Entschluss gefasst nach Oxford zu gehen. Sein Vater stirbt in der Überzeugung, sein Sohn sei nun endlich auf dem Weg zu einer „respectable and secure career“⁸⁷. Phillips' Mutter, in die künstlerischen Absichten ihres Sohnes eingeweiht, ist ob dieser Pläne ein wenig irritiert, vertraut Tom aber völlig und unterstützt ihn auf seinem Weg. Damit sind die Widerstände aus dem unmittelbaren persönlichen Umfeld überwunden und der Karriere als Künstler steht nichts mehr im Weg. Tom Phillips ist mit neunzehn Jahren frei vom Druck des Vaters – und doch widmet er sich von diesem Zeitpunkt an nicht konzentriert sei-

⁸³ Das Embankment ist ein Gebiet am Themseufer bei der Hungerford Bridge. Phillips berichtet von dieser ersten Erfahrung auch in *Curriculum Vitae XIX* (vgl. Abb. 1).

⁸⁴ Phillips, W/T 74. S. 12.

⁸⁵ Vgl. Interview Kerstin Blum Dezember 2002.

⁸⁶ *Benches* (1971).

⁸⁷ Phillips, W/T 74. S. 15.

ner künstlerischen Laufbahn, sondern nimmt den Umweg über die Geisteswissenschaften: Er beginnt im Jahr 1958 sein Studium in Oxford, wo er englische und angelsächsische Literatur studiert und am regen sozialen und kulturellen Leben der Universität teilnimmt. Unter anderem spielt er in unzähligen Theaterstücken mit und gestaltet die Zeitschrift *Isis*, belegt aber auch Aktzeichenkurse an der Ruskin School. In dieser Zeit knüpft er viele Freundschaften, die noch heute bestehen.

David Rudkin and I were direct contemporaries at St Catherine's, Oxford and shared (as somewhat beleaguered aesthetes) in many artistic follies, acting, filming, making music etc. If it were not for photographic evidence I could hardly believe that in his production of Strindberg's *The Dance of Death* I actually *danced* a character called Death whom he had introduced into the text, or that, for a film thriller called *Habeas Corpus*, that he wrote and directed, I both played the villain and villainously played the harpsichord to make a sound-track.⁸⁸

Nach Beendigung seines Studiums in Oxford nimmt er eine Anstellung als Lehrer für Kunst, Musik und Englisch an der Aristotle Road School in Brixton an. Parallel besucht er Abendkurse an der Camberwell School of Art, wo er unter anderem bei Frank Auerbach Aktzeichenkurse belegt. Der junge Künstler realisiert unter Auerbachs Anleitung, dass er „had only been playing at painting and had to begin from the beginning.“⁸⁹ Auerbachs Unterricht beeinflusst Tom Phillips stark und der Autodidakt findet somit Anfang zwanzig endlich einen „fruchtbaren Lehrer“, ein Künstler Vorbild und einen Vatersatz in künstlerischer Hinsicht.⁹⁰ Phillips selbst hält sich nicht für einen begnadeten Lehrer und äußert sich dazu sehr entschieden:

I hate teaching. [...] I have no interest in educating. [...] make no educational effort in my life. I have no desire for teaching. I'm not very good at it. [...] I did it and I wasn't very good at it. A good teacher is a good teacher. There's quite a difference. If I play ping-pong I can tell if the other person is better than me. [...] I like to share, but I'm not interested in educating. [...] Education sharer... sharing is without the power...⁹¹

⁸⁸ Phillips, Tom. *The Portrait Works*. London: National Portrait Gallery Publications, 1989. S. 20-21.

⁸⁹ Phillips, W/T 74. S. 15f.

⁹⁰ Vgl. Kris/Kurz, S. 43.

⁹¹ Interview Kerstin Blum Dezember 2002.

„One painful year“⁹² lang unterrichtet er in Brixton. 1961 kündigt er seine Stelle dort und wird Vollzeitstudent in Camberwell: „Once down from Oxford he [David Rudkin] battled away at schoolmastering and I, after a year's incompetent schoolmastering of my own, entered Camberwell School of Art.“⁹³ Im selben Jahr heiratet er seine erste Frau Jill Purdy, die er bereits 1957 beim Philharmonia Chorus, zu dessen Gründungsmitgliedern er zählt, kennengelernt hatte.

I.1.2. Lebensziel Künstler

merely / think / art (250¹)

Die Konzentration auf das Lebensziel Künstler nimmt 1964 konkrete Formen an, als Phillips seine Werke im Rahmen der „Young Contemporaries Exhibition“ in London ausstellt. Nur ein Jahr später findet seine erste Einzelausstellung bei AIA Galleries London statt. In dieser Zeit ernährt seine Frau Jill die Familie Phillips mit ihrem Gehalt als Musiklehrerin. Als Jill schwanger wird leben sie von der Sozialhilfe.⁹⁴ Die beiden haben zwei Kinder: Ruth und Leo.⁹⁵ Phillips ist ein Mensch, dem Freunde und Familie sehr wichtig sind und diese zwischenmenschlichen Kontakte spiegeln sich auch in seinem Werk, denn er portraitiert mit Vorliebe Personen aus seinem engen persönlichen Umfeld. Bei seiner eigenen Familie scheint er jedoch Probleme zu haben:

I've always experienced particular difficulty in drawing or painting my own family. One ambitious portrait of my former wife went through many patient sittings before being abandoned. The novelty of a first child led to drawings of Ruth as a baby yet I've never managed to capture her spirit since, apart from perhaps in this small oil study. My only near success with Leo has been when drawing him playing the violin; I cannot explain why they prove so elusive.⁹⁶

⁹² Phillips, W/T 74. S. 15.

⁹³ Phillips, *Portrait*. S. 20-21.

⁹⁴ Vgl. Phillips, W/T 74. S. 16.

⁹⁵ Ruth (geboren 25. 1. 1964) und Leo (geboren 26.1.1965) haben die musikalische Veranlagung ihrer Eltern geerbt: Leo ist Violonist und Dirigent, Ruth ist Cellistin und hat einen M.A. in Voice-Movement-Therapy.

⁹⁶ Phillips, *Portrait*. S. 81 und 95-96.

Aus pekuniären Gründen muss Tom, wie auch später immer wieder, zum ungeliebten Lehrberuf zurückkehren. Zu den Stätten seiner Lehrtätigkeit zwischen 1961 und 1972 gehören auch Bath Academy of Art, Ipswich School of Art und Wolverhampton Art College. In Ipswich zählt 1964 Brian Eno, der in den 70er Jahren mit der Band Roxy Music bekannt wird, zu seinen Schülern, die ihrem beständig schwarz gekleideten Lehrer den Spitznamen „Black Tom“ geben. Eno charakterisiert Tom Phillips als autoritären und strengen Lehrer, dessen für die damalige Zeit ungewöhnlich disziplinarischen pädagogischen Ansätze den Schülern in ihrem hohen Anspruch an den Künstler imponieren. Entgegen Phillips' oben zitierter Selbsteinschätzung als Lehrer, erinnert sich Eno, dass er als sechzehnjähriger Schüler Phillips' strenges Kunstverständnis und Kaltschnäuzigkeit als inspirierende Herausforderung empfindet. Phillips wird für Eno zum väterlichen Mentor, der ihn zeitweise als Assistent in seinem Atelier beschäftigt und letztendlich auch dazu ermutigt, sich zur Musik zu wenden.⁹⁷ Parallel zum Mythos des Autodidaktentums steht in der griechischen Künstlergeschichte der Ruhm „ein fruchtbarer *Lehrer* gewesen zu sein“⁹⁸ – Ruhm, den Phillips trotz seiner negativen Aussagen über die eigenen didaktischen Fähigkeiten, angesichts dieses einen Schülers für sich beansprucht. 1998 erarbeiten Phillips und Eno augenzwinkernd eine Aufstellung, in der sie sich als Teil einer Schülerliste, die eine Abfolge der Künstler anhand des Lehrer-Schüler-Verhältnisses aufstellt, in einer Tradition darstellen, die von Verrocchio über Künstler wie Perugino, Raphael, Jean Luis David, Ingres, Degas und Auerbach bis zu Phillips und Eno reicht.⁹⁹ Diese Art der genealogischen Aufstellung der Nachfolger bedeutender Künstler ist ebenfalls ein traditioneller Bestandteil der Künstlervita und entwickelte sich in der Kunstliteratur zu einem beliebten Motiv.¹⁰⁰ Hier verbindet sich die Legende vom Künstler mit dem Dante-Mythos, denn ein kurzer Abschnitt einer ähnlichen Diadochie

⁹⁷ Vgl. Brian Eno zitiert in Lucy O'Brien. „How we met: Brian Eno & Tom Phillips“ Interviews in *The Independent* (London) 13. November 1998.

⁹⁸ Kris/Kurz, S. 43.

⁹⁹ Vgl. Phillips, Tom. „Raphael to Eno“ *Tom Phillips. Works: Portraits*, Brian Eno, Tom Phillips RA, 1998. Die Covers einiger Alben von Brian Eno zeigen Werke von Tom Phillips.

¹⁰⁰ Vgl. Kris/Kurz, S.43ff.

findet sich auch in einer Passage der *Divina Commedia*, im Zuge derer Dante die Künstler Cimabue und Giotto als Teil einer solchen Künstlerabfolge darstellt.¹⁰¹

1966 werden Phillips' Kunstwerke in der „Royal Academy Summer Exhibition“ ausgestellt. Dieses Jahr hat auch große Bedeutung für Phillips' Dante-Rezeption, denn nun beginnt seine bis heute andauernde Beschäftigung mit W. H. Mallocks Roman *A Human Document*, die in der Übertragung der spezifischen *Humument*-Technik einen Grundstein seines *Inferno* darstellt.¹⁰² Phillips' großer Durchbruch als Künstler kommt erst 1970 mit einer Einzelausstellung in der Angela Flowers Gallery in London, die ihn bis heute vertritt. 1972 lehrt Phillips als Gastdozent an der Kunsthochschule Kassel, die damals von den kommunistisch orientierten Studenten selbst verwaltet wird.¹⁰³ Er selbst sieht den Grund für seine Verpflichtung weniger in seinem künstlerischen Ruhm begründet als in einer irrigen politischen Annahme: „Someone somewhere had mistakenly thought I would prove a beacon of solidarity.“¹⁰⁴ Von dieser Deutschlandreise und weiteren Aufenthalten in Afrika, Amerika, Brasilien, Japan und Persien bringt Phillips Kunst, Artefakte und vor allem Postkarten mit nach London, die als Inspiration für weitere Projekte dienen. Die 70er Jahre sind stark geprägt von seinen Besuchen in Südafrika. Wie auch schon seine Haltung gegenüber den Studenten in Kassel zeigt, ist Phillips kein politischer Mensch.

I don't much believe in cultural boycotts. Cutting people off from communication of culture (which must perforce speak liberty) seems very different from denying them the pleasure of sport.¹⁰⁵

¹⁰¹ Vgl. *Purgatorio* XI, 94-96: „Credette Cimabue nella pittura / Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido, / Sì che la fama di colui è oscura“ („Es glaubte Cimabue, er sei der Meister / Der Malerei, nun ist Giotto oben / Und hat den Ruhm des andern überschattet.“ Sämtliche deutsche Übersetzungen der *Divina Commedia* in dieser Arbeit stammen aus Alighieri, Dante. *Die Göttliche Komödie*. Übs. Hermann Gmelin. München: dtv, 1988).

¹⁰² Mallocks Roman dient zunächst als Grundlage für *A Humument*. Phillips bearbeitet die Originalseiten von *A Human Document* und isoliert Worte und Buchstaben, die er erhalten will, dann wird die Buchseite illuminiert bzw. übermalt. Dieses, in den 60er Jahren begonnene Projekt bildet ein zentrales Flechtwerk, das sich auf viele Bereiche von Phillips' Schaffen erstreckt und sich beständig ausbreitet.

¹⁰³ Hierzu gibt es leider keine genaueren Angaben – weder von der Kunsthochschule Kassel noch von Phillips selbst.

¹⁰⁴ Phillips, W/T 92. S. 54.

¹⁰⁵ Phillips, W/T 92. S. 59.

Er glaubt jedoch an die persönliche Freiheit eines jeden Menschen und findet im Rahmen seiner Südafrika-Ausstellung 1974 neue Möglichkeiten, seiner Kritik Ausdruck zu verleihen. Er stellt in Südafrika nur Bilder aus, die er speziell für diesen Anlass gemalt hat und welche die politischen Umstände subtil aber erkennbar kommentieren. Bei dieser Gelegenheit kommt beispielsweise ein selbst entworfener Stempel zum Einsatz, der später auch Eingang in seine *Inferno*-Illustrationen findet: Die Aufschrift auf dem Stempel lautet in einer Abwandlung der damals weit verbreiteten Verbotsschilder „Slegs Vir Blanks“ (Nur für Weiße) „Slegs Vir Almal“ (Nur für Alle) und Phillips versieht jeden südafrikanischen Geldschein, der in dieser Zeit durch seine Hände geht, mit diesem Stempel.¹⁰⁶ Der Stempel ist ein typisches Beispiel für Phillips' ureigene künstlerische Sprache, die sich nun herauskristallisiert und ihn in die Nähe der Konkreten Poesie rückt. 1975 trifft er Ruth und Marvin Sackner, Kunstsammler aus Amerika, die kurz zuvor zufällig Tom Phillips' Werkretrospektive in der Kunsthalle Basel gesehen hatten. Die Begegnung mit Phillips und seinen Werken gibt ihrer Leidenschaft für Kunst eine neue Richtung:

At first, we wondered whether Tom Phillips was an artist or a group of artists. But as we looked at the pictures more closely, we saw wonderful clusters of artistic styles bound to each other. We experienced an epiphany that has not been repeated in our artistic adventures: we recognised the unique artistic inventiveness of work encompassing all of contemporary and modern art history. This was evidenced by images representing visual poetry, abstract expressionism, constructivism, visual/verbal art, expressionistic portraits, pointillism, color stripes and calligraphic markings, among others. All of them touched favorably upon our personal aesthetic. We stayed several hours at the exhibition and returned the next day for several more.¹⁰⁷

Die Sackners werden Phillips' „most loyal and active supporters“¹⁰⁸. Sie gründen das *Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete Poetry* in Miami, „the world's largest privately held collection of text transmogrified

¹⁰⁶ Der Stempel kommt später auch in seinen Illustrationen zu Dantes *Inferno* zum Einsatz, wo Phillips ihn als Hinweis auf Fortunas Wirken versteht und damit seiner Hoffnung Ausdruck auf ein baldiges Ende der Apartheid verleiht (*The Wheel of Fortune*, Canto VII/1).

¹⁰⁷ Sackner, „Humumentism: The Works and Ideas of Tom Phillips“ *Humument.com*. Essays. Tom Phillips RA, s. d.

¹⁰⁸ Phillips, *Portrait*. S. 85.

through the use of visual imagery, word clusters, negative space, typographical oddities and various other artistic conceits“¹⁰⁹. Nur sechs Jahre nach Phillips’ Durchbruch als Künstler dreht das Arts Council einen Film¹¹⁰ über ihn, der den Künstler bei der Arbeit zeigt. Darauf folgt im Jahre 1977 ein weiterer Film des Arts Council. *Drawing: A Film* zeigt zusammengeschnitten auf fünf Minuten die Entstehung und Auslöschung einer großen Zeichnung, die von seiner Beschäftigung mit aktuellen Tendenzen in Literatur-, Kunst- und Kulturwissenschaften zeugt.¹¹¹

Anfang der 80er Jahre wird Phillips von seiner Alma Mater, St. Catherine’s in Oxford, damit beauftragt, mehrere große Wandteppiche anzufertigen. Zu diesem Zeitpunkt befindet er sich bereits in einer intensiven Phase seiner Beschäftigung mit *Dante’s Inferno* und nun endlich finden Teile des Dante-Mythos gezielt Eingang in Phillips’ Œuvre, aber auch in sein Privatleben. Für die Buchbindearbeiten der Talfourd Press Ausgabe von 1983 arbeitet er mit Pella Erskine-Tulloch zusammen. Während dieser Kollaboration kommen sich die beiden näher, und es entstehen viele Zeichnungen¹¹² und ein großes Portrait von Pella mit dem Titel *The Dante Binding*¹¹³. Die Beziehung geht eindeutig über die normale Zusammenarbeit zwischen Kollegen bzw. einem Künstler und dem Objekt seiner Studien hinaus. Phillips beschreibt seine Leidenschaft für Pella folgendermaßen:

¹⁰⁹ Austin, Tom. „The Power of the Pen“ *Art & Antiques* Sommer 1999. S. 74-79. Das Archiv besteht aus über 60.000 Objekten, 40.000 davon sind in der Internet-Datenbank katalogisiert. Das Archiv, das im Haus der Sackners aufbewahrt ist, stellt neben dem Getty Center for the History of Art in Los Angeles und den Sammlungen der Stuttgarter Schule in Stuttgart die wichtigste Kollektion und Anlaufstelle im Bereich der konkreten und visuellen Poesie dar. Herzstück der Sammlung ist, neben Phillips’ Werken, Stéphane Mallarmès *Un coup de dés* (1897).

¹¹⁰ Arbor Films, Regie: David Rowan und Margaret Williams, 1976.

¹¹¹ Arbor Films, 1977. Die Auslöschung erinnert an Robert Rauschenbergs *Erased de Kooning Drawing* aus dem Jahr 1953. Phillips’ Version ist im höchsten Grade selbstreflexiv, da er seine eigene Zeichnung auslöscht.

¹¹² Es entstehen u.a. unzählige Zeichnungen, bzw. Drucke, mit dem Titel *Pella on Saturdays*, die Phillips über ein Jahr hinweg vom 4. Juni 1980 bis zum 6. Juni 1981, in ein und denselben Lithographiestein einritz.

¹¹³ *The Dante Binding* (1981-82, Abb. 4).

Then came infatuation with a particular face, which I suppose has been the cause of so many of the portraits in museums throughout the world. Over a period of about ten years I must have made almost a hundred images of Pella Erskine-Tulloch.¹¹⁴

Eine Zeichnung von Pella, *Schermographia*, wird 1981 in der Marlborough Gallery ausgestellt. Unter das Bild setzt Phillips einige Zeilen von Dante:

poi chi pinge figura
se non può esser lei
non la può porre.¹¹⁵

Die Stilisierung der Frau zum Lieblingsobjekt des Künstlers entspringt der zuweilen ambivalenten Beziehung zwischen dem Künstler und seinem Modell, die in verschiedenen Manifestierungen Eingang in die Kunstgeschichte gefunden hat. Liebe als „Antrieb zum künstlerischen Schaffen“¹¹⁶ ist ein Motiv, das sich sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Literaturgeschichte auf eine lange Tradition berufen kann¹¹⁷, so auch in Dante Alighieris Werk. Die Liebe zu Beatrice, die Dante eigenen Berichten zufolge 1274 im Alter von neun Jahren erblickt und ihr daraufhin in ewiger Liebe verfällt, steht im Zentrum seines dichterischen Werks und erfährt vor allem in der *Divina Commedia* eine Erhöhung und Transformation zum dichterischen Mythos. Bedeutsamer als die Frage nach ihrer realen Existenz ist Beatrices Realität im Text als überhöhte Herrin, die zwischen dem lyrischen Ich des Dichters und dem Liebesgott Amor vermittelt und damit weniger eine geliebte Frau denn eine stilisierte *Donna* innerhalb einer abstrahierten Liebesdoktrin darstellt.¹¹⁸

Phillips' dichterische Leihgabe als Manifestation seiner Liebe zur Adressatin verrät eine gewisse Vertrautheit mit Dantes Konzentration auf eine einzige Geliebte, die für den Künstler sowohl die ideale private Traumfrau als auch die inspirierende Muse personifiziert. Dass Tom Phillips jedoch ebenso profunde Kenntnisse des oben beschriebenen, abstrahierten Frauenbildes und der damit verbundenen Liebeskonzeption hat, offenbart er

¹¹⁴ Phillips, *Portrait*. S. 94.

¹¹⁵ Tom Phillips' eigene englische Übersetzung: „for he that makes an image of a face must be that face or fail in the attempt.“

¹¹⁶ Kris/Kurz, S. 149.

¹¹⁷ Vgl. auch mittelalterliche Epen, Goethes *Die Leiden des jungen Werther*, etc.

¹¹⁸ Vgl. Prill, S. 8.

in *Curriculum Vitae IV*¹¹⁹, in der Werkgruppe *The Quest for Irma*¹²⁰ und in seiner Oper *Irma*¹²¹. Während es sich bei seiner Liebe zu Pella mit großer Sicherheit um eine reale Liebe handelt, die aufgrund der emotionalen Bindung zwischen Künstler und Frau zum inspirationsstiftenden Lieblingsmodell wird, präsentiert er in diesen anderen Werken eine deutlich abstrakte Art der Liebe, deren Objekt keine wirkliche Frau ist, sondern eine stilisierte Diva, die, gleich einem aus verschiedenen Idealbildern arrangierten Puzzle, der Phantasie des Künstlers entspringt und in ihrer Beliebtheit zur Anti-Ikone wird.¹²²

Ganz im Geiste der Dantesken Beatrice-Begegnung in jungen Jahren stellt Phillips an den Anfang seines autobiographischen Liebeslebens in *Curriculum Vitae IV* die Vision eines Gesichtes, das sich ihm bereits als Fünfjährigem auf mysteriöse Art mental derart fest eingepägt hat, dass er sein ganzes weiteres Leben mit der Suche nach diesem Antlitz verbringt. Dieses fragmentarische Gesicht, das er im Text-Bild unter anderem als Archetyp, Muse und weiße Göttin bezeichnet, findet sich in der Vielzahl zerstückelter und collagierter Gesichter im Bild-Rahmen wieder. Nach einem kurzen Anklang homoerotischer Faszination in seiner Kindheit („IN SURREY ONCE I FOUND THE BRUSHWOOD BOY“) fixiert sich sein Streben auf „WOMAN“, während sich die im Texthintergrund andeuteten Stichworte „EWIGE WEIBLICHE“¹²³ und „CHERCHEZ LA FEMME“¹²⁴ zu „THE QUEST FOR IRMA“ konkretisieren. Indem Phillips auf Dantes „LA MIA DONNA [...] BEATRICE“ und deren mythische Begegnung „UPON A BRIDGE IN FLORENCE“ verweist, positioniert er sich ganz deutlich innerhalb der literarischen Dante-Tradition, verwebt die literarische Realität jedoch mit nicht näher erläuterten Stationen seines eigenen Lebens, wie London („IN PECKHAM ON A BUS“)¹²⁵

¹¹⁹ *Curriculum Vitae IV*.

¹²⁰ Werkgruppe *The Quest for Irma* (1973) und Erwähnungen im Rahmen von *A Humument*.

¹²¹ *Irma. An Opera. Op. 12. Comp. Tom Phillips*, 1969.

¹²² Phillips kehrt immer wieder gerne zu dem Verwirrspiel von „Irma/Rima“ zurück. Anlässlich des Verkaufs des Werkes *Rima's Song* (Komp. Tom Phillips, 2005) breitet er sich in seinem Blog abermals über seine weibliche Ikone aus („Nothing like a regular client...“ *Tom Phillips: new and updates by the artist*. Tom Phillips RA, 28. März 2011).

¹²³ Zitat aus Johann Wolfgang von Goethes *Faust II*: „das Ewige-Weibliche zieht uns hinan“ (*Sämtliche Werke*, München: Carl Hanser, 1982).

¹²⁴ Der Ausdruck wurde von Alexandre Dumas in *Les Mohicans de Paris* (1864) geprägt: „Cherchez la femme, pardieu! Cherchez la femme!“ (Paris: Michel Lévy frères, 1871. S. 232).

¹²⁵ Phillips wohnt und arbeitet in Peckham.

oder Stuttgart¹²⁶. Ebenso lässt er den Leser im Unklaren darüber, ob die Suche nach diesem Gesicht nun eher Teil der nach dem Idealbild strebenden Künstlerphantasie ist, oder dem menschlichen Bedürfnis nach erfüllter Liebe mit einem idealen Partner entspringt.

Die Nennung der irischen Freiheitskämpferin „MAUD GONNE“ fügt sich fast nahtlos in das Thema Liebe als Antrieb des künstlerischen Schaffens ein, da Maud Gonne den irischen Dichter William Butler Yeats zu vielen seiner Gedichte inspirierte.¹²⁷ Phillips schließt diese Momentaufnahme seiner lebenslangen Suche nach dem „FACE WITHOUT A NAME“ mit einer Persiflage einiger bekannter Verszeilen von Christopher Marlowe ab: „AND THEREFORE I HAVE SAILED THE SEAS AND COME / TO HAUNT THE TOPLESS BARS OF ILIUM“. In Marlowes *Doctor Faustus* bezieht sich der ursprüngliche Ausruf des Protagonisten auf den Moment, in dem Mephistopheles dem Faustus das begehrte Antlitz der Helena von Sparta zeigt, deren vielgerühmte Schönheit nicht nur Anlass für den Trojanischen Krieg war, sondern auch die Phantasie der Dichter und Künstler entfachte.¹²⁸ Leidenschaftliche Sehnsucht nach Liebe, die in ihrer durch übertriebene Lektüre gespeisten Besessenheit an Wahnsinn grenzt, charakterisiert ein weiteres literarisches Vorbild des Künstlers, auf das er im eingangs genannten letzten Bild der Serie, *Curriculum Vitae* XX, anspielt und das einen Versuch darstellt, „to list the various identities that go to make a single artistic life“¹²⁹; Phillips stilisiert den vom mittelalterlichen Ideal von Ruhm und Ehre und seiner erfundenen Edeldame Dulcinea besessenen Edelmann Don Quixote zu einem seiner Alter Egos, indem er sich selbst als „DONNISH QUIXOTE – IN ENDLESS QUEST FOR LOVE“ bezeichnet. Selbstironisch stellt er damit seine Leidenschaft für Literatur und sein Streben nach Liebe in den Rahmen einer literarischen Tradition, die sich in Cervantes’ Don Quixote als

¹²⁶ Das Verlagshaus Hansjörg Mayer, das seit vielen Jahren mit der Publikation von Phillips’ Werken betraut ist, hat seinen Hauptsitz in Stuttgart.

¹²⁷ Maud Gonne ist eine irische Freiheitskämpferin. Die Gründerin der *Daughters of Erin* etablierte mit William Butler Yeats das *Abbey Theatre* in Dublin und inspirierte viele seiner Gedichte. 1902 spielte sie die Hauptrolle in seinem Stück *Kathleen Ni Houlihan*.

¹²⁸ „Is this the face that launched a thousand ships / And burned the topless towers of Ilium?“ (*Doctor Faustus* I. V, i).

¹²⁹ Phillips, Tom. „Word Sculptures: Wire Sculptures“ in Tom Phillips. *Sacred and Profane / Drawing to a Conclusion*. South London Gallery, 1997. S. 12-17.

überholt und gefährlich erweist.¹³⁰ Die Akkumulation literarischer Zitate und damit der zugehörigen dichterischen Vorbilder in diesem Zyklus legt die Vermutung nahe, dass Phillips hier einen bewussten Schritt zur eigenen Positionierung innerhalb der literatur- und kunstgeschichtlichen Tradition vornimmt.

I.1.3. „The Quest for Irma”

is / The woman we are speaking of / over her ankles / in / the storm and fire / and
/ desire of / art ; and / the / art of / art / , and / would have given us a hum / ument
/ or two. (2)

Phillips' *Donna*, auf die ein Großteil seines Werkes ausgerichtet ist und deren Gesicht das gesuchte Objekt in *Curriculum Vitae IV* ist, heißt Irma und entstammt W. H. Mallocks *A Human Document*. Im Zuge seiner *Humument*-Bearbeitung übernimmt Phillips den Namen von Mallocks Heldin und stilisiert sie darüber hinaus zur Herrin seines künstlerischen Strebens. „The Quest for Irma“ symbolisiert die offenkundige Verlagerung des schöpferischen Interesses von der zunächst in *Curriculum Vitae IV* vorgeschlagenen realen Frau auf die Kunstgestalt, die allein im künstlerischen Schaffen beflügelnde Wirkung hat. Das aus der Tradition der Lyrik Dantes stammende Element der inspirierenden *Donna*, die im Rahmen des künstlerischen Werks ohne eine konkrete Beziehung zwischen Künstler und Frau, in einer fast unpersönlichen Art verehrt wird, entwickelt sich bei Phillips zum spielerischen Gestaltungselement und zum festen Bestandteil seines Gedankenrepertoires. Das Rätsel, das die Identität der gesuchten Traumfrau zunächst umgibt, und die Frage nach der Beziehung zwischen Künstler und Modell, werden in der Serie *The Quest for Irma* ad absurdum geführt, da Irma dort die Gestalt willkürlich aus Postkartenmotiven ausgewählter Frauenbilder annimmt.

The Quest for Irma

Irma, the eponymous heroine of my short opera, represents the ideal woman of Grenville's quest (as she does that of Toge in *A Humument*). Hers is The Face of

¹³⁰ Der Wahnsinn des durch die literarischen Vorbilder des mittelalterlichen Ritterepos inspirierten Titelhelden Don Quixote kann als Beispiel übertriebener und fehlgeleiteter Idealvorstellungen von Ritterlichkeit und Liebe interpretiert werden. Susannah Frankel verwendet Phillips' Alter Ego „Donnish Quixote“ als Titel für einen ihrer Artikel über den Künstler (Frankel, Susannah. „Donnish Quixote“ *The Guardian* [Manchester] 1. November 1997).

Curriculum Vitae IV so often nearly, but never entirely, seen, and whose veiled evocations every lover and detective knows. She is not only sought in these fictions but here is also trailed through the shadow-world of the postcard, from which convincing candidates have emerged. She is frequently seen from the back. As all who have been lovelorn are aware, there is great potency in the ‚could it be?‘ of this aspect, so often giving way to the ‚no‘ of broken illusion when the followed turns to face the follower.¹³¹

Zwei parallele Handlungsstränge, die geprägt sind von der Suche nach Liebe, geben Phillips' *A Humument* Kontinuität und spiegeln dabei Mallocks Vorlage: Grenvilles erotisches Verlangen in *A Human Document* findet seine Entsprechung in der überlagernden Geschichte von Toge, einem traurigen modernen Helden, der sich vor Sehnsucht nach Irma verzehrt. In ihrer Einleitung zu Phillips' *Works and Texts*, die den Untertitel „*Hypnertomachia Phillipi*“ trägt, verweist Huston Pascal auf eine weitere Inspirationsquelle des Künstlers: Francesco Colonnas *Hypnertomachia Poliphili*, ein Meisterwerk der Illustration und Buchdruckerkunst der Renaissance. Phillips' Interesse für dieses Werk fügt sich in das Thema der Liebessehnsucht problemlos ein, da im Handlungsmitelpunkt der *Hypnertomachia Poliphili* die allegorische Suche des Protagonisten Poliphili nach seiner verlorenen Liebe steht.¹³²

Die Wurzeln dieser Liebes- und Frauenfiktion entstammen eindeutig dem literarisch geprägten Gedankengut des Künstlers. Die Frage, die sich in diesem Zusammenhang, wie auch bei allen dichterischen Vorbildern stellt ist, inwiefern man aus den Eigentümlichkeiten des Kunstwerks auf die Lebensumstände des Künstlers schließen kann.¹³³ Die Diskrepanz zwischen Künstlerleben und Privatleben, welche in Phillips' Beziehung zu Pella Erskine-Tulloch relativ gering zu sein scheint, ist in Phillips' Ehe mit Jill Purdy vermutlich von größerer Tragweite. Während Phillips' spätere Geliebte Pella, die für einige Zeit zu einer Art künstlerischen Obsession wird, eine temporäre Verquickung der beiden Sphären mit sich

¹³¹ Phillips, W/T 92. S. 70ff. Grenville ist die männliche Hauptperson in Mallocks *A Human Document*. Bill Toge, der Hauptcharakter von *A Humument*, ist ein Zerrbild des ursprünglichen verliebten Protagonisten.

¹³² Phillips weist in *Curriculum Vitae XX* auf die Verbindung zu diesem Werk hin, in dem er sich selbst „DANTE POLIPHILIUS“ nennt. Es handelt sich hier um einen Hinweis auf die *Hypnertomachia Poliphili* von Francesco Colonna, die 1499 in Venedig von Aldus Manutius verlegt wurde. Poliphilis Verlangen nach seiner verlorenen Liebe symbolisiert seine Suche nach unerreichbaren geistigen Idealen („*Hypnertomachia*“ ist das traumhafte Streben nach Liebe).

¹³³ vgl. Kris/Kurz, S. 151f.

bringt, bekommt die langjährige Ehefrau des Künstlers in dessen Werk nur eine sehr marginale Präsenz zugesprochen und führt neben einer stilisierten Ikone wie Irma eine schattenhafte Existenz.¹³⁴ Informationen über Phillips' Privatleben in dieser Hinsicht lassen sich nur indirekt aus Texten zu seinen Werken beziehen. Aus dem folgenden Abschnitt kann man beispielsweise auf die Trennung von seiner Frau Jill schließen:

20 Sites was devised in this house [102 Grove Park], my family home from 1964 until 1983. [...] The front first floor room was my studio until 1983 when I moved to temporary quarters in Vicarage Grove [...]. By 1987 only Jill Phillips is in residence though Leo is still an occasional camper in his old room (top attic left; the right attic is Ruth's old room).¹³⁵

Schon 1974 schreibt Phillips über die problematische Diskrepanz, die aus der zuweilen eremitenhaft auf Inspiration und Schöpfung konzentrierten Existenz des Künstlers im abgeschirmten Bereich seines Ateliers und dem parallel verlaufenden Familienleben entsteht, durch welches das künstlerische Ingenium beständig an die materiellen Bedürfnisse und damit verbundene Zwänge und Beschränkungen erinnert wird. Vielleicht deutet sich in diesen Überlegungen bereits das Scheitern seiner ersten Ehe, die 1987 geschieden wird, an:

There is an unavoidable incompatibility in being an artist and wishing to be a 'family man'; with an understanding wife it is possible; she has to take an unfair amount of the burden of domesticity and the artist has to fend off art from some areas of his life – both of these are strenuous undertakings. The prime fear is of course that, when an artistic crisis arrives, one may compromise in order to keep the children in shoes or music lessons; the worse fear is that one is already unconsciously doing so. The artist can but try hard not to fail completely.¹³⁶

Die Befürchtungen des Künstlers, die materiellen Grundbedürfnisse einer Familie könnten seine Kunst korrumpieren, relativieren sich im Laufe der Zeit und werden vor allem durch seine Etablierung als angesehener und erfolgreicher Künstler gemildert. Im Alter von 47 Jahren wird

¹³⁴ Nach eigener Aussage hat Phillips Probleme die eigene Familie zu portraituren. Es existieren nur wenige Werke, die Jill Purdy oder seine Kinder zeigen, und es scheint sich dabei ausschließlich um Zeichnungen auf Papier zu handeln. Im Jahr 2007 schickt er seiner Tochter einige Zeichnungen, die sich noch in seinem Besitz befanden nach Südfrankreich, wo sie irrtümlich als Verpackungsmaterial im Müll landen.

¹³⁵ Phillips, W/T 92. S. 144.

¹³⁶ Phillips, W/T 74. S. 16f.

Phillips in die Royal Academy aufgenommen. 1989 wird er zum Vollmitglied der Royal Academy (RA) gewählt.¹³⁷ Als die Wahl des neuen Präsidenten der Royal Academy 1999 zu einer Grundsatzdebatte zwischen Traditionalisten und Modernisten wird, ist er einer der umstrittensten Kandidaten für dieses Amt. Es wird befürchtet, dass Phillips die Tore weit für ‚alle mögliche Kunst‘ öffnen könnte. Bei der Vorstellung der Kandidaten wird er als „polymath with prodigious energy“¹³⁸ bezeichnet und einige Mitglieder der Academy sind in Sorge, weil sie ihn für zu ehrgeizig halten. Die Wahl wird zu einer politischen Diskussion, die in ihrer Einbeziehung der Stile der einzelnen Künstler an das traditionelle Motiv der Künstlerkonkurrenz erinnert.¹³⁹ Das Rennen macht am Ende sein Kollege Phillip King. Tom Phillips ist aber auch weiterhin in der Academy aktiv, wie beispielsweise im Jahre 2001, als eine Ausstellung der Royal Academy mit Botticellis Dante-Illustrationen stattfindet. Parallel dazu werden auch Tom Phillips’ Arbeiten zu Dantes *Inferno* gezeigt. *Dante’s Inferno* bestimmt auch nach Publikation der beiden Printausgaben¹⁴⁰ einen Großteil seines Studioalltags, denn in den achtziger Jahren verbringt Phillips viel Zeit mit der Arbeit an dem Fernsehfilm *A TV Dante*, der 1986 erstmals von Channel 4 ausgestrahlt wird.¹⁴¹

Seinen fünfzigsten Geburtstag im Jahre 1987 feiert Phillips mit vielen Freunden im Rahmen eines Kricketspiels. Bill Hurrell, der kanadische Künstler und enge Freund Phillips’ erinnert sich:

Many of these people who stared from every surface [of Tom’s studio] at every angle were familiar to me from the great fiftieth birthday celebration match at the Oval when the *Tom Phillips Eleven* played the *Rest of the Art World*: virtually all the artist’s friends were present for a long-to-be-remembered gala day. I recognised other heads, like those of Brian Eno or members of the Monty Python team and spotted some of the people that work at the Royal Academy, or at Franklin’s café where the artist has treated me to a couple of excellent Sunday lunches.¹⁴²

¹³⁷ Als Associate Royal Academician (ARA) ist er von 1985 bis 1989 stellvertretender Vorsitzender des Copyright Council und ab 1995 Vorsitzender des Ausstellungskomitees der Royal Academy. 1995 betreut er die Ausstellung *Africa: the Art of a Continent*.

¹³⁸ Alberge, Dahlya. „Artists fight for soul of Royal Academy“ *The Times* 9. Dezember 1999.

¹³⁹ Vgl. Kris/Kurz, S. 153ff.

¹⁴⁰ 1983 Talfourd Road, 1985 Thames & Hudson.

¹⁴¹ Eine ausführliche Darstellung der Filmarbeiten folgt in Teil III Medien-Dante.

¹⁴² Hurrell in Phillips, W/T 92. S. 204.

Tom Phillips ist ein Mann, der enge Freundschaften mit den unterschiedlichsten Menschen knüpft und diese dann ein Leben lang pflegt. Intellektuelle Gespräche und reger Gedankenaustausch kennzeichnen seine zwischenmenschlichen Kontakte ebenso wie tiefgründiger Humor und amüsante Anekdoten, wie die folgende von Bill Hurrell wiedergegebene Begebenheit:

We've [Bill Hurrell und Tom Phillips] been friends for many years from the time, when in France, we found ourselves two painters in a gaggle of semioticians and structuralists at a *colloque* on the novels of HWK Collam, that strange late flower of surrealism whose work we both so much admire. We disgraced ourselves by laughing at the jokes in the aged author's wryly ironic closing speech: we left Rouen together in a hurry.¹⁴³

Phillips selbst, der ein sehr beständiger und regelmäßiger Mensch ist, betont die Wichtigkeit solcher Freundschaften für seine Kunst und sein Leben:

Hers [Ann Parker] is almost the first portrait in the show so I wanted it to be one of the last as well, as if the whole exhibition were in brackets. Don't you think that's elegant? Says something about my life too: here I am over a quarter of a century later in the same studio painting the same friends...¹⁴⁴

Painters are jealous of time, yet, like everyone else they want to see and talk to their friends. I usually like to have sporadic conversation during sittings since it helps to keep the faces of subjects from lapsing into blankness. I like also to learn more about them since this feeds the work: it is better anyway if they talk rather than I, for, while painting I am on automatic pilot as a conversationalist. These exchanges also assert the difference between a sitter and a model.¹⁴⁵

Zu den großen sportlichen Leidenschaften des Künstlers zählen Cricket (siehe oben) und Tischtennis. Den Hauptraum seines Ateliers in Bellen-den Road, Peckham, nimmt eine Tischtennisplatte ein, an der er mit Freunden und Bekannten Tischtennis spielt. In seiner Einleitung zu Phillips' Ausstellung in der National Portrait Gallery im Jahre 1989 berichtet Bill Hurrell beiläufig, dass er seinen Künstlerfreund bei einem Tischtennismatch besiegt hat: „my fellow artist quietly reflected on having just been beaten by me at ping-pong“¹⁴⁶. Phillips, der in seiner Arbeit sehr

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Phillips, *Portrait*.

¹⁴⁶ Hurrell in Phillips, W/T 92. S. 205.

diszipliniert und regelmäßig ist¹⁴⁷, räumt dieser Freizeitbeschäftigung einen hohen Stellenwert ein, und er behauptet seine Freundschaft mit Salman Rushdie basiere zum großen Teil auf diesem gemeinsamen Hobby: „I almost know Salman Rushdie better as a fearsome table-tennis opponent than as a man of letters and our sittings took place in the framework of encounters over the ping-pong table.“¹⁴⁸ Tischtennis spielt auch während der Feier seines siebzigsten Geburtstages in der Angela Flowers Gallery eine große Rolle: In einem der vorderen Räume ist eine Tischtennisplatte aufgebaut und Phillips verbringt einen Großteil der Party damit, seine Freunde beim Spiel zu besiegen.¹⁴⁹

Die oben erwähnte Ausstellung in der National Portrait Gallery 1989 ist eine große Ehre: Tom Phillips ist erst der zweite Künstler, dessen Werk zu Lebzeiten eine Einzelausstellung in der National Portrait Gallery gewidmet wird. Im Zuge dieser Ausstellung portraitiert er seine Mutter Margaret Agnes Phillips,¹⁵⁰ die wenig später, Anfang 1991, stirbt.

My mother was a patient sitter and was always intrigued by the picture as it went on. She invariably (and correctly) described it as ‚most peculiar‘. Nonetheless she was proud to see it hanging in my exhibition in the National Portrait Gallery the year before she died and would have been even prouder to know that it has now found such a fine and famous home [The Ashmolean].¹⁵¹

¹⁴⁷ In seiner von einem disziplinierten Tagesablauf charakterisierten Schaffenskraft, wie auch von Susannah Frankel in ihrem Artikel „Donnish Quixote“ beschrieben, entspricht Phillips dem in *Die Legende vom Künstler* angeführten „Fleiß des Künstlers“. In diesem Zusammenhang wird dort ein durch Plinius überlieferter Ausspruch des Apelles zitiert: „Nulla dies sine linea“ (vgl. Kris/Kurz, S. 157).

¹⁴⁸ Phillips, Tom. *Sacred and Profane / Drawing to a Conclusion* (1997), S. 20. Hier übertreibt Phillips sicherlich, denn die beiden spielen nicht nur Tischtennis, sondern verfassen beispielsweise gemeinsam „Merely Connect; A Questschrift for Salman Rushdie“, ein Künstlerbuch, das aus Anlass des fünften Jahrestages der Fatwa 1993 unter Mithilfe des Carpenter Visual Arts Center der Harvard University hergestellt wird. Im Jahr 1992 portraitiert Phillips Rushdie. Eine der ersten Fragen, die Tom Phillips mir übrigens bei meinem Besuch im Dezember 2002 stellt ist, ob ich Tischtennis spielen könne.

¹⁴⁹ Phillips scheint sich besonders gut mit kontroversen Schriftstellern zu verstehen. Als er 1986 im Auftrag der National Portrait Gallery die Schriftstellerin Iris Murdoch portraitiert, freunden sich die beiden an. Diese Freundschaft führt dazu, dass Phillips einige Umschläge für Murdachs Bücher gestaltet.

¹⁵⁰ *My Mother at 18 and 88* (1989).

¹⁵¹ Tom Phillips. „Portraits: The Artist's Mother“ *The Ashmolean* No. 38 / Frühling 2000. S. 21-22. The Ashmolean Museum of Art and Archaeology ist ein Museum der Oxford University, gegründet 1683.

1995 heiratet Phillips in zweiter Ehe seine langjährige Freundin Fiona Maddocks.¹⁵² Die Musikkritikerin lebt mit ihren beiden Kindern aus erster Ehe in Oxford. Tom Phillips hält sich während der Woche für gewöhnlich in seinen Ateliers in London auf und verbringt die Wochenenden mit seiner neuen Familie in Oxford. Für den Gewohnheitsmenschen Phillips ist das eine Unterbrechung seiner alltäglichen Routine: „It is temporarily disruptive, but it’s also creative. Love is love. It’s the king of it all. And if you’re in love with someone it’s an enrichment. Tell me something better.“¹⁵³

1.1.4. Phillips‘ *Song of Myself*

Constant / self / morphosis. // turning / seventy, with / benevolence, and / wrinkles. (30^b)

Während sich der reife Künstler in seinen nun spärlich und gezielt gestreuten Äußerungen zu seinem Privatleben in Zurückhaltung übt, ist sein Werk mehr denn je geprägt von der polarisierenden Individualität und Originalität seines geistigen Entwurfs. Die eigenwilligen, oft verrückten Einfälle seiner frühen Jahre erwachsen auf der Basis seines reichen Wissensfundus und seinem spielerischen Umgang mit der Phantasie zu neuartigen Allegorien. Mehr und mehr gewinnt der philosophische Überbau in Phillips‘ Wahrnehmung der Welt an Gewicht. Genre Grenzen und technische Herausforderungen setzen dabei nach wie vor seiner Vorstellungs- und Schaffenskraft keine Grenzen. Während der folgenden Jahre kehrt er zum wiederholten Mal zu seiner heimlichen Leidenschaft Musik zurück¹⁵⁴, wirkt an Theaterproduktionen mit¹⁵⁵ und veröffentlicht

¹⁵² Vgl. Phillips, *Sacred*. S. 4-5.

¹⁵³ Tom Phillips zitiert in Frankel, 1997.

¹⁵⁴ Mit Musik kommt Phillips erst wirklich in Kontakt, als sein Bruder David ein Interesse dafür entwickelt und die großen Klassiker der Weltmusik ins Haus bringt. Mit 16 Jahren macht der kulturell interessierte Jugendliche Phillips seine ersten musikalischen Schritte: Er singt Solo-Bariton in Schulkonzerten. Trotz seiner Erfolge im Bereich der bildenden Künste hat Phillips die Musik nie ganz aufgegeben und veröffentlicht in unregelmäßigen Abständen eigene musikalische Werke, wie beispielsweise seine erste Eigenkomposition *Four Pieces for John Tilbury* (1966), seine Oper *Irma* (1969; 1977 produziert von Brian Eno) und *Six of Hearts* (1992).

¹⁵⁵ *The Winter's Tale*, Globe Theatre (1997) und *Otello*, English National Opera (1998).

mehrere Bücher¹⁵⁶. Neu in seinem Œuvre sind Quilts, Draht- und Plexiglasskulpturen.¹⁵⁷ Im Jahre 2000 kreiert er im Auftrag der National Portrait Gallery ein elektronisches Portrait von Professor Susan Greenfield und entwirft Straßenlampen, Tore und Mosaik für Bellenden Road in Peckham. Dass Phillips sich inzwischen als Künstler etabliert hat, lässt sich auch an den Aufträgen erkennen, die nun an ihn herangetragen werden. Anlässlich des Krönungsjubiläums von Queen Elizabeth im Jahr 2003 entwirft er für die Royal Mint eine Jubiläumsmünze. Ein Auftrag, über den er sich sehr freut, ist die Ausführung von zwei neuen Paneelen für die All Souls Chapel in der Westminster Cathedral, die auf Cardinal Newmans Gedicht *The Dream of Gerontius* und dessen Aufführung durch Edgar Elgar anspielen.

It was a great thrill to be asked to make a contribution to the splendid fabric of Westminster Cathedral, which I have known since I first attended High Mass there as a schoolboy fifty years ago. My work has often centred around devotional subjects but there is extra excitement in making art for a living church.¹⁵⁸

Bei einem Gespräch über diese Paneele im Jahr 2002 betont Phillips, dass auch in diesem Werk das beständig wiederkehrende Thema Dante enthalten ist, da Cardinal Newmans Dichtung von der Reise einer Seele durch das Jenseits, vor allem durch das *Purgatorium*, handelt. Im Januar 2004 wird Tom Phillips auf neue Art mit seinem Bild in der Öffentlichkeit konfrontiert, als bei Channel 4 ein Dokumentarfilm über die Entstehung des Portraits des scheidenden Direktors der National Portrait Gallery, Charles Saumarez Smith, und den ausführenden Künstler Tom Phillips gezeigt wird. Parallel veröffentlicht *The Guardian* Essays von Tom Phillips, Charles Saumarez Smith und dem Dokumentarfilmer Bruno Wollheim. In seinem Essay gibt Phillips zu, dass ihn die ungewohnte Situation des „Portraitiertwerdens“ leicht verunsichert:

To invite a third party to portray the portraying is to add another risk to a fragile situation; to be victims not so much of a fly on the wall but a fly in the ointment.

¹⁵⁶ *Works and Texts* (1992), *Aspects of Art* (1997), *The Postcard Century* (2000) und *We Are The People* (2004).

¹⁵⁷ Z. B. *Women's Work* (Baumwollstoff und Papier, 1997), *Song of Myself* (Draht, 1995), *Word Cross* (Draht, 1997), *Wittgenstein's Trap* (Silberdraht, 1999) und *Wittgenstein's Dilemma* (Acryl, 1999).

¹⁵⁸ Phillips, Tom. „A Further Step in Cathedral Decoration“ *Oremus* November 2003. *Oremus* ist das Magazin der Westminster Cathedral. Die beiden Gemälde werden im November 2003 in der All Souls Chapel installiert.

Charles Saumarez Smith and I should however be hardened cases, one of us a practitioner for forty years and the other the nation's most recent portrait czar. Yet on my side nerves were already heightened by both the fact that Charles as the new Director of the National Gallery was now surrounded by portraits at the Titian/Velasquez/Holbein level and that I as a Trustee of the National Portrait Gallery had to make a picture of their hugely admired ex director to set before my colleagues on the board.¹⁵⁹

Der fertige Film imponiert dem mit dem Medium vertrauten Phillips. Er ist erstaunt und begeistert davon, wie Bruno Wollheim dieses Projekt in der Form eines kohärenten und in sich geschlossenen „polished artefact“ zum Abschluss gebracht hat. Der Journalist Jonathan Wright bestätigt, dass es Wollheim gelungen ist, die Intensität und die Spannungen zwischen Künstler und Modell während der Portraitsitzungen in diesem Film einzufangen und dem Publikum zu vermitteln: „As the process drags on over months, the cameras record a psychological power struggle between the two men.“¹⁶⁰

Es scheint, als habe sich die Gesellschaft mit dem Außenseiter, der „never part of Pop Art, or any other particular group“¹⁶¹ war, angefreundet. Tom Phillips hat sich zum emanzipierten bildenden Künstler, zum *inventore* im Sinne der Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts entwickelt¹⁶², dessen Werk von seiner Fähigkeit geprägt ist, aus der spielerischen Kombination von Vorstellungsinhalten Neues zu schaffen. Phillips ist ein Künstler, der sich von seinen Leidenschaften und Interessen, aber auch von externen Impulsen leiten lässt: „Whatever I want to do I use the things to do them, if I'm asked to make a book I'll do whatever it needs to do it... I have never done stained glass windows, but if you'll ask me to make some for the Bamberg Dom, I'll do that.“¹⁶³ Im eingangs genannten Werk *Curriculum Vitae XX* präsentiert er die Synopsis seines bisherigen Lebens, zählt die bisherigen Rollen seines *Song of Myself* auf und schließt seine Autobiographie mit dem folgenden Ausblick:

¹⁵⁹ Phillips, Tom. „The Art Show: Portrait“ *The Guardian* 14. Januar 2004.

¹⁶⁰ Wright, Jonathan. „Pick of the Day“ *The Guardian* 16. Januar 2004.

¹⁶¹ Frankel, 1997.

¹⁶² Vgl. Feser, Sabine. *Phantasia in Giorgio Vasari: Kunstgeschichte und Kunsttheorie, Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler. Neu übersetzt und kommentiert.* Berlin: Wagenbach, 2004. S. 251.

¹⁶³ Interview Kerstin Blum Dezember 2002.

Tom Phillips' ausführliche Vita endet mit seiner Etablierung als Künstler, während der früh angelegte Zusammenhang zwischen seiner Kunst und seinem Lebenslauf als autobiographische Konstruktion fest in sein künstlerisches Schaffen verwoben bleibt. Die Autobiographie entfernt sich von der historiographischen Wahrheit und bekommt im Rahmen des Gesamtkunstwerks einen ästhetischen Wert zugesprochen.¹⁶⁵ Phillips verwebt in seiner künstlerischen Autobiographie Leben und Werk so eng, dass nicht mehr nur das Werk als Spiegelbild seines gelebten Lebens gesehen werden kann, sondern darüber hinaus als autobiographisches Kunstwerk betrachtet werden muss, innerhalb dessen jedes Ereignis für den Künstler über eine symbolische Bedeutung verfügt und zu einem festen Bestandteil seiner Selbstschöpfung und der Erhaltung dieser Identität wird. Kunst und Literatur sind prägende Elemente in Phillips' Lebenspraxis und finden Eingang in den Prozess der retrospektiven Neuschöpfung seiner künstlerischen Wirklichkeit. Phillips nutzt seine individuellen Wahrnehmungsprozesse, seinen sehr unkonventionellen persönlichen Blick auf die Welt, der ihn dazu befähigt, seinen eigenen Subtext produktionsästhetisch in die rezipierten Texte einzuschreiben, zur Erschaffung eines Lebenskunstwerkes, das gleichsam als kreative Wirklichkeitskonstruktion betrachtet werden kann.

In dieser Hinsicht entspricht Phillips dem konstruktivistischen Autobiographiebegriff, den Martina Wagner-Egelhaaf dadurch charakterisiert sieht, dass er „nicht von identischen Subjektpositionen und deren fragwürdigen Bemühungen“¹⁶⁶ ausgeht. Wer Phillips' autobiographischer Suggestion unterliegt und unumwunden an das im Kunstwerk dargestellte ‚Ich‘ glaubt, verfällt der spielerisch-ironischen Täuschung des Künstlers, der die manipulierten Manifestationen seines autobiographischen Selbstentwurfs als authentisches Eigenbild präsentiert. Der Konstruktcharakter der Autobiographie eröffnet die Möglichkeit einer auf

¹⁶⁴ Abb. 2.

¹⁶⁵ Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina. *Autobiographie*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000. Insbesondere Kapitel 4.2. „Die Autobiographie als Kunstwerk“ (S. 45ff.). Wagner-Egelhaaf gibt dort einen umfassenden Überblick zu der Problematik der Autobiographie als reziprokes Verhältnis von Leben und Werk, Wahrheit und Dichtung.

¹⁶⁶ Wagner-Egelhaaf, S. 61.

persönlichen Mythologien errichteten Eigenlogik, die vor dem Hintergrund stereotypischer Anekdoten und Legenden zur gelebten Vita führt.

Den Rahmen für Phillips' autobiographische Parodie bilden vor allem Vasaris Renaissance-Künstlervitae, die ein Modell des Berufstandes Künstler geprägt haben und als Stereotypen Einfluss auf das Leben folgender Künstlergenerationen genommen haben. Im Vergleich der Lebensbeschreibungen verschiedener Künstler aus unterschiedlichen Zeiten offenbaren sich sowohl der modellhafte Charakter solcher Biographien als auch ihr lebensphilosophischer Ansatz, die eine Aufrechterhaltung authentischer Erinnerungsbilder unmöglich machen. Phillips nimmt innerhalb dieses Schemas nicht nur die Rolle des Konstrukteurs, sondern auch die des autobiographischen Konstruktes ein. Dieses konstruierte ‚Ich‘ ist eine veränderliche Größe, die sich in Phillips' multiplen Rollen und Alter Egos, die er im Rahmen der *Curriculum Vitae*-Serie anbietet, also im Prozess der künstlerischen Schöpfung, manifestiert. Der Künstler spielt gezielt mit dem Erwartungshorizont seines Publikums, das eine Autobiographie zunächst als authentisches und wahres Selbstbild des autobiographischen Subjekts rezipiert. Während die *Curriculum Vitae*-Gemälde durch ihren Kunstcharakter die eigene Authentizität als autobiographischer Stoff untergraben, vermischen sich in „Tom Phillips Auto-Biography“, wie sie auf der inzwischen gelöschten *Humument*-Website präsentiert wurde, die Ebenen und sowohl historiographische Daten als auch persönliche Mythologie werden zu einem pseudo-stabilen Erinnerungsbild verwoben.¹⁶⁷

Vor dem Hintergrund dieser Art der Selbstkonstruktion wird eine stabile Autobiographie zu Tom Phillips' Leben von ihm selbst in einer Art verhindert, die sich spielerisch und ironisch gegen das konventionelle autobiographische Unternehmen auflehnt. Text und Bild werden zu Medien der Selbstkonstruktion, die in hohem Maße die Person des Künstlers aus den Schatten des antiken und mittelalterlichen Menschenbildes herauslöst und zu einem ästhetischen Gegenstand macht. Die steigende Subjektivierung des Kunstwerks mit Zügen, die auf die Persönlichkeit des Künstlers zurückzuführen sind, hat seit der Renaissance immer mehr an

¹⁶⁷ Im Rahmen des traditionellen chronologischen Lebenslaufes findet sich der Hinweis auf Phillips' Atelierbesuch-Anekdote.

Bedeutung gewonnen und manifestiert sich im heutigen Kunstbegriff, der oft untrennbar mit der Legende des Künstlers verbunden ist.¹⁶⁸

Es gibt ausreichend Gründe dafür in einer Autobiographie von der Wahrheit abzuweichen und die historiographische Realität aus der Perspektive der subjektiven Autorenposition darzustellen: Zum einen steht diesem Vorhaben die Unmöglichkeit entgegen, alle Fakten eines Lebens aufzuführen, während gewisse Umstände, Gefühle und Ereignisse aus persönlichen Motiven ungenannt bleiben sollen. Phillips' autobiographisches Werk lässt sich jedoch nicht mit jenen Autobiographien vergleichen, die sich heute so großer Beliebtheit erfreuen. Über die bloße Darstellung der eigenen Vergangenheit hinaus geht es Phillips vielmehr darum, sein selbsterkundend-schweifendes Bewusstsein zu einem Bestandteil seiner Gegenwartigkeit als Künstler selbst zu machen. Hierin entspricht Phillips' Autobiographie dem von Bernd Scheffer geprägten Begriff des autobiographischen „Randtextes“, der sich weniger an Gattungstypologien orientiert, als im Spiel der freien kritischen Reflexion einer konstruierten Selbst-Mystifikation den Vorzug vor der Idee eines stabilen und authentischen Eigenbildes gibt.¹⁶⁹

Phillips betont nicht ohne Stolz, dass er mit Camberwell die „last surviving ‚fundamentalist‘ art school“¹⁷⁰ besuchte und damit „the wrong school“¹⁷¹, um zu den berühmten Künstlern seiner Zeit, wie David Hockney, zu gehören. Er positioniert sich hier als eine Art Außenseiter – möglicherweise in ironischer Anlehnung an Dantes Exil-Schicksal? Ganz augenscheinlich reiht er sich jedenfalls hinsichtlich seiner Autobiographie eher in die Tradition der Renaissance denn in die zeitgenössische Kunst ein. Nur wenigen Künstlern der Neuzeit zollt er Respekt¹⁷² und

¹⁶⁸ Vgl. Kris/Kurz, S. 24ff.

¹⁶⁹ Scheffer, Bernd. *Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1992. S. 249. Der autobiographische Text nimmt mit der Selbstreflexivität ein wichtiges Element des postmodernen Romans auf. Vor allem ethnische Autobiographien wie etwa *The Woman Warrior* (1975) von Maxine Hong Kingston weichen vor allem aufgrund von Fragmentarisierung, Rollenspiel und flexiblen Identitäten von der in den USA lange Zeit mustergültigen *Autobiography of Benjamin Franklin* (1771-1790) ab.

¹⁷⁰ Phillips, W/T 74. S. 16.

¹⁷¹ Frankel, 1997.

¹⁷² Zu den von Phillips geschätzten Künstlern zählen William Blake und Pablo Picasso. Vgl. „Iconographic Commentary“ in Tom Phillips. *Dante's Inferno: The first part of the Divine Comedy of Dante Alighieri translated and illustrated by Tom Phillips*. London: Thames and Hudson, 1985.

kaum einer reicht heran an seine Achtung für Dante Alighieri¹⁷³, der, obschon ausschließlich ein Mann des Wortes, in vieler Hinsicht als Phillips' großes Vorbild bezeichnet werden kann. Nicht nur methodisch orientiert sich Phillips' Selbstdarstellung an Vorbildern wie Dante und Montaigne: So wie es sich bei diesen beiden um Dichter handelt, die im vollen Bewusstsein dieser Position und Eigenschaft in die Auseinandersetzung mit selbstreflexiven Themen eintreten, sind Phillips' Anleihen bei ihnen nicht nur Zeugnis seiner tief empfundenen Verehrung für diese Meister des geschriebenen Wortes, sondern dichterisches Werk per se. Der heutige Rezipient, der mit den Spielarten künstlerischer Ästhetik vertraut ist, muss Phillips' Werk als ironische Inszenierung der unaufhebbaren Differenzierung zwischen Leben und Werk identifizieren. Wer Phillips' autobiographisch suggeriertes ‚Ich‘ genauer unter die Lupe nimmt, wird zunächst mit einem pluralen, fragmentierten postmodernen Subjekt konfrontiert, dessen Versatzstücke sich zu einem Konstrukt aus teils realen, teils zweckgebundenen individuellen Mythologien¹⁷⁴, Rollenbildern und Alter Egos akkumulieren.

Nothing causes more astonishment than to come across a description of oneself: it provokes an even greater disbelief than those photos which others foolishly think resemble one. In this case some of these personae were adopted for a task, some are born of moments of boastful confidence, some are psychological aberrations and some just grew.¹⁷⁵

Um die authentische Persönlichkeit des Künstlers vor dem Hintergrund der künstlerischen Selbstinszenierung zu ergründen wendet sich das interessierte Publikum für gewöhnlich der umfangreichen Sekundärliteratur zu. In Hinsicht auf die Person des Künstlers Tom Phillips stellen die Texte von Bill Hurrell eine der wichtigsten Quellen dar. Spätestens ab

¹⁷³ Vgl. Interview Kerstin Blum Dezember 2002.

¹⁷⁴ Individuelle Mythologien: Der Begriff wird 1963 geprägt von Harald Szeemann, damaligem Direktor der Kunsthalle Bern, in Zusammenhang mit der *documenta 5* (1972). Individuelle Mythologien sind „Versuche des einzelnen, der grossen Unordnung die eigene Ordnung gegenüberzusetzen“ (Szeemann, Harald. „Individuelle Mythologien“ *Kunst-Nachrichten*, 9. Jg., Heft 3 November 1972; ebenso: Szeemann, Harald. *Museum der Obsessionen*. Berlin: Merve, 1981). Sie sind subjektive Mitteilungen obsessiver künstlerischer Einzelgänger über ihre existentiellen Selbsterfahrungen. Individuelle Mythologien konfrontieren die Außenwelt mit visuellen Manifestationen, die sie als ihre eigene Wirklichkeit ausgeben, mit Bildwelten, deren komplexe Gefüge aus Zeichen und Symbolsystemen den Anspruch eigenständiger Realität erheben.

¹⁷⁵ Phillips, Tom. „Self Portrait in Silver“ *Tom Phillips. Works: Sculpture*, Tom Phillips RA, 2004.

1989 liegt die Präsentation von Phillips' Person und Werk zu großen Teilen in den Händen seines kanadischen Freundes und Künstlerkollegen Bill Hurrell. Durch Hurrell erhält der Leser sowohl Einblicke in Phillips' Privatleben, als auch in seine künstlerische Arbeits- und Denkweise. Jedoch gibt es Indizien, welche die Person Bill Hurrell in einem deutlich anderen Licht erscheinen lassen, seine Authentizität in Frage stellen, sämtliche seiner Aussagen in neuem Licht erscheinen lassen und werfen neue Fragen zur Person Tom Phillips auf. Intensive Recherchen konnten die Existenz dieses vermeintlich kanadischen Künstlers bisher nicht verifizieren. Dieser anfängliche Zweifel wird noch verstärkt durch eine auffällige Namensähnlichkeit: Der volle Name des viktorianischen Autors von *A Human Document*, den Phillips in den Anmerkungen zu *Inferno-Illustration XX/4* seinen „master“¹⁷⁶ nennt, lautet William Hurrell Mallock. Da „Bill“ eine gängige Abkürzung des Namens „William“ ist, liegt der Verdacht nahe, dass es sich bei Bill Hurrell nicht um eine real existierende Person handelt, sondern um eine Erfindung. Mit dieser Vermutung konfrontiert äußert Tom Phillips sich folgendermaßen: „The question answers itself: If you have asked the question you have answered the question.“¹⁷⁷

Phillips' Spiel mit Identitäten kulminiert somit in der Schöpfung eines Alter Ego, das die Funktion des externen Kommentators einnimmt. Die Legimitation und Glaubwürdigkeit dieses Fachmannes wird jedoch in der letztendlichen Verschmelzung der Persönlichkeiten Phillips-Hurrell ad absurdum geführt. Mit Hilfe eines Täuschungsmanövers, das an Nabokovs *Pale Fire*¹⁷⁸ denken lässt, verwischt Phillips die traditionellen Grenzen zwischen Künstler und Kritiker. In der retrospektiven Analyse der

¹⁷⁶ „As Dante uses Virgil so have I used W. H. Mallock (we each get the master we deserve) [...]“ (Phillips, 1985. S. 198).

¹⁷⁷ E-Mail vom 20.7.2004. In eingeweihten Kreisen ist es inzwischen bekannt, dass es sich bei Hurrell um ein Pseudonym des Künstlers handelt. Im Frühjahr 2007 erschien in Phillips' Blog ein Kommentar Hurrells, der aber den Vermerk hatte „posted by TP Studio“, was bei den wenigen treuen Besuchern des Blog ironische Kommentare hervorrief (vgl. „A Message from Bill Hurrell“ *Tom Phillips: new and updates by the artist*. Tom Phillips RA, 4. April 2007).

¹⁷⁸ Vladimir Nabokovs *Pale Fire* (1962) ist ein Roman, der einen satirischen Blick auf die solipsistischen Exzesse der akademischen Exegese offenbart. Kritiker haben viel darüber geschrieben, wer der wahre Autor des Textes sei, welche Ebenen der Erzählung die wahre und welche die fiktive ist. Nabokovs Geschichte verwischt die traditionellen Grenzen zwischen Herausgeber und Manuskript, zwischen Erzähler und Geschichte, um ironisch die Vorgänge von Lektüre und Interpretation zu kommentieren.

Hurrell-Texte verliert das Geschriebene mit Blick auf die Frage nach dem wahren Autor den Status eines glaubwürdigen Textes und Bill Hurrell verliert den Status eines verlässlichen Erzählers. Während ein solches Verfahren – solange unentdeckt – traditionell der Legitimation und Authentizität dient und dem Künstler die Möglichkeit zum verschleierten Eigenkommentar und damit zur indirekten Steuerung seiner Rezeption gibt, muss dieses Vorgehen vor dem Hintergrund des oben besprochenen Konstrukt-Charakters von Tom Phillips' Autobiographie ebenso als ein kalkuliertes Spiel mit dem Erwartungshorizont des Publikums verstanden werden. Das Alter Ego „Bill Hurrell“ unterscheidet sich von den gezielt in den künstlerischen Werken verarbeiteten *Personae* insofern, als es kein Rollenbild in der manipulierten Vita von Tom Phillips darstellt, sondern ein Pseudonym, das die Zersplitterung des Subjekts „Tom Phillips“ auf einer anderen Ebene fortführt und die Vorgänge von Lektüre und Interpretation sabotiert und ironisch kommentiert. In dem konsequenten Perspektivwechsel, den Tom Phillips vor allem in der Schilderung gemeinsamer Tischtennisspiele¹⁷⁹ vollzieht, erinnert seine Akzeptanz der Vielschichtigkeit seiner Persönlichkeit sogar an Fernando Pessoa's Homonyme¹⁸⁰. Indirekt bekennt sich der Künstler zu seinem Bedürfnis, das eigene Werk über den künstlerischen Schöpfungsprozess hinaus in der pseudo-objektiven Position des Kritikers zu begleiten und zu beschützen: „I'm the art historian of my own art“¹⁸¹.

Phillips führt das Spiel mit der Identität noch eine Stufe weiter, als Bill Hurrell in den 80er Jahren eine sehr erfolgreiche Ausstellung in der Angela Flowers Gallery in London hat. Berichten zufolge verkauften sich die

¹⁷⁹ In seiner Einleitung zu Phillips' Ausstellung in der National Portrait Gallery *The Portrait Works* im Jahre 1989 berichtet Bill Hurrell beiläufig, dass er seinen Künstlerfreund bei einem Tischtennismatch besiegt hat: „my fellow artist quietly reflected on having just been beaten by me at ping-pong“.

¹⁸⁰ Fernando António Nogueira Pessoa ist ein Extrembeispiel, da er die vielschichtige Persönlichkeit der Menschen so vollständig akzeptierte, dass er seine Gedichte unter vier verschiedenen Namen publizierte: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro dos Campos und seinem eigenen Namen. Diese Namen sind keine Pseudonyme für Pessoa, sondern verkörpern drei unterschiedliche Charaktere, die jeweils ihren eigenen Stil haben – sie sind Homonyme.

¹⁸¹ Tom Phillips in einem Interview mit Andrew Lambirth (Lambirth, Andrew. „Portrait of the Artist: Tom Phillips, what's all this writing?“ *Artists and Illustrators Magazine* April 1989).

Werke sehr gut.¹⁸² Phillips' Tendenz zur Zersplitterung und Objektivierung der eigenen Person wird auch an seinen Selbstportraits deutlich: Er bezeichnet sich als „the sitter who always turns up, the model who is never late“¹⁸³. Das stets mit Fiktionen und Projektionen angereicherte Selbstportrait ist ideal dafür geeignet, programmatisch-künstlerisches Selbstverständnis zu äußern und an die Person des Künstlers rückzubinden. Das Selbstportrait ist der Ausdruck eines schöpferischen Geistes, der sein Selbst expressiv im Kunstwerk ausdrückt. Im Lacan'schen Spiegel¹⁸⁴ des Selbstportraits wird das Selbst zum Objekt, zum imaginären Wunschbild und zur Projektionsfläche für Ideen und alternative Identitäten. Geschriebene Sprache und visuelles Kunstwerk – sowohl individuell als auch in Synergie – sind die signifikanten Praxen, in denen sich das Subjekt Phillips' produziert und doch im Zusammenspiel der einzelnen Rollenbilder wieder auf einen einzigen zentralen Referenzpunkt rückbindet, wie dieser Text, der Phillips' Selbstportrait *Ekphrasis* netzartig überzieht, anschaulich vor Augen führt:

THIS IS THE MIRROR – IT
CANNOT LIE – THIS IS
THE SITTER WHO CAN
NEVER FAIL TO TURN
UP – THIS IS THE ARTIST
WHO HAS TO MAKE A
PICTURE – THIS IS THE
IMAGE THAT THE SITTER
IS PAINTING – THIS IS THE
SELF FLATTENED AND
REVERSED THAT THE
SELF ALONE SEES – THIS
IS THE SUBJECT DEPICTED
BY THE OBJECT OF ITS
STUDY – THIS IS THE
PORTRAIT OF A MAN
WHO IS ATTEMPTING
TO BE PAINTED BY

¹⁸² Während eines Gesprächs mit Lucy Shortis und Alice Wood, Phillips' persönlichen Assistentinnen, anlässlich seines 70. Geburtstags im Jahr 2007 in der Angela Flowers Gallery berichten die beiden schmunzelnd davon.

¹⁸³ Phillips, W/T 92. S. 178.

¹⁸⁴ Jacques Lacan vertritt die These, dass das „Spiegelstadium“ eintritt, nachdem sich das Kind beim Blick in den Spiegel als gespalten erkennt und damit zwischen Subjekt- und Objektposition unterscheiden kann (vgl. Lacan, Jacques. *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*. Weinheim/Berlin: Quadriga, 1986. S. 61-70).

Der „MIRROR“ wird zur Leerstelle im semantischen und sozialen Raum, die Phillips mit den multiplen Identitäten seines selbst produzierten Konstrukts auffüllt. Das Resultat ist eine Aufhebung der vorgegaukelten Pluralität. Tom Phillips entspricht dem „klassischen liberalen Subjekt“ das bestrebt ist „neben seiner Pluralität auch seine Identität und Autonomie zu bewahren“.¹⁸⁶ Tom Phillips zersplittert sein Selbst in eine Vielzahl multipler Identitäten¹⁸⁷, um diese letztendlich in den am Schnittpunkt medialer Interaktion und individueller Biographie stattfindenden Prozessen der Konstruktion und Revision von Selbstbildern zu einer zentralen Identität zusammenzuführen. Die Geschichte seines Lebens gibt Tom Phillips, an seinen Vorbildern geschult, nicht unumwunden preis – sie ist verborgen in der literarisch-künstlerischen Selbststilisierung der Künstlervita und in seinem bildnerischen Werk.

Phillips' herkömmliche, linear-chronologische Biographie, wie sie vor allem im Internet präsentiert wird, erhält durch die Einmischung des Künstlers in Form seiner künstlerisch aufbereiteten Erinnerungen einen zersplitterten und bruchstückhaften Charakter, der ohne ordnende und erklärende Eingriffe zu einer „Mythologisierung des Lebenslaufs“

¹⁸⁵ *Self Portrait (ekphrasis)* (1989, Abb. 3).

¹⁸⁶ Eagleton, Terry. *Die Illusion der Postmoderne*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997. S. 116.

¹⁸⁷ Aus Phillips' Spiel der Identitäten entspringt auf der Basis des viktorianischen Autoren mindestens ein weiteres Alter Ego: der Autor H. W. K. Collam. In seinem Kommentar zu den *Rima*-Zeichnungen gibt Phillips als Inspiration eine Textstelle aus H. W. K. Collams Roman *Unhaunted Comma* an, in der beschrieben wird wie die Protagonistin Rima unter der Villa ihres Liebhabers Vellinger eine prähistorische Höhle entdeckt, deren Wände mit Schriftzeichen bedeckt sind. Bei genauerer Betrachtung erweist sich diese Quelle als eine weitere Erfindung des Künstlers, da sich eindeutige Bezüge zu Phillips' viktorianischen Lieblingsautoren Mallock herstellen lassen: RIMA – IRMA, VELLINGER – GRENVILLE, UNHAUNTED COMMA – A HUMAN DOCUMENT, H W K COLLAM – MALLOCK W H. Ebenso verfährt er in seiner „Introduction“ zu *Africa – The Art of a Continent* (Phillips, Tom. *Africa – The Art of a Continent*. München/New York: Prestel, 1995; hier führt er ein Zitat aus W. K. Collams *Unhaunted Comma* an) oder bei der Einleitung zu seinem Buch *Music in Art* (Phillips, Tom. *Music in Art*. München/New York: Prestel, 1997; hier verwendet er ein Zitat aus H. W. K. Collams *Come Autumn Hand*. Der Titel ist eine weitere anagrammatische Neukombination des viktorianischen Titels: COME AUTUMN HAND – A HUMAN DOCUMENT). Das Höhlenthema erinnert nicht von ungefähr an Platos Höhlengleichnis. Anlässlich des Verkaufs des Werkes *Rima's Song* (2005), schreibt Phillips in seinem Blog abermals über Collam (vgl. „Nothing like a regular client...“).

führt.¹⁸⁸ Vor der strukturgebenden Folie der Künstlervita nach dem Vorbild Vasaris und dem Aspekt der persönlichen Dante-Rezeption gewinnt Phillips' auktoriale und artistische Suche nach Identität eine neue Dimension, die den Künstler in ein Identitäts-Konzeption einbettet, seinem Werk Kontext verleiht und vor allem die Besonderheit seiner Annäherung an die Dante-Rezeption hervorhebt.

1.2. *A Humument*

A HUM / UMENT / treats / any question (68⁴)

Bereits aus Phillips' Biographie wird deutlich, dass seine Kunst stark selbstreflexiv orientiert und mit autobiographischen Tendenzen durchsetzt ist. Zentrum seines Œuvres und seiner künstlerischen Suche nach dem Selbst ist *A Humument*, das von grundlegender Bedeutung für Phillips' Gesamtwerk und vor allem für sein *Inferno* ist. *A Humument* ist ein ewiges „work in progress“, welches Spuren sämtlicher anderer Werke des Künstlers enthält, diese wiederum gleichzeitig beeinflusst und Ereignisse aus Phillips' Alltag und Umwelt einschließt: „A HUM / UMENT / treats / any question“ (68). In seiner inhärenten Universalität erinnert *A Humument* an Dantes *Divina Commedia*, die oft als Chronik ihrer Zeit bezeichnet wird. Der Unterschied besteht darin, dass Phillips' Werk weniger politisch-kritisch und pseudo-historiographisch orientiert ist und sein Ansatz deutlich mehr persönlicher Natur ist. *A Humument* ist auch insofern eines der bedeutendsten Werke des Künstlers, als es seit seinem ersten Erscheinen in den 1960er Jahren regelmäßig in literatur- und medienwissenschaftlichen Publikationen als Beispiel für die Vermischung von Medien angeführt wird. Nur selten finden diese Betrachtungen jedoch unter Berücksichtigung von Phillips' Œuvre statt. Ebenso bereitet die symbiotische Verbindung von Text und Bild in *A Humument* Probleme, widersetzt sie sich doch der herkömmlichen Trennung der Medien und fordert zu einem medialen Umdenken auf. Aufgrund seiner Relevanz für Phillips' Œuvre und seiner Dante-Rezeption soll *A Humument*

¹⁸⁸ Vgl. Osterland, Martin. „Die Mythologisierung des Lebenslaufs. Zur Problematik des Erinnerns“ in *Soziologie: Entdeckungen im Alltäglichen*. Frankfurt, Main: Campus, 1983. S. 279-290.

in den folgenden Kapiteln ausführlich aus unterschiedlichen Perspektiven – unter biographischen, kunstwissenschaftlichen und literaturwissenschaftlichen Aspekten – dargestellt und analysiert werden, um eine Folie zu erstellen, vor der die spezifischen Unterschiede zu Phillips' *Inferno*-Bearbeitung deutlich werden.

1.2.1. Das Künstler-Tagebuch

[...] adding / the clouds, / posting / art / on / my pilgrimage. [...] (252²)

Das Verständnis von *A Humument* ist essentiell für Phillips' Œuvre und seine Dante-Rezeption. Durch die in *A Humument* implizit enthaltene Wiedergabe von Phillips' Arbeitsalltag führt dieses Werk die enge Verknüpfung seiner Biographie und seiner Werke vor Augen, wie sie bereits im vorigen Kapitel dargestellt wurde. *A Humument* lässt zwischen den Zeilen und Bildern Rückschlüsse auf Phillips' Arbeit und sein Leben zu und so finden sich auch mit der zunehmenden Beschäftigung mit Dantes Werk zunehmend Echos der *Divina Commedia* in *A Humument*. In vieler Hinsicht ist *A Humument* eine Art Versuchsfeld, das Phillips nutzt, um neue Ideen, Techniken und Methoden für sein *Inferno* auszutesten. So findet beispielsweise die konkrete Einbindung eines literarischen Textes in sein bildnerisches Werk zunächst in *A Humument* statt und dieses Künstler-Tagebuch kann daher als eine Art Vorstufe des *Inferno* angesehen werden, das bezüglich seiner Lesart, der visuellen Gewichtung von Text und Bild, der parallelen Narration in Text und Bild, der thematischen und methodischen Bindung bei der Umsetzung von Texten ins Visuelle und in der Kreation textueller Alter Egos maßgeblich auf die Dante-Rezeption hin arbeitet.

Glauben wir Tom Phillips, der 1966 mit der Arbeit an seinem bisher umfassendsten Projekt *A Humument* beginnt, so bildet der Zufall die Grundlage für die Entstehung dieses Werkes. Er bestimmt das Buch, das ihm als Primärquelle hierfür dienen soll, durch regulierte „chance procedures“ und verwendet das erste „threepence book“, auf das er stößt.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Der Zufall als festes Element von Phillips' Schaffen wird von ihm bemerkenswert häufig betont und muss deshalb als gezielt eingesetztes Verfahren zur methodischen Steuerung der Arbeitsabläufe im Bewusstsein der zeitgenössischen Theorien verstanden werden. Sein

Auf diese Weise wird der viktorianische Roman *A Human Document* von W.H. Mallock zum Gegenstand des Projekts.¹⁹⁰

I made a rule; that the first (coherent) book I could find for threepence (i.e. 1¼ p) would serve. [...] At this propitious place, on a routine Saturday morning shopping expedition, I found, for exactly threepence, a copy of *A Human Document* by W.H. Mallock, published in 1892 as a popular reprint of a successful three-decker. [...] I had never heard of W.H. Mallock [...].¹⁹¹

Zunächst als „idle play“¹⁹² begonnen, entwickelt sich das Text-Bild-Experiment im Laufe der Jahre zu einem „firm nexus of *Humument* – associated works which range from the *Inferno* to wine-labels“¹⁹³. *A Humument* ist die moderne Überarbeitung und Transformation – sowohl inhaltlich wie auch visuell – eines in Vergessenheit geratenen viktorianischen Romans zu einer tagebuchartigen Liebesgeschichte mit autobiographischen Zügen.

Phillips nutzt die formalen Vorgaben des Buches dazu, sich Tag für Tag der Bearbeitung jeweils einer ausgewählten Seite zu widmen. Die Beschäftigung mit *A Humument* findet anfangs ausschließlich im Anschluss an die täglichen Arbeitszeiten des Künstlers statt und spiegelt damit auch die jeweils vorherrschenden Themen und Farben seines Studioalltags.¹⁹⁴ Phillips' Bestreben ist es, das Alltägliche thematisch in sein

Mäzen Marvin Sackner sagt hierzu: „Although Phillips leaves the impression that his selection of Mallock's novel was fortuitous, I believe its choice was deliberate, either as a conscious or subconscious decision on his part.“ (Sackner, *Humumentism*). Die Tatsache, dass es sich bei *A Human Document* um einen Roman handelt, der vorgibt ein aufgefundenes Tagebuch zu sein, scheint dies zu bestätigen. Der Zufall als kreatives Gestaltungselement spielt besonders seit den 50er Jahren eine Rolle in den Werken von Autoren, Künstlern und Musikern (z. B. John Cage).

¹⁹⁰ William Hurrell Mallock ist ein relativ unbekannter britischer Schriftsteller (1849-1923). Der Sohn eines Geistlichen verfasste auch politische Schriften, religiöse Polemiken und Literaturkritik, die von seiner konservativen Grundhaltung mit antisemitischen Zügen zeugen. Nähere Informationen zu Mallock finden sich in Sutherland, John Andrew. *The Longman Companion to Victorian Fiction*, Bd. 1. London: Longman Group 1988; und Wolff, Robert Lee. *Gains and Losses. Novels of Faith and Doubt in Victorian England*. London: John Murray, 1977.

¹⁹¹ Phillips, W/T 92. S. 255.

¹⁹² Phillips, Tom. „Notes on *A Humument*“ in Tom Phillips. *A Humument: A Treated Victorian Novel*. London: Thames and Hudson, 19972.

¹⁹³ Hurrell in Phillips, W/T 92. S. 10.

¹⁹⁴ Phillips hat eine Vorliebe dafür, unterschiedliche Studioprojekte etwa durch das Recycling von Materialien und Farbresten indirekt miteinander zu verknüpfen. Er betrachtet z. B. Farbreste in diesem Zusammenhang als Ephemeriden, die tagebuchartig Zeugnis seiner

Werk zu integrieren und dieses Projekt zu einem Kunstwerk zu machen, in dem sich das tägliche Leben tagebuchartig widerspiegelt. Der bearbeitete Roman *A Human Document* wird so in formaler Hinsicht zu einem Spielplatz für die visuell-poetischen Ideen, die Phillips zu der jeweiligen Zeit beschäftigen. Hinsichtlich des Inhalts nutzt der Künstler den aus den „treated pages“ extrahierten Text, um sein eigenes Tagebuch zu verfassen. Es ist ein „laconic journal of the artist's personal life“¹⁹⁵: „j / Who am I? / I // I am / a diary. // back to my childhood / I can trace / my // still / strange way / amongst the hay“ (121). Aufgrund der tagebuchartigen Arbeitsweise¹⁹⁶, der schrittweisen Bearbeitung Seite für Seite, ist *A Humument* von Anfang an auch ein „work in progress“, das sich ständig in einem Prozess des Entstehens und der Veränderung befindet. Der Charakter eines „work in progress“ bleibt dem Werk auch durch die weitere Be- und Überarbeitung der Seiten im Laufe mehrerer, in unregelmäßigen Abständen erscheinender, Editionen von *A Humument* erhalten.¹⁹⁷

alltäglichen Arbeit ablegen. Beispiele hierfür sind seine Werkszyklen *Farbenverzeichnis* (1968), *Terminal Greys* (1971-92) und *Bubble and Squeak* (1991).

¹⁹⁵ Pascal in Phillips, W/T 92. S. 17.

¹⁹⁶ Bei einer Gesamtzahl von 367 Buchseiten könnte Phillips theoretisch an jedem Tag eines Jahres mindestens eine Buchseite bearbeiten – *A Humument* wäre dann tatsächlich ein Tagebuch. Praktisch hat Phillips dies jedoch nicht umgesetzt.

¹⁹⁷ Phillips beginnt 1966 mit der Bearbeitung von *A Human Document*. Die erste *Humument*-Publikation besteht 1970 aus einer kleinen Auflage von zehn Siebdruckseiten, genannt *Volume I*. Bisher sind bei Thames & Hudson in unregelmäßigen Abständen vier Ausgaben in Taschenbuchformat (ca. 12 x 17 cm) erschienen (1973, 1980, 1987, 2005). In jeder neuen Ausgabe werden jeweils einige Seiten (ca. 60-100) durch Neubearbeitungen ersetzt. Die vier Buchausgaben werden in Sammlerkreisen nach der Farbe ihres Einbandes unterschieden: lila, grün, braun, blau. Die Originalseiten haben meist das Format 30 x 21 cm. Phillips bemalt die Buchseiten vorwiegend mit Acrylgouache, aber auch mit Bleistift, Kugelschreiber oder Tusche. Eine der wenigen in ihrer ersten Version überlieferten Seiten in der neuesten Ausgabe von *A Humument*, Seite 33, entstand Anfang 1967 und führt die Weiterentwicklung der Arbeitsweise deutlich vor Augen (vgl. Abb. 5). Auf der Internetseite *Humument.com* gibt es mittlerweile eine Galerie, in der die jeweilige unbearbeitete Originalseite von *A Human Document* und je zwei *Humument*-Versionen nebeneinander betrachtet werden können. Weitere Werke, die auf *A Humument* basieren, sind: *IRMA* (Oper, Libretto, Musik, Bühnenanweisungen, Kostümentwürfe, 1973), *Trailer* („garnered from the cutting floor of *A Humument*“, edition hansjörg mayer, Stuttgart 1971), *DOC* („series of affidavits and testimonies which attempt to build up the picture of a lecherous doctor.“), *The Quest for Irma* (Serie, Acryl/Gouache auf Leinwand, 1971-73), *Ein Deutsches Requiem: After Brahms* (Serie, Gouache auf Leinwand, 1971), *The Heart of a Humument* (Hansjörg Mayer, 1985), *A Course in Sussex* (screenprint), *O Chateaux O Raisins* (Graphiken, 1969-71), Drei *Humument*-Globen (1984-88), T-Shirt (Royal Academy Shop, keine Jahresangabe), Einladungskarte zu

I have since amassed an almost complete collection of his [Mallock's] works and have found out much about him. He does not seem a very agreeable person: withdrawn and humourless (as photographs of him seem to confirm) he emerges from his works as a snob and a racist (there are extremely distasteful anti-semitic passages in *A Human Document* itself). [...] However, for what were to become my purposes, his book is a feast. I have never come across its equal in later and more conscious searchings. Its vocabulary is rich and lush and its range of reference and allusion large. I have so far extracted from it over one thousand texts, and have yet to find a situation, statement or thought which its words cannot be adapted to cover.¹⁹⁸

Geprägt von den in den sechziger Jahren vorherrschenden Ideen unterwirft Phillips sein *Humument*-Tagebuch einem strikten Regelwerk, das sowohl inhaltliche als auch formale Vorschriften beinhaltet. Eine grundlegende Technik der formalen Gestaltung ist die schrittweise Selektion eines neuen Textes aus dem Wortmaterial des vorliegenden Prätextes. Der aufgefundene Text eines ganzen Buches wird so zur Leinwand für ein neues Projekt: Worte und Buchstaben, die Phillips behalten will werden isoliert, dann wird die Buchseite illuminiert bzw. übermalt.¹⁹⁹

When I started work on the book in late 1966, I merely scored out unwanted words with pen and ink. It was not long though before the possibility became apparent of making a better unity of word and image, intertwined as in a mediaeval miniature. This more comprehensive approach called for a widening of the techniques to be used and of the range of visual imagery. Thus painting (in acrylic gouache) became the basic technique, with some pages still executed in pen and ink only, some involving typing and some using collaged fragments from other parts of the book [...].²⁰⁰

Durch das Abdecken von Textpassagen isoliert Phillips einzelne Wörter, Wortketten oder individuelle Buchstaben, sodass fortlaufend neue Sprachgebilde mit eigenständiger Semantik entstehen. Geführt wird die Rezeption dieser Sprachgebilde von „rivers“, die als verbindende Elemente die Leserichtung bestimmen, jedoch genügend Spielraum lassen,

Phillips' 50. Geburtstag (1983), Weihnachtskarte der RAC, *Humument*-Seiten, die von James Joyce's *Ulysses* inspiriert sind (1999-2000). (Alle Zitate in den entsprechenden Kapiteln von: Phillips, W/T 92).

¹⁹⁸ Phillips, W/T 92. S. 255.

¹⁹⁹ Auch andere Künstler interessieren sich für die Verarbeitung literarischer Vorlagen: Tim Rollins & K.O.S. benutzen für ihre „Amerika“-Serie (1984-89), ein großformatiges Gemälde nach dem letzten Kapitel von Kafkas Roman, „Das Naturtheater von Oklahoma“, einen Malgrund, der aus Buchseiten der Romanvorlage besteht. Textseiten als Basis für Kunstwerke sind bis heute ein Hauptmerkmal dieser Künstlerkooperation.

²⁰⁰ Phillips, W/T 92. S. 256.

um mitunter diverse Lesearten zu erlauben. Mallocks Text wird abgedeckt, zerrissen und erfährt eine nahezu entstellende Verfremdung, so dass Phillips selbst ihn mitleidig als „much mined and travestied“²⁰¹ bezeichnet. Da jedoch bis auf wenige Ausnahmen²⁰² die Grundstruktur der Original-Textseite erhalten bleibt, sind die Grundzüge seiner Arbeitsweise weniger destruktiv als verdeckend: „revealing by concealing“²⁰³ ist die vorherrschende Technik. Unter den applizierten Farbschichten befindet sich nach wie vor der Mallock'sche Originaltext, der mitunter durchscheint und manchmal sogar gut lesbar erhalten bleibt und dem Betrachter damit klar die Existenz eines Urtexts vor Augen führt.²⁰⁴

Auch den Titel *A Humument* erhält Phillips, indem er in einem weiteren Akt gesteuerten Zufalls, von Mary Ann Caws als „crasis“ bezeichnet²⁰⁵, die Originalseite faltet und damit den Schriftzug durch Verdecken verkürzt.²⁰⁶ Tom Phillips betont die kuriose Wortähnlichkeit des so erhaltenen Titels mit dem englischen Wortstamm „humus“ und verleiht *A Human Document* damit den Status eines unerschöpflichen, organischen Nährbodens. Seiner Meinung nach erwächst *A Humument* nicht wirklich aus einem anderen Buch; es ist ein Buch „exhumed from, rather than born out of another.“²⁰⁷ Entsprechend bezeichnet der Kritiker William

²⁰¹ Phillips, 1985. S. 298.

²⁰² Seite 73 der zweiten Auflage von *A Humument* besteht beispielsweise aus zerschnittenen Textfragmenten, die collageartig zu einem neuen Textgefüge zusammengesetzt wurden (vgl. Kapitel 1.2.3. Der Text als offenes Kunstwerk).

²⁰³ Pascal in Phillips, W/T 92. S. 9. Die Idee, dass durch Verhüllen das Interesse des Betrachters am Verdeckten angeregt und damit der Blick für das „unsichtbare“, zu errahnde Objekt geschärft werden kann, liegt auch Christos Verpackungsprojekten zu Grunde.

²⁰⁴ Abbildung 5 zeigt einen direkten Vergleich zwischen einer ursprünglichen Textseite aus Mallocks *A Human Document* und eine der überarbeiteten Versionen derselben Seite aus *A Humument*.

²⁰⁵ „The title is already what in litcrit parlance is called a crasis: it is made of folding a page to eliminate from the explicit lettering of *A Human Document* a few letters that remain potentially active or implicit. This is a venture already calling on the Mallarméan pleat (the pli of the explanation of texte, or the unfolding), folding into itself what is to be read as a subtext. That the initial part of this lost or implicit untitling is the word ‚and‘ reminds me of Schwitters' collage around the word ‚Und‘ [sic] - a way of including everything, all possibilities forever potential and primed to join all the future encounters.“ (Caws, Mary Ann. „Tom Phillips: Treating and Translating“ *Mosaic* 34/3 September 2001. S. 2f).

²⁰⁶ Phillips hat den Titel „A HUMAN DOCUMENT“ durch Übermalen zu „A HUMUMENT“ verkürzt. Auf den meisten regulären Textseiten bleibt jedoch der Original-Schriftzug „A HUMAN DOCUMENT“ in der Kopfzeile (neben der Seitenzahl) unverändert erhalten.

²⁰⁷ Phillips, W/T 92. S. 256.

Gass Mallocks *A Human Document* als „word soil“²⁰⁸. Phillips' Mäzen Marvin Sackner hingegen unterstreicht die Parallele des Titels – sowohl wörtlich wie auch inhaltlich – zum Humanismus „as the idea of creative individual thought forming the basis of personal truth.“²⁰⁹

Formal verwandelt sich Mallocks Text unter Phillips' Regie von einem seriösen viktorianischen Roman zu einer Art Versuchsfeld für neue technische und künstlerische Ideen. Inhaltlich bewegt Phillips' Tagebuch sich jedoch nicht frei schweifend, Ereignisse und Gedanken wiedergebend, sondern ist der textuellen Basis der Vorlage verpflichtet. Grundlage und Ausgangspunkt für jegliche Überarbeitung und visuelle Gestaltung ist Mallocks Textvorgabe.

[...] Much of the pictorial matter in the book follows the text in mood and reference: much of it also is entirely non-referential, merely providing a framework for the verbal statement and responding to the disposition of the text on the page. In every case the text was the first thing decided upon: some texts took years to reach a definitive state, usually because such a rich set of alternatives was present on a single page and only rarely because the page seemed quite intractable.²¹⁰

Der gestalterische Aspekt der Textelemente, ihre Umrisse und Verbindungslinien bestimmen die visuelle Komponente ebenso, wie die Bilder aus dem extrahierten Sinn der Texte gespeist werden. Neben der Transformation der Textvorlage ist die ästhetische Erscheinung das wichtigste Charakteristikum von *A Humument*. Die Bedeutung von Phillips' Dichtung ist untrennbar mit ihrer optischen Präsenz auf dem Papier verbunden. Worte und Buchstaben fungieren als autonome Bildelemente, die von der im gesamten Werk überwiegend verwandten Technik der Malerei eingerahmt werden. Die malerischen Elemente einer Seite passen sich zumeist den Strukturen des „exhumed“ Textes an und fügen sich mit diesem scheinbar konkurrenzlos zu einem homogenen Gesamtbild zusammen. Die Illustrationen folgen dem Text hinsichtlich der darin bereitgestellten Motivik, erwecken Stimmungen, formen Rahmen und nehmen mitunter die graphische Anlage der extrahierten Wörter auf.

²⁰⁸ Gass, William H. „A Humument: A Treated Victorian Novel, 1973“ *Art Forum* November 1996.

²⁰⁹ Sackner.

²¹⁰ Phillips, W/T 92. S. 256.

Manchmal rekurren die Darstellungen jedoch gar nicht auf die sprachliche Ebene und bilden mit dem „treated“ Text ein rätselhaftes Ensemble, dessen Bedeutung nur erahnt werden kann.

Bildgeschichte und Textgeschichte von *A Humument* können separat gelesen werden, ergänzen sich aber zu einem großen Ganzen. Die inhaltlichen Handlungslinien von Mallocks Prätext, der *A Humument* zu Grunde liegt, bleiben erhalten und geben Phillips' neuem Text Kontinuität, während Mallocks zentrale Thematik von Glauben und Religion stark zurückgedrängt wird. Protagonist von Mallocks Roman ist Robert Grenville, ein „upper-class“ Philosoph, Poet und Diplomat, der aufgrund seiner illegalen Liebe zu Irma Schilizzi in Gewissenskonflikte gerät und dazu bereit ist, seine Karriere aufs Spiel zu setzen. Wegen eines schweren Leidens steht Irmas grobschlächtiger Ehemann jüdischer Abstammung der sich anbahnenden Affäre nicht im Weg. Irma, wie in der viktorianischen Zeit nicht unüblich von ihrem Mann auf den Status häuslichen Zierrats reduziert, fühlt sich wegen des Ehebruchs zwar nicht tatsächlich schuldig, leidet aber unter dem Bewusstsein, gegen ein göttliches Gebot verstoßen zu haben.²¹¹ Die Protagonistin Irma entwickelt Phillips nicht nur innerhalb seines gesamten Œuvres zu einer viel zitierten Ikone weiter.²¹² Irma ist in allen Handlungssträngen von *A Humument* präsent und wird somit zum verbindenden narrativen Element zwischen Mallocks Prätext und Phillips' Bearbeitung. Grenvilles erotisches Verlangen nach Irma in *A Human Document* findet seine Entsprechung in der überlagernden Geschichte von Toge, einem traurigen modernen Helden, der sich vor Sehnsucht nach Irma verzehrt: „toge / and the / romance of / romance“ (48).

Bill Toge, dessen Geschichte sich gemäß Phillips' Regelwerk nur auf Seiten entfalten kann, auf denen die Worte „together“ oder „altogether“ im

²¹¹ Vgl. Kapitel I.1.3. „The Quest for Irma“. Phillips fasst Mallocks Roman folgendermaßen zusammen: „Mallock's original story of an upper-class cracker-barrel philosopher, ex-poet and diplomat, who falls in love with a sexy prospective widow from Hampstead (her husband is out of combat, being a sick man, and, being a Jew, beyond the pale in any case).“ (Phillips, W/T 92. S. 256). Die Grundzüge des Romans entsprechen in mancher Hinsicht dem Zeitgeist des von doppelter Moral geprägten viktorianischen Zeitalters in England (ca.1830-1900).

²¹² Vgl. Kapitel I.1.3. „The Quest for Irma“.

Originaltext enthalten sind²¹³, ähnelt optisch einer kuriosen Spielzeugfigur aus Knetgummi und wird für gewöhnlich neben seinen Markenzeichen, einem Fenster, oder in einem Stuhl ausgestreckt gezeigt.²¹⁴ Um Toge herum hat Phillips ein anspielungsreiches abstraktes Umfeld entworfen, das den Text oftmals kommentiert. Toge, dessen Charakter ebenso verschwommen bleibt wie seine amöboiden, den „rivers“ folgenden Umrisslinien, hat Züge eines verträumten Kavaliers, dessen Liebesbegriff geprägt ist von idealisierender Romantik: „marry me / lovely young / eyes in my life. / said / toge“ (38). Doch auch bei Toge macht sich Grenvilles erotischer Einfluss hin und wieder bemerkbar: „The / shyness / of / toge // he looked / under / Her dress / anemones / arrested him / and / a woman’s / small / well-poised / eagerness.“ (76).

Although Mallock’s original hero (Grenville) and heroine (Irma) have their parts to play, the central figure of this version is Bill Toge (pronounced ‘toe-dj’). His adventures can only (and must) occur on pages which originally contained the words ‘together’ or ‘altogether’ (the only words from which his name can be extracted). He also has his own recurrent iconography; his insignia include a carpet and a window looking out onto a forest and his amoeba-like, ever-changing shape is always constructed from the rivers in the type.”²¹⁵

Phillips betont sowohl die Reminiszenzen an den neo-platonischen Liebes-Topos als auch abermals die Parallele zu Francesco Colonnas *Hypnertomachia Poliphili*, in deren Handlungsmittelpunkt die allegorische Suche des Protagonisten Poliphili nach seiner verlorenen Liebe steht.²¹⁶ Toges Person wird im Prozess seiner *Humument*-Suche nach Liebe nicht klarer definiert, sondern offenbart immer wieder neue Facetten. Phillips überlässt seinem Helden Toge mitunter die Texte anderer

²¹³ Dies ist eine der von Phillips formulierten *Humument*-Regeln: Toges Geschichte wird nur auf Seiten erzählt, in deren Basistext die englischen Worte „together“ oder „altogether“ gefunden werden können. Phillips begründet dies damit, dass diese beiden die einzigen Worte sind, die die Buchstabenkombination „toge“ enthalten. Dies ist nicht korrekt, da es durchaus auch andere englische Worte gibt, die diese Buchstabenkombination enthalten. Merriam Webster listet ca. 316 Einträge, welche die Buchstabenkombination „toge“ enthalten: z. B. abortogenic, anaphylactogen, autogeny, cystogenous, octogenarian, ontogeny, photogenic, photogenic, etc. Jedoch ist es unwahrscheinlich, dass eines dieser Worte im regulären Sprachschatz eines viktorianischen Romans enthalten ist.

²¹⁴ Vgl. Abb. 37, 38 und 39. Der Prätext zu Seite 6 (Abb. 37) enthält offensichtlich weder das Wort „together“, noch „altogether“, sodass Phillips seine Regel beugt und Toge hier als „myster / t“ bezeichnet.

²¹⁵ Phillips, W/T 92. S. 256.

²¹⁶ Vgl. Kapitel I.1.3 „The Quest for Irma“.

literarischer Vorbilder wie Vergil oder Hamlet: „or / not / to be / or / never / to / be / Hamlet / from a / different / book / a / never realized / man“ (352).

Auf diese Weise entspinnen sich zwischen den Buchdeckeln von *A Humument* mehrere miteinander verwobene Geschichten. Trotz der Präsentation innerhalb einer Buchseite können Text und Bild separat betrachtet werden. Tatsächlich manifestiert sich im Verlauf der Lektüre die Problematik der parallelen Betrachtung von Text und Bild. Mitunter kann es geschehen, dass der Versuch, eine fortlaufende narrative Kontinuität aufzudecken, in einer Beschränkung auf die textuelle Ebene resultiert, die der visuellen Gestaltung kaum gerecht werden kann. Ebenso verhält es sich mit der Betrachtung der Bilder. Während die flüchtige Lektüre von *A Humument* sicherlich amüsant und unterhaltsam ist, bleiben in ihrem Verlauf viele Zusammenhänge und Inhalte verborgen. Diese offenbaren sich erst im Zuge einer intensiven Lektüre, die ein hohes Maß an Konzentration erfordert. Auch Hintergrundwissen zu Konzeption, Person und Werk des Künstlers können hilfreich sein, um Text und Bild zu entschlüsseln. Phillips' textuelle und visuelle Kommentare sind oft kryptisch, fesselnd oder amüsant und in hohem Maße geprägt von persönlichen Erfahrungen, Werten und Gedanken. Manche Seiten spiegeln seine Beschäftigung mit jeweils zeitgeschichtlich aktuellen Themen, in andere fließen philosophische Gedankenspiele mit ein und wieder andere zeugen von seiner Arbeit an Werken wie dem *Inferno*.

More recently, in working on an illustrated edition of my own translation of Dante's *Inferno*, I have managed to find a hundred or so parallel texts from *A Human Document* which act as commentary to the poem.²¹⁷

Eine genauere Darstellung des *Inferno* findet sich im zweiten Teil dieser Arbeit, um jedoch zu verdeutlichen, welche Bedeutung *A Humument* für Phillips' *Inferno* hat und worin genau die Parallelen und Unterschiede in der Bearbeitung bestehen, folgt hier ein exemplarischer Vergleich einer *Humument*-Seite und einer damit eng verknüpften *Inferno*-Illustration.²¹⁸ Phillips überträgt einen großen Teil der genannten *Humument*-Charakteristika auf seine *Inferno*-Bearbeitung. Allerdings ist er in der Selektion der

²¹⁷ Phillips, W/T 92. S. 255.

²¹⁸ Vgl. II. Höllische Buchkunst. Im Folgenden verwende ich den Begriff „*Humument*-Text“ für alle „interior texts“ in *A Humument*, *Inferno* und anderen Werken dieser Gruppe.

„exhumierten“ Texte nicht so frei, wie bei *A Humument*, da er ja gezielt zum *Inferno* passende Textstellen finden muss. Ebenso entfällt der tagebuchartige Charakter, der durch die narrative Struktur des italienischen Originalwerkes ersetzt wird. Insgesamt tritt der „interior text“ in Phillips’ *Inferno* zurück und wird von einem dominanten zu einem untergeordneten Gestaltungsmerkmal: Gut ein Drittel der *Inferno*-Illustrationen enthält gar keine *Humument*-Texte. Den Textbeigaben im *Inferno* kommt meist die Aufgabe zu, die Illustrationen zu kommentieren und manchmal auch Hinweise zur Identifikation der zugehörigen Textstelle im Original zu geben. Zu diesem Zweck nutzt Phillips beispielsweise Eigennamen, die sowohl in *A Human Document* als auch im *Inferno* vorkommen, wie „Homer“, „Aristotle“ und „Virgil“. Das traditionelle Dramatis Personae von *A Humument* wird ersetzt durch die Charaktere der *Divina Commedia* – eine Übernahme von Irma und Grenville in das *Inferno* würde sicher Phillips’ respektvollem Umgang mit Dantes Werk entgegenstehen. Auch *Humument*-Protagonist Toge kommt im *Inferno* nicht vor – Dante der Wanderer übernimmt die Funktion des narrativen Alter Egos. Zur weiblichen Protagonistin von Phillips’ „treated“ *Inferno*-Texten wird „eve“, die biblische Stammutter der Menschheit, die Phillips in *Inferno* V in einer Art freier Interpretation des Dantesken Textes mit Francesca in Verbindung bringt: „It is no accident that in Hell proper Francesca is the first person to speak or that she is the only woman that speaks to the pilgrims throughout their visit to the underworld. Thus it is that Dante implies that she represents the first of all the sinners, Eve, though he never mentions her by name.“²¹⁹ Möglicherweise hat die Präsenz des Namens „Eve“ in Phillips’ *Inferno* auch damit zu tun, dass es einfacher ist, die Buchstabenfolge „eve“ aus *A Human Document* zu isolieren als den Namen Francesca.

Häufig ähneln sich die Textfragmente in *A Humument* und im *Inferno*, und es ist kaum möglich festzustellen, ob ein Motiv oder eine Textzeile zuerst im Tagebuch *A Humument* auftritt, oder in einem der parallel entstehenden anderen Werke. Seite 34 der zweiten *Humument*-Ausgabe enthält beispielsweise einen vergrößerten Ausschnitt einer *Inferno*-Illustration zu Canto V.²²⁰ Dargestellt sind zwei Tauben, wobei auf der *Humument*-Seite von der zweiten Taube nur eine Flügelspitze sichtbar ist.

²¹⁹ Phillips, 1985. S. 288.

²²⁰ *Dante’s Inferno* Canto V/3 (Phillips, 1985. S. 45, Abb. 6 und 7).

Phillips wählt die Tauben, für die zwei Abbildungen aus Muybridges *Animals in Motion*²²¹ als Vorbild dienten, um Dantes Vergleich des Liebespaares Francesca und Paolo mit „colombe“ visuell umzusetzen.²²² Die beiden Darstellungen sind auf den ersten Blick als Varianten ein und desselben Motivs zu erkennen und weisen doch deutliche Unterschiede auf. Zunächst fällt die abweichende Farbgestaltung ins Auge: Während die *Inferno*-Illustration mit grellen Gelb- und Grüntönen blendet, erstrahlt Seite 34 in einem vibrierenden Komplementär-Farbkontrast, der sich aus der orange-roströten Farbe der Tauben und dem strahlenden Blau des Hintergrunds ergibt. Textuell bestehen ebenfalls große Übereinstimmungen, da beide Bilder mit nur wenigen Ausnahmen die gleichen Textfragmente enthalten: „to rise on wings. / the dawn of love.“, „to rise on wings“ und „the dawn of love“.²²³ Trotz dieser Parallelen vermittelt die Lektüre der Bildtexte in Zusammenhang mit den jeweils abweichenden Textzeilen völlig unterschiedliche Eindrücke. Der *Inferno*-Text stimmt durch die Zeile „I am ashamed to / confess that they / were plumed with illusions“ einen ernsthaften und seriösen Ton an, der anspielungsreich sowohl eine Deutung als Kommentar zur illustrierten Textstelle, als auch einen Hinweis auf ihre Rezeptionsgeschichte enthalten könnte.²²⁴ Dagegen wirkt der extrahierte Text der *Humument*-Seite deutlich informell und entspannt: „that / champagne / feeling / the dawn of fame“. Diese Textzeile scheint eher ein Kommentar zum Thema Liebe zu sein und verleiht der gesamten Seite eine wesentlich persönlichere Note. Möglicherweise weist Phillips damit aber auch auf die Berühmtheit dieser Liebesgeschichte hin.

²²¹ Muybridge, Eadweard. *Animal Locomotion; An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movement* (1887).

²²² *Inferno* V, 82f. Dante verwendet zur Beschreibung der wirren Schwärme von ihren Lüsten getriebener Sünder Stare, Kraniche und Tauben. Die Innigkeit des Taubenpaares gegenüber der Unruhe und dem unsteten Geflatter der anderen Vogelarten unterstreicht die Einzigartigkeit dieser beiden Wesen. In seiner *Inferno*-Illustration stellt Phillips alle drei Vogelarten dar, während er sich bei der *Humument*-Seite auf die Tauben beschränkt. Phillips verwendet das Tauben-Motiv auch in Illustration XXXII/3, um an Gianciotto Malatesta, den Ehemann von Francesca da Rimini zu erinnern, der laut Francescas Aussage in *Inferno* V für den Mord an Francesca und Paolo in der „Caina“ büßen wird (benannt nach Kain, der seinen Bruder Abel erschlug, Genesis 4:1-17; neunter Höllenkreis, Verräter).

²²³ Eben diese Textseite aus *A Human Document* dient offensichtlich auch als Grundlage für Illustration XXIV/3, in der sich der Text „rise on wings“ jedoch nicht auf Tauben, sondern auf einen Phönix bezieht.

²²⁴ Die Francesca und Paolo-Episode wurde lange Zeit als der Inbegriff der romantischen Liebe angesehen – eine Illusion, der sich besonders die deutschen Romantiker hingaben (Vgl. Kapitel II.1.2.4. Isolierte Episoden).

Die *Humument*-Seite enthält darüber hinaus auffällige Text- bzw. Buchstabenfragmente, die an für Comics charakteristische lautmalerische Wortgebilde erinnern („yish“, „ving“, „shfor“) und möglicherweise das Geräusch der schlagenden Flügel wiedergeben sollen. Insgesamt betrachtet vermittelt die *Inferno*-Seite einen weitaus ernsthafteren Eindruck als Seite 34 – sowohl was den extrahierten Text anbelangt, als auch ihre Farbigkeit. Der tagebuchartige Charakter von *A Humument* erlaubt es Tom Phillips, freier mit seinem Material umzugehen, als es die wesentlich engere Vorgabe der Illustration eines so etablierten Textes wie der *Göttliche Komödie* gestattet. Die Verwendung von Aspekten und Teilen des einen Werkes in einem anderen gestattet es dem Künstler, die Möglichkeiten des Prätextes auszutesten und vielschichtige Bedeutungsebenen zu schaffen. Auch auf anderen Seiten von *A Humument* manifestiert sich der Einfluss der Arbeit am *Inferno*, sowohl was die Verwendung von Materialien und Techniken²²⁵ anbelangt, als auch hinsichtlich der Motive.²²⁶ Ebenso finden sich in Phillips' *Humument*-Poesie immer wieder versteckte oder direkt erkennbare Anspielungen auf Dante und sein Werk, die belegen, welchen Stellenwert dieser Themenbereich im täglichen Leben des Künstlers zu dieser Zeit hatte.²²⁷

Auch das Verhältnis zwischen dem Künstler und seinem Protagonisten Toge scheint durch Phillips' Beschäftigung mit Dante inspiriert zu sein. Die Beziehung zwischen Tom und Toge erinnert sowohl an die narrative Spaltung in Dante den Erzähler und Dante den Wanderer, als auch an die wandernden Gefährten Dante und Vergil in der *Göttlichen Komödie*. Diese Konstellation kommt Phillips' Leidenschaft für Alter Egos²²⁸ entgegen und dem damit verbundenen Wunsch, dem Werk Authentizität zu verleihen und gleichzeitig die Urhebererschaft zu verschleiern. Am deutlichsten wird diese Problematik in der Rolle des Erzählers, der im Allgemeinen mit der Stimme des ausführenden Künstlers spricht, aber zuweilen Toge das

²²⁵ Seite 202 von *A Humument* zum Beispiel weist starke Ähnlichkeit zu den zerstückelten Dorè-Seiten aus Phillips' *Inferno* auf.

²²⁶ Weitere Beispiele für die parallele Verwendung von Motiven in *Inferno* und *A Humument* sind die *Humument*-Seiten 44, 57 und 246.

²²⁷ Anspielungen sind beispielsweise in den folgenden Texten enthalten: „turning / time to / blank / envelopes, / Dante / dined out, // the serpent's / week went by“ (246²), „my / stories of a soul's surprise / a soul / which / crossed a chasm in / whose depths / I / find / I found myself / and / nothing / more than that. // Such / trouble / transfigured / is / mastered life“ (176²), „adding / the clouds, / posting / art / on / my pilgrimage.“ (252²).

²²⁸ Vgl. Kapitel I.1.4. Phillips' *Song of Myself*.

Wort erteilt. In dieser narrativen Unterteilung innerhalb des Buches offenbart sich die Beziehung des Autors zu seinem Protagonisten Toge als die fiktive Freundschaft des Künstlers zu einem selbst gewählten Weggefährten.

Die Relation entspricht der des Tagebuchschreibers, der an eine fiktive Person schreibt, meist ein personifiziertes Tagebuch. Die Beziehung kann sich nur auf den Buchseiten entfalten und nur dort können Tom und Toge „together“ sein: „Every day of my life is like a page // only / connect / toge // like two lonely voyagers / discussing / passion, / they examined it and / cried in the dark“ (185). Phillips kommuniziert mit Hilfe des Protagonisten von *A Humument*, legt ihm seine eigene Poesie in den Mund und verwebt Wirklichkeit und Fiktion miteinander, sodass es am Ende nicht mehr möglich ist, einwandfrei zwischen Tom und Toge zu unterscheiden oder überhaupt das multiple „I“ der Texte zu identifizieren: „I / could be a / book / explaining everything / on margins // I could / be / a / photograph / lifted from his heart, // Ah! / To-morrow“ (229). Der Romantiker Toge wird zu einem weiteren Alter Ego, zum Gegenpart in Phillips' autobiographischem Dialog und spielt deshalb in *A Humument* eine wichtige Rolle.²²⁹ In Anlehnung an Whitmans „Song of Myself“ sagt Toge „I myself / am made of reference to myself“²³⁰ und beantwortet damit noch lange nicht die Frage nach dem „Self“, das sich hinter der Figur Toge verbirgt. In der jüngsten Ausgabe von *A Humument* erwähnt Phillips, Toges Zeit in diesem Werk gehe zu Ende, da er nun sämtliche Seiten, die „altogether“ oder „together“ enthalten, genutzt habe und bestätigt damit abermals, dass es sich bei *A Humument* um ein „work in progress“ handelt. Aber nicht nur das, denn der Protagonistenwandel in *A Humument* spiegelt ebenso die lebenslange Entwicklung des Künstlers selbst – er präsentiert sich damit als „artist in progress“.

One new tendency that announces itself in the present reworking is what seems to be the beginning of a slow farewell to Bill Toge who has now made an appearance

²²⁹ James Maynard bietet anhand eines „close reading“ eine umfassende Analyse der Subjektivität in *A Humument*. Er identifiziert drei Subjekte: den Künstler als „absolutes“ Subjekt, Toge als das „relative“ Subjekt und den Leser als „autonomes“ Subjekt. (Maynard, S. 89ff).

²³⁰ Phillips, Tom. *The Heart of A Humument*. Stuttgart: edition hansjörg mayer, 1985 (s. p.). Zur Relevanz von Whitmans Gedicht für Phillips' Biographie siehe Kapitel I.1.4. Phillips' *Song of Myself*.

on every page that offered him a nominal home. Irma starts to be in the ascendancy and perhaps heroine will supplant hero as time goes on.²³¹

Der Künstler gibt seinem Werk eine neue Gewichtung, indem er Held durch Heldin ersetzt. Diese jüngste Entwicklung in Phillips' „work in process“ stellt eine grundlegende, wenngleich logische Änderung des Konzeptes dar: Toges Möglichkeiten sind ausgeschöpft und Phillips wendet sich wieder verstärkt seiner *Donna* Irma zu²³², lässt sie gleich Dantes Francesca als weibliche Hauptaktrice von Liebe und Leben künden. Schon in der zweiten Ausgabe von *A Humument* findet sich auf der sprachlichen Ebene des Werks folgender Hinweis: „Irma, / Irma, / I am, / both of us // some record of / Irma / will / swear / art and soul / my life depends on you.“ (245). Hinsichtlich der autobiographischen Dimension von *A Humument* kann Phillips' Abwendung von seinem männlichen Pendant Toge hin zur Idealfrau als Protagonist und Dialogpartner im Sinne einer Öffnung des inneren Monologs interpretiert werden. Der autobiographische Charakter von *A Humument* wird davon nicht beeinträchtigt.²³³ Unabhängig von der Rolle des Dialogpartners steckt *A Humument* weiterhin voller autobiographischer tagebuchartiger Reminiszenzen, die der Künstler nach seiner Fassung mit anderen Bereichen des Lebens verknüpft. Phillips' „found poetry“ beinhaltet Zitate aus Werken von Homer, Vergil, Shakespeare, Forster, Maugham, Goethe, parodistische, ästhetische, philosophische, soziale und kulturelle Thesen, autobiographische Bekenntnisse, romantische und leicht erotische Sequenzen und spiegelt damit Phillips' eigenes Leben wie er es in der *Curriculum Vitae*-Serie darstellt.

Im Gegensatz zu den enger gefassten Vorgaben anderer Werke, wie des *Inferno* oder eines seiner Portraits, bietet der tagebuchartig-experimentelle Charakter von *A Humument* Phillips die Möglichkeit, im Rahmen eines selbst gewählten Regelwerkes Themen, Motive und Texte ohne Rücksicht auf Kundenvorgaben, Traditionen oder Konventionen auszutesten. Dies führt dazu, dass in *A Humument* eine Vielfalt von Genres,

²³¹ Phillips, Tom. „Postscript to Introduction“ in *A Humument: A Treated Victorian Novel*. London: Thames and Hudson, 2005.

²³² Vgl. *Curriculum Vitae*-Serie, Kapitel I.1.3. „The Quest for Irma“.

²³³ Vielmehr besteht eine interessante Parallele zu Tom Phillips' Leben, da sich die Bearbeitungszeit dieser Ausgabe mit der zweiten Eheschließung des Künstlers deckt.

Diskursen und visuellen Gestaltungstechniken enthalten sind. Der Prozess verbaler und visueller Bedeutungskonstitution ist von einem Spannungsfeld zwischen Synthese und Interferenz geprägt: „narrative, continuity, and coherence interspersed with equal amounts of opacity, discontinuity, and abstraction.“²³⁴ Dieses komplexe Zusammenspiel von Wort und Bild, den beiden Arten der Repräsentation in *A Humument*, gilt es zunächst getrennt und dann hinsichtlich ihrer Wechselwirkung zu untersuchen.

1.2.2. Das Buch als Kunstwerk

my poor little book // very rich / for // eyes (Titel)

Die Kombination von Abbildungen und Illustrationen, textlichen Inhalten und typographischen Strukturen ist ein wesentlicher Aspekt von Phillips' *Humument*-Texten. Dabei darf in einer umfassenden Analyse nicht die Tatsache außer Acht gelassen werden, dass die meisten dieser Werke dem Publikum in Buchform präsentiert werden und damit fallen sie in den Bereich der Buchkunst. Zunächst soll hier die Buchkunst dargestellt werden, um auf dieser Grundlage eine Verortung von *A Humument* und Phillips' *Inferno* zu versuchen. „A HUM / UMENT / the most magnificent object in the universe“ (59), stellt vor allem tradierte Konventionen der Materialität des Buches infrage und spielt mit den visuellen, formalen und inhaltlichen Charakteristika der Buchform. *A Humument* ist kein illustriertes Buch, sondern zählt zu den *artists' books*, einer Kunstform, die sich im 20. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreut.

There is no doubt that the artist's book has become a developed artform in the 20th century. In many ways it could be argued that the artist's book is the quintessential 20th-century artform. Artists' books appear in every major movement in art and literature and have provided a unique means of realizing works within all of the many avant-garde, experimental, and independent groups whose contributions have defined the shape of 20th-century artistic activity.²³⁵

Die Tradition dieser Art Buchkunst lässt sich nicht leicht eingrenzen, umfasst sie doch Bereiche wie Druckkunst, konzeptuelle Kunst, Malerei und

²³⁴ Maynard, S. 82.

²³⁵ Drucker, Johanna. *The century of artists' books*. New York: Granary Books, 1995. S. 1.

andere traditionelle Kunstformen, konkrete Poesie, experimentelle Musik, Computerkunst und Buchillustration.²³⁶ Die amerikanische Kunsthistorikerin und Buchkünstlerin Johanna Drucker zieht eine klare Grenze zwischen *artists' books* und *livres d'artiste*. *Livres d'artiste*, aufwendig produzierte und gedruckte illustrierte Bücher, werden meist von Verlegern konzipiert, die Künstler und Autoren separat unter Vertrag nehmen. Oft handelt es sich auch um neue moderne visuelle Interpretationen klassischer Texte wie Ovids *Metamorphosen*, Äsops Fabeln, Shakespeares Theaterstücke oder Dantes *Göttliche Komödie*. Für gewöhnlich besteht eine klare Trennung zwischen Bild und Text, wobei dem Bild eine tendenziell untergeordnete, den Text illustrierende Rolle, zukommt.²³⁷ Künstlerbücher wie *A Humument* hingegen sind einzigartige und wertvolle Objekte, in denen viele Stunden sorgfältiger Handarbeit und eine Zahl unterschiedlicher Materialien und Objekte stecken.²³⁸ Meist werden sie in niedrigen Auflagen produziert und haben einen experimentellen Charakter, der sich jedoch oft auf die visuelle Ebene beschränkt, da die ausführenden bildenden Künstler rhetorische Figuren wie Metaphern, Anspielungen, Analogien und Inversionen tendenziell eher in der ihnen vertrauten Welt der Bilder als im Text anwenden. Phillips' *Inferno* ist eine Mischung aus beiden Kategorien, denn einerseits spiegelt es in seiner aufwändigen Gestaltung und hochwertigen Produktion die kunstvollen Kodizes der mittelalterlichen Buchkunst und entspricht auch hinsichtlich der Auswahl des Sujets und dessen Präsentation von Text und Bild den Charakteristika der *Livres d'artiste*. Andererseits enthält es Textbeigaben im Stil von *A Humument* und fällt allein durch diese in seine Seiten eingeschriebene Verwandtschaft aus der Rolle. Während in Phillips' *Inferno* die Relation von Text und Bild eine gleichberechtigte²³⁹ zu sein scheint,

²³⁶ Im Internet finden sich mitunter umfassende Online-Diskussion über die Definition des *artist's book*: „Definition of the Artist's Book; What is a Book; BSO's (Book Shaped Objects); Art vs. Craft“ *Book Arts Web*. Book_Arts-L listserv, März 1998.

²³⁷ Vgl. Drucker, 1995. S. 2ff.

²³⁸ „An artist's book is a work of art that is conceived and executed as a book and does not exist in any other form or format. It makes use of images, texts, and any and all means of production – photography, painting, drawing, collage, metalwork, stitching, beading – both hand- and machine-driven.“ (Drucker, Johanna. „Intimate Authority: Women, Books, and the Public-Private Paradox“ in Hg. Krystyna Wasserman. *The book as art: artist's books from the National Museum of Women in the Arts*. New York: Princeton Architectural Press, 2007. S. 16).

²³⁹ Der Frage, ob der Text eine gleichberechtigte oder den Illustrationen übergeordnete Rolle einnimmt, wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit nachgegangen.

stellt *A Humument* dieses Verhältnis auf den Kopf. In einer Umkehrung der traditionellen Betrachtungsweise, die Bilder auf den Status von Illustrationen reduziert, sind die verbalen Komponenten bei *artists' books* häufig nüchtern und dienen lediglich als Erklärung zu den Bildern²⁴⁰, *A Humument* divergiert aber auch hier – es lotet die Schnittstelle zwischen Wort und Bild aus. Zum Verständnis der Verwandtschaft von *A Humument* und dem *Inferno* und der konsequenten Abweichungen im *Inferno* ist es wichtig, zunächst die Rolle des geschriebenen Textes in *A Humument* genauer zu betrachten.

1.2.2.1. Typographische Poesie

I / could be a / book / explaining everything / on margins (229)

Betrachtet man *A Humument* zunächst hinsichtlich seines visuellen Erscheinungsbildes, fällt Phillips' eigenwilliger Umgang mit der Typographie auf. Der experimentelle Einsatz der visuellen Komponente von Text ist im Bereich der Literatur erschöpfend am Beispiel von Stephane Mallarmés *Un coup de dés* (1897)²⁴¹ diskutiert worden. Die Graphik als poetisches Element erlebt ihren Höhepunkt in den Figurengedichten der Dadaisten und in der visuellen und konkreten Poesie. Diese Grenzgänger zwischen Literatur und Kunst prägen einen neuen Kunstbegriff, dessen Einfluss sich in *A Humument* manifestiert. Typographische Strukturen, strukturalistische Sprachtheorien, sowie W. J. T. Mitchells Begriff des „imagetext“ bieten mögliche Ansätze zum Verständnis des subtil gesteuerten Rezeptionsprozesses, der Phillips' *Humument*-Texte prägt. Als problematisch erweist sich die Tatsache, dass die Forschung nach wie vor dazu tendiert, relativ streng zwischen Genres und Medien zu unterscheiden und daher mit den Vermischungstendenzen in der künstlerischen Praxis kontrastiert.²⁴² Dieser Problematik soll Rechnung getragen werden, indem das Thema in den folgenden Kapiteln zunächst aus kunstwissenschaftlicher und dann aus literaturwissenschaftlicher Perspektive

²⁴⁰ Vgl. Hayles, Katherine N. *Writing Machines*. Cambridge: The MIT Press, 2002. S. 70.

²⁴¹ „Un coup de dés jamais n'abolira le hasard“ („Ein Würfelwurf wird nie aufheben den Zufall“. Mallarmé, Stephane. *Ein Würfelwurf*. Übs. Marie-Luise Erlenmeyer. Olten und Freiburg: Walter, 1964).

²⁴² Vgl. Steiner, Wendy. *The Colors of Rhetoric*. Chicago: University of Chicago Press, 1985. S. 2.

beleuchtet wird. Diese Betrachtungen können notwendigerweise immer nur tendenziell aus einer der Perspektiven erfolgen, da diese innerhalb des Kunstwerks eine untrennbare Einheit bilden. In einem abschließenden Kapitel werden die Erkenntnisse aus diesen Überlegungen zusammengefasst und vor diesem Hintergrund bewegt sich die Fragestellung von einer produktionsästhetischen Betrachtung hin zu einer rezeptionsästhetischen.

Phillips' *A Humument* ist ein Künstlerbuch, das sich nicht auf die visuelle Ebene beschränkt. Da *A Humument* auf der verbalen Grundlage von *A Human Document* basiert und die visuelle Gestaltung jeder Seite auf dem „treated“ Text aufbaut, kommen Text und Bild die gleiche Aufmerksamkeit zu. Die Komplexität von *A Humument* und Phillips' freies Spiel mit Bezügen und Verweisen stellt tradierte Konventionen in Frage und führt die vielseitige Wechselbeziehung der Medien vor Augen. Das Buch als „form of intermedia“²⁴³ kombiniert bereits unterschiedliche Spielarten der Kunst, in erster Linie jedoch Bild und Text. Ausgehend von der Buchkunst William Blakes konstatiert der amerikanische Literaturwissenschaftler W. J. T. Mitchell, dass Worte und Bilder – „visual and verbal“ – unvermeidlich verbunden sind und aufgrund dessen jedes Buch bereits ein „mixed medium“ ist.²⁴⁴ Mitchell bezieht in seine Überlegungen auch andere „mixed vernacular arts“ ein wie Comics, illustrierte Zeitungen und illuminierte Manuskripte.²⁴⁵ In diesem Zusammenhang prägt Mitchell den Terminus „imagetext“, worunter er „composite, synthetic works (or concepts) that combine image and text“ versteht.²⁴⁶ Mitchell bezeichnet die komplexe Interaktion visueller und verbaler Repräsentation in unterschiedlichen Medien in Anlehnung an Foucault als „infinite relation“²⁴⁷:

²⁴³ Dick Higgins zitiert in Drucker, 1995. S. 9.

²⁴⁴ Vgl. Mitchell, W. J. T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. S. 94f.

²⁴⁵ Comics, sowie Zeitungstexte und -abbildungen zählen zu den bevorzugten Materialien unterschiedlicher Stilrichtungen des 20. Jahrhunderts. Neben dem Interesse an Alltagsgegenständen ist sicherlich die Vermischung von Medien für die Künstler von Interesse.

²⁴⁶ Mitchell unterscheidet zwischen „image/text“, „image-text“ und „imagetext“. Der Schrägstrich bezeichnet „a problematic gap, cleavage, or rupture in representation“, während der Bindestrich für die Relationen zwischen dem Visuellen und Verbalen steht (vgl. Mitchell, 1994. S. 89).

²⁴⁷ Mitchell, W. J. T. *Iconology – Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986. S. 5.

Bild und Text sind zwar aufeinander bezogen, können aber nicht auf einen eindeutigen Sinn fixiert werden. Der „imagetext“ als Hauptinstrument in Mitchells Analyse der Kombination von Bild und Text bietet „a wedge to pry open the heterogeneity of media and of specific representations“.²⁴⁸ Diese fundamentale Verbindung von Text und Bild, die eine gegenseitige Abhängigkeit in komparativer Relation konstituiert, sieht Mitchell bereits in der Tatsache begründet, dass jeder literarische Text aus visuellen Zeichen besteht. Jenseits dieser grundlegenden oder graphischen Ebene literarischer Texte findet sich eine ganze Welt virtueller Visualität, die sich aus Texten zusammensetzt, die wiederum implizit aus Bildern, Figuren, Beschriftungen etc. bestehen. Mitchell argumentiert, dass die Betonung der visuellen Ebene von Texten ein verändertes Lese- und Sehverhalten bewirke. Stellt bereits ein geschriebener Text per se eine unbegrenzte Kombination aus Verbalem und Visuellem dar, so steigert das Hinzukommen von Illustrationen dieses Verhältnis einer „unstable dialectic“²⁴⁹ ins Unendliche.

Spätestens seit Stéphane Mallarmés *Un coup de dés*, einem Werk, das im Allgemeinen der poetischen Tradition zugeordnet wird, hat der typographische Aspekt von literarischen Texten an Bedeutung gewonnen. Dieser neue Fokus auf dem visuellen Erscheinungsbild von Texten eröffnet Autoren und Künstlern neue Möglichkeiten und bringt sowohl in der literarischen als auch in der künstlerischen Tradition interessante Werke und Ansätze zu Tage. Durch die Lektüre eines Zeitungsinterviews mit dem amerikanischen Künstler William Burroughs inspiriert, beginnt Phillips 1966 mit dessen „cut-up“-Technik zu spielen.²⁵⁰ Das Ergebnis ist Phillips' eigene „columnedge poetry“: der Künstler verdichtet Worte, die er an den Rändern von Zeitungsspalten²⁵¹ auffindet, zu experimentellen Gedichten. In erster Linie werden diese Gedichte von den visuellen Vorgaben der

²⁴⁸ Mitchell, 1986. S. 100.

²⁴⁹ Mitchell, 1986. S. 83.

²⁵⁰ Burroughs erklärt in einem Interview (*Journal For the Protection of All People*, 1961) anhand eines Beispiels, wie ein Text durch Zusammenschneiden und Neuarrangieren grundlegend verändert werden kann (vgl. Phillips, W/T 92. S. 255 und Interview W. Burroughs mit Gregory Corso und Allen Ginsberg (Gregory Corso und Allen Ginsberg. „William S. Burroughs Interview, 1961“ *raw online library: texts that have cycled through the life of Robert Anton Wilson*. Robert Anton Wilson, s. d.

²⁵¹ Er verwendet hierfür nach eigenen Angaben die Zeitung *New Statesman*. Auch in *A Humument* finden sich immer wieder „columnedge poems“ (vgl. z. B. *A Humument* Seiten 6, 47, 118, 125, 339).

Typographie bestimmt. Eigenen Berichten zufolge findet Phillips Gefallen an seiner persönlichen Umsetzung der damals vorherrschenden strukturalistischen Sprachtheorien und sucht nach Möglichkeiten diese gemäß seiner Leidenschaft für komplexe Systeme zu perfektionieren:

One kind of impulse that brought this book into slow being was the prevailing climate of textual criticism. As a text, *A Humument* is not unaware of what then occupied the pages of *Tel Quel* (and by now must have become a feature of undergraduate essays). Much of structuralist writing tends to be the picking over of dead words to find sticks for the fires of cliqueish controversy. *A Humument* exemplifies the need to 'do' structuralism, and, (as there are books both *of* and *on* philosophy) to be *of* it rather *on* it.²⁵²

Der zeitgeschichtliche Hintergrund, vor dem Phillips diesen Überlegungen nachgeht, ist geprägt von der Auflösung und Vermischung traditioneller Kunstformen sowohl in der Literatur als auch in den bildenden Künsten. Die Auflösung tradierter Grenzen zwischen den Disziplinen macht sich nicht nur durch die Präsenz von Texten in visuellen Kunstwerken bemerkbar, sondern auch in der Tatsache, dass Künstler wie Phillips strukturalistische Sprachtheorien rezipieren und in ihr Werk integrieren. Nicht zuletzt die sehr freie Anwendung von Saussures Theorie, dass jede sprachliche Einheit nur aufgrund ihrer Opposition zu anderen Einheiten verwendet werden kann führt letztlich zu einer Auflösung und Vermischung der Kunstformen. Die Weltsicht des Kapitalismus propagiert einen neuen Kunstbegriff, der geprägt ist von Destruktion, Heterogenität und Diskontinuität. Radikale Collagetechniken und die Verwendung von trivialen Abfallprodukten zählen zu den auffallendsten formalen Charakteristiken. Tom Phillips bedient sich dieser Techniken und beschließt: „to push these devices into more ambitious service.“²⁵³

Im Detail beschreitet Phillips formal jedoch neue Pfade, denn seine Textselektion und Text hervorhebung durch Abdeckung unterscheidet sich grundlegend von der destruktiveren Technik der Collage wie sie von William Burroughs, aber auch von den Kubisten und Dadaisten praktiziert

²⁵² Phillips, W/T 92. S. 256. Mary Ann Caws: „This art-in-process [*A Humument*] is a lot more fun than the old *Tel Quel* times, when it was heavily serious stuff.“ (Caws, S. 4).

²⁵³ Phillips, „Notes on *A Humument*“.

wird. Während bei der Collage aus ursprünglich separaten Teilen unterschiedlicher Herkunft etwas Neues zusammengesetzt wird²⁵⁴, beschränkt sich Phillips' *A Humument* auf die Bearbeitung eines bereits fest gebundenen Buches und dessen Bestandteile. Im Laufe der Zeit führt er sogar die Regel ein: „that no extraneous material should be imported into the work.“²⁵⁵ Phillips montiert also nicht heterogene Elemente zu einer neuen Einheit, sondern demontiert die scheinbare visuelle und verbale Geschlossenheit eines klassischen Romans in traditioneller Buchform, um ihn als erkennbar inhomogene neue Einheit zu präsentieren.²⁵⁶ Es handelt sich um eine Bearbeitung von innen heraus, die im Prozess des Montierens nicht nur eine traditionelle Einheit aufbricht, sondern auch intertextuelle und intermediale Textverfahren problematisiert.

Die künstlerischen Techniken der Collage spiegeln die von Mitchell definierten Charakteristika der medialen Vermischung und des Aufbrechens von Heterogenität. Das Problem von Mitchells „imagetext“ und der Relation zwischen Text und Bild ist direkt in Tom Phillips' *A Humument* eingeschrieben und eingemalt. Jedoch sind Mitchells Überlegungen immer der textuellen Basis verhaftet und können der bildlichen Komponente nicht ganz gerecht werden. Phillips' Arbeitsweise weist zwar sowohl Charakteristika von Mitchells „imagetext“ und der Tradition der Collage auf,

²⁵⁴ Viktor Žmegač unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen demonstrativer bzw. verdeckter Montage, einer Art Collage bei der die zusammengefügt Elemente ausschließlich aus Fremdquellen stammen und dem Zitat, das die Kenntlichmachung der Quelle erfordert: Žmegač, Viktor. „Montage/Collage“ in Hg. Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač. *Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen: Niemeyer, 1994 [1987]. S. 286-287.

²⁵⁵ Phillips, W/T 92. S. 256. Phillips äußert sich kritisch über das wahllose Zusammenfügen heterogener Elemente: „Collage, which after all only means sticking things onto things, is a dangerous trap for the artist. [...] the three great masters of the form as art were also its pioneers: Picasso, Ernst and Schwitters each announced different possibilities from the juxtaposition of fragments sought or found. Not all that much has happened since. The perilous ease, with which Auschwitz can be united with the Buddha or Vesuvius with a phallus, where fact and fiction are seductively welded at a stroke, tends to devalue such images before they are done. The technique has largely fled to the world of graphic design. I have crept tentatively around this minefield off and on since art school days, only succeeding when I found ways of making the process difficult by some rule or limitation or (as in the series of *Composers*) set theme.“ (Phillips, W/T 92. S. 119).

²⁵⁶ Bei einer intensiveren Betrachtung des Mallock'schen Textes muss die Homogenität der textuellen Basis neu bewertet werden (vgl. Kapitel I.2.3. Der Text als offenes Kunstwerk). Für die hier angeführte Argumentation ist jedoch v. a. die visuelle und materielle Homogenität von *A Human Document* entscheidend.

in seiner „poetics of erasure“²⁵⁷, der gezielten Dekonstruktion von Form und Inhalt des Prätextes *A Human Document*, finden sich aber auch Strategien der demonstrativen De-Montage. Weiterhin ergeben sich unter dem Aspekt des zufallsgenerierten Arbeitens deutliche Anleihen bei der Methode des Bricolage, dessen intellektuelle Strukturen und Elemente geprägt sind vom „Umfunktionieren“ eines Arsenal von schon Vorhandenem.²⁵⁸ Phillips baut Mallocks Buch in den neuen Kontext von *A Humument* ein, gestaltet es damit visuell und materiell um, und führt es einer neuen Funktion zu. Prägend für Phillips' gesamtes Œuvre ist die unter anderem für den Bricolage charakteristische Verwendung vorhandener Materialien und Ideen.²⁵⁹

Trotz ihrer destruktiv anmutenden Arbeitsweise nimmt Phillips seine visuelle Bearbeitung mit großem Gespür für die bestehende typographische Struktur der Originalseiten vor.²⁶⁰ Konsequent respektiert Phillips alle typographischen Bestandteile der gedruckten Seite wie Typen, Schriftgrad, Satzspiegel und Aufbau und nutzt diese für seine Bearbeitung. Phillips löscht Worte durch Übermalen, Bekleben oder Ausschneiden, behält jedoch die „typographic disposition of the page of Mallock's novel“²⁶¹ bei. Mitunter spielt er ausschließlich mit dem Seitenlayout und dessen Vorgaben, indem er eine „deconstructive demonstration of its form“²⁶² vornimmt, ohne je die Ebene der kreativen künstlerischen Bearbeitung zu verlassen. Eindrucksvoll demonstriert dies Seite 73 in der zweiten Auflage von *A Humument*, deren gedruckter Originaltext dekonstruiert und collageartig zu einem neuen Textgefüge zusammengesetzt wird, während jedoch das typographische Konzept und die Layout-Vorga-

²⁵⁷ Dworkin, Craig. *Reading the Illegible*. Evanston: Northwestern University Press, 2003. S. 113.

²⁵⁸ Vgl. Stierle, Karlheinz. „Mythos als ‚Bricolage‘ und zwei Endstufen des Prometheusmythos“ in Hg. M. Fuhrmann. *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1971 [1990]. S. 455-427.

²⁵⁹ Es gibt kaum ein Werk des Künstlers, das nicht auf einem oder mehreren älteren Werken basiert. Mary Ann Caws: „One of the joys of Phillips' seriously joyous nonending play is that it always reminds you of something.“ (Caws, S. 3).

²⁶⁰ Aus diesem Grund äußert er sich auch enttäuscht über die erste Ausgabe von *A Humument* („the original three-decker first printing“), die er erst Anfang der neunziger Jahre fand und deren „letters are big and, with its broad type-rivers and wide spacings it lacks the tight look of the single volume.“ Phillips, W/T 92. S. 259.

²⁶¹ Dworkin, S. 128.

²⁶² Drucker, 1995. S. 162.

ben von *A Human Document* weitestgehend beibehalten werden. Das Ergebnis ist eine Textseite, die typographisch den Konventionen des Originals entspricht, deren ursprüngliches Aussehen und inhaltliches Gefüge jedoch nur schwer nachzuvollziehen sind.

Besondere Aufmerksamkeit schenkt Phillips auch den eher nebensächlichen Bestandteilen einer Seite, den weißen Bereichen zwischen den Buchstaben und um den Textblock herum.²⁶³ Er isoliert die Stege, die weißen Räume zwischen Spalten und Buchstaben und verwendet sie in Form seiner „rivers“ nach dem Vorbild der Comic-Sprechblasen dazu, Sätze und Sinneinheiten zu verbinden. Die mäandrierenden „rivers“ bilden auch die Umrisslinien visueller Gestaltungselemente einer Seite, wie beispielsweise den Körper von Toge und sind ein integraler Bestandteil der *Humument*-Ästhetik. Durch die stringente Einhaltung des Original-Layouts betont Phillips' Bearbeitung sowohl die weißen Ränder, die den zentralen Schriftblock umgeben, als auch die Form des Schriftblocks selbst. Häufig unterstreicht Phillips die regelmäßige Form des im Blocksatz arrangierten Textfeldes durch Umrandungen oder Rahmen, „creating pages within pages“²⁶⁴. Dem Schriftblock kommt in *A Humument* gleichsam die Funktion einer Leinwand zu, die das grundsätzliche Format der einzelnen Seitenbearbeitungen vorgibt. Nur selten bricht Phillips mit dieser Gewohnheit, sodass die wenigen Seiten²⁶⁵, bei deren Gestaltung deutlich die Grenze des Textblocks überschritten wird, einen auffälligen Kontrast darstellen und die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Materialität des Werkes lenken: „In Phillips' work the idea of what a margin is becomes materialized, excavated, turned inside out so that the reader/viewer can see just what it is.“²⁶⁶ Visuell verwandelt Phillips den zentralen

²⁶³ Sowohl in der Druckersprache, als auch in der modernen Lyrik spricht man hier von „blancs“. Vgl. Mallarmès Begriff der „blancs“, Kapitel I.2.3.2. Präsenz und Absenz.

²⁶⁴ Dworkin, S. 128.

²⁶⁵ Bei einer Gesamtzahl von 367 Seiten bricht Phillips in der zweiten Ausgabe von *A Humument* auf gerade sieben Seiten mit dieser Gewohnheit. Von diesen sieben eindeutigen grenzüberschreitenden Verletzungen des weißen Randes sind drei Collagen: Seite 81, Seite 178 und Seite 31. Seite 221 beinhaltet die visuelle Darstellung eines beschriebenen Papierbogens, während die Seiten 161 und 177 durch ihren Duktus einen überquellenden, bzw. stürmischen Charakter haben. Diesen Instanzen scheint eine Betonung der Materialität der Papier-Seite bzw. ein grenzüberschreitender, über die Seite hinaus weisender Charakter gemein zu sein.

²⁶⁶ Drucker, 1995. S. 162.

Schriftblock der Seite in abstrakte und kalligraphische Kunstwerke, Stillleben und Comics, aber auch in Fenster, Teppiche und Quilts, Räume, Gärten, Portraits, Landkarten, Bühnenszenen, Briefumschläge und Landschaften. Das Ergebnis ist ein beständiges Schwanken zwischen der perspektivischen Tiefenwirkung dieser Bilder und der durch die Hervorhebung des Textblockes betonte eindimensionalen Buchseite: „the visual presentations display their own alternation between the projection of a perspectival depth and an emphasis on the page as a flat surface.“²⁶⁷

Der für *A Humument* so wichtige zentrale Schriftblock, der an die typographische Vorgabe von *A Human Document* erinnert, verschwindet in Phillips' *Inferno*, geht in den Illustrationen größeren Formats auf und ordnet damit den Mallock'schen Prätext dem Dantesken Kontext unter. Phillips montiert den Mallock'schen Text collageartig in ein neues Werk und anders als bei *A Humument* stellt der „interior text“ hier einen Fremdkörper dar. Das ursprüngliche Aussehen der Seite aus *A Human Document* ist nicht mehr nachvollziehbar und der abgedeckte Text scheint nur selten durch die Übermalung durch. Die „rivers“ werden nach wie vor von den typographischen Gegebenheiten der Seite bestimmt, jedoch dienen sie weniger der Bildung von Formen und Figuren wie in *A Humument*. Diese Abweichungen werden besonders deutlich bei einem Vergleich der *Humument*-Seite 151 und der *Inferno*-Illustration XX/3.²⁶⁸ Tatsächlich bildet die *Humument*-Seite das zentrale Bildfeld der *Inferno*-Illustration, deren Thema Vergils Schilderung seiner mantuanischen Heimat ist. Phillips erklärt, dass es sich bei dieser Landschaftsdarstellung um ein Detail aus einem Gemälde von Andrea Mantegna handelt, der ebenfalls aus Mantua stammte.²⁶⁹ Bild und „interior text“ sind exakt gleich, der Mallock'sche Text scheint durch die Übermalung durch. Der entscheidende Unterschied ist der mit „quasi-alchemical and Cabbalistic signs“²⁷⁰ versehene großflächige Bildrahmen der *Inferno*-Illustration. Der Rahmen, der mit seinen stilisierten und kryptischen Schriftzeichen an Phillips' „Language Pictures“ erinnert, nimmt Bezug auf den vierten Graben des Kreises der Betrüger, in dem sich Dante und Vergil in diesem

²⁶⁷ Maynard. S. 86.

²⁶⁸ *A Humument* Page 151 (1987, Abb. 8) und *Dante's Inferno* Canto XX/3 (1982, Abb. 9).

²⁶⁹ Es handelt sich um einen Ausschnitt aus dem Hintergrund des Gemäldes *Christus am Ölberg* (1455) von Andrea Mantegna.

²⁷⁰ Phillips, 1985. XX/3. S. 298.

Gesang befinden. Hier büßen die Wahrsager für ihre Sünden, indem sie stumm weinend mit nach hinten gedrehtem Kopf herumlaufen.²⁷¹ Vergil nimmt eine besondere Rolle in diesem Gesang ein, da das Mittelalter Aspekte der Wahrsagerei und Magie in seine Texte hineinlas.²⁷² Damit bettet Phillips die auf Mantua verweisende Mantegna-Kopie auch visuell in den Kontext der *Göttlichen Komödie*. Der weiße Seitenrand von *A Humument* und die Beschriftung am oberen Seitenrand („A HUMAN DOCUMENT“ und die Seitenzahl) entfallen in der *Inferno*-Illustration, werden durch den Bildrahmen überdeckt und so ihrem Kontext entrissen. Der offene Verweis auf Mallocks Roman verschwindet und der „interior text“ wird nur mehr als Kommentar zur Dantesken Textstelle wahrgenommen. Auch wenn die Textfragmente nun auf den ersten Blick den Eindruck erwecken mögen, sie wären einer älteren englischsprachigen Dante-Übersetzung entnommen, resultiert die Kombination von Text und Bild im *Inferno* nicht in einer visuellen und verbalen Geschlossenheit im Stile von *A Humument*. Der „treated text“ ist aufgrund seiner Provenienz mehr denn je ein Fremdkörper im *Inferno*. Phillips bricht für dieses neue Projekt die Homogenität von *A Humument* auf und funktioniert sein bereits vorhandenes *Humument*-Arsenal in Form einer dekonstruktiven Montage um. Der Text von *A Human Document* verschwindet unter den zusätzlichen Bedeutungsebenen des *Inferno* und verliert an Wichtigkeit. Seine Identität kann nur noch durch Recherche festgestellt werden. In gewisser Weise erfährt der Mallock'sche Text durch diese neue Assoziation mit Dantes *Inferno* jedoch auch eine Höhung, wird durch den italienischen Klassiker geadelt. Durch die Verknüpfung verbaler und visueller Elemente unterschiedlicher Herkunft entsteht ein komplexes Gefüge, welches die Illustration symbolisch und allegorisch auflädt.

²⁷¹ Nach Dantes System des *contrappasso* werden sie hiermit für das Verlangen zu weit in die Zukunft, also nach vorne schauen zu wollen, bestraft (vgl. Alighieri, 1988, Bd. IV. S. 14f.).

²⁷² Wahrsagerei galt damals als ernsthafte Wissenschaft und man versah Vergil, „einen in allen Wissenschaften fachkundigen“ Dichter, mit dieser Rolle (vgl. Holzberg, Niklas. *Vergil: Der Dichter und sein Werk*. München: C.H. Beck, 2006. S. 12ff).

meaning / losing its meaning when / it follows / any picture of the / part of a / half of / a picture / details are not / representation (12)

Betrachtet man die parallele Präsenz von Text und Bild in *A Humument* von kunsthistorischer Warte, stellt sich die Frage, ob man hier von einer intermedialen Repräsentation sprechen kann. Phillips' *Humument*-Werke entsprechen Higgins' Definition intermedialer Kunstwerke, insofern als sie „fall conceptually between established or traditional media“²⁷³. Argumentiert man jedoch, dass die textuellen und visuellen Komponenten lediglich ihr jeweiliges Medium repräsentieren, ist es fraglich, ob hier wirklich von Intermedialität gesprochen werden kann.²⁷⁴

Phillips' wenig homogenes stilistisches Bildrepertoire speist sich häufig aus eigenen Werken, orientiert sich aber ebenso oft an den Kunstgattungen des analytischen und synthetischen Kubismus oder Futurismus. Direkte stilistische Bezüge lassen sich beispielsweise zu Klee, Seurat, Nolde und Bacon feststellen. Ebenso finden sich direkte motivische Zitate aus der Kunstgeschichte wie Bildelemente aus dem Werk des Renaissance-malers Mantegna oder Verweise auf Cezannes impressionistisches Werk. Aber auch Anspielungen auf Werke von Picasso, Boccioni, Balla und auf das Werk des zeitgenössischen amerikanischen Künstlers Julian Schnabel²⁷⁵ kann der aufmerksame Betrachter von *A Humument* entdecken. Diese Kunst des Aufgefundenen und Zusammengefügtens hat eine starke suggestive Wirkung, verschmelzt sie doch visuelle Komponenten unterschiedlichster Kunstwerke aus verschiedenen Epochen miteinander. Geprägt von „visual poetry, abstract expressionism, constructivism, visual/verbal art, expressionistic portraits, pointillism, color stripes and calligraphic markings, among others“²⁷⁶ spiegelt Phillips' Kunst vor allem die seit dem 16. Jahrhundert einsetzende Bedeutungszunahme von Visu-

²⁷³ Higgins, Dick. *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984. S. 15.

²⁷⁴ Vgl. Schröter, Jens. „Intermedialität“ *Theorie der Medien*. Jens Schröter, s. d.

²⁷⁵ Julian Schnabel integriert in seine meist großformatigen Bilder verschiedenste Materialien als Teile des Malgrundes und überdeckt sie mit einer expressiv-gestischen Malweise. Ebenso finden sich in seinen Gemälden Textbeigaben, die teils handgeschrieben sind, teils Schriftstücken des alltäglichen Lebens entstammen.

²⁷⁶ Sackner.

alität, die „für die ganze Moderne charakteristische Isolierung des Auges“²⁷⁷ – eine Entwicklung, die W.J.T. Mitchell 1992 in Anlehnung an Richard Rortys „linguistic turn“ als „pictorial turn“ bezeichnet.²⁷⁸

Ausgehend vom platonisch-plotinischen Kunstbegriff der Antike²⁷⁹, über die metaphysische Deutung und Abbildung der Welt in der mittelalterlichen Kunst gewinnt der Aspekt der Repräsentation an Bedeutung. Die Idee des Kunstwerks als idealisierte Nachbildung der Wirklichkeit ist zentral für den Kunstbegriff der Renaissance.²⁸⁰ Nach und nach rückt der Repräsentationsgedanke in den Mittelpunkt ästhetischer Überlegungen und noch heute finden sich Anschauungen und Kategorien der Kunsttheorie der italienischen Renaissance in den geläufigen Theorien der Künste.²⁸¹ Kaum einem Künstler des 20. Jahrhunderts sind die Tradition der Repräsentation und ihre verschiedenen Ausprägungen im Laufe der Kunstgeschichte unbekannt. Vielmehr sind sich Künstler wie Tom Phillips ihrer Vorläufer und Quellen in vorhergegangenen Kunstformen und der Rolle,

²⁷⁷ Kleinspehn, Theodor. *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*. Reinbek bei Hamburg: 1989. S. 83.

²⁷⁸ Rorty bringt 1967 den Begriff „linguistic turn“ ins Spiel. Allgemein steht der Begriff für eine grundlegende Skepsis gegenüber der Vorstellung, Sprache sei ein transparentes Medium zur Erfassung und Kommunikation von Wirklichkeit. Anklänge dieser Überlegung finden sich in der Philosophie Friedrich Wilhelm Nietzsches und in der Dichtung Mallarmés. Ludwig Wittgenstein unternimmt in seinem *Tractatus* den Versuch, das Problem der Intransparenz des Mediums Sprache zu erklären.

²⁷⁹ Platons Idee der Abbildung der Welt der sinnlichen Erscheinungen, die selbst nur das Abbild einer höheren Wahrheit darstellt, ist seit der Antike unter dem Mimesis-Begriff ein zentraler Gegenstand der Ästhetik (vgl. Gombrich, Ernst H. *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977; Panofsky, Erwin. „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“ in Hg. Hariolf Oberer und Egon Verheyen. *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Verlag Volker Spiess, 1980.).

²⁸⁰ Diese Repräsentation ist ein sichtbares Ergebnis, ein Indiz, das Zeugnis von der komplexen Vision des schaffenden Künstlers ablegt. In seinem *Trattato della pittura* (1631) fordert Leonardo da Vinci junge Künstler dazu auf, ihr Auge durch beständiges Studium der Natur zu schulen: „La mente del pittore si deve del continuo trasmutare in tanti discorsi [...]. L'ingegno del pittore vuol essere a similitudine dello specchio, il quale sempre si trasmuta nel colore di quella cosa ch'egli ha per obietto e di tante similitudini si empie, quante sono le cose che gli sono contrapposte. [...] e facendo così, gli parrà essere secondo natura. („Der Verstand des Malers muss sich beständig den unterschiedlichsten Themen zuwenden [...]. Das Ingenium des Malers soll einem Spiegel gleichen, der sich immer in jedes Objekt verwandelt, das vor ihn gesetzt wurde. [...] und indem man dies tut scheint es ein Abbild der Natur zu sein.“ Da Vinci, Leonardo. *Trattato della pittura*. Colognola ai Colli: Demetra S.r.l., 1997. Seconda Parte, §§ 51, 53, 55).

²⁸¹ Einen umfassenden Überblick über die Rolle der Repräsentation in der Kunstgeschichte bietet Pochat, Götz. *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Köln: DuMont, 1986.

die sie für sich selbst innerhalb der Entwicklung der Künste des 20. und 21. Jahrhunderts zu erschaffen versuchen, deutlich bewusst:

Every manufactured object is, visually, the point of confluence of unnumbered lines of stylistic development; is the result of innumerable chance encounters of artists, craftsmen and artisans; is the product of the complete trade and traffic of the world. All such objects contain the whole of previous art history and their often humble immediate origins belie the contacts that they have had in their lineage with great minds and great civilizations. That the particular object we view may be no great masterpiece does not mean that heroic battles of art were not fought that it might exist: had Byzantium not fallen or had not Hitler's tyranny driven some anonymous Jewish craftsmen into exile in Britain, the thing we look at now would not be as it is; some nuance of it would be otherwise.²⁸²

In der Kunst des 20. Jahrhunderts hat die Avantgarde stets versucht, die Kunst mit ihren vielen Doppelgängern und Wiederholungen zu konfrontieren. Photochemische Reproduktionen, materielle Artefakte, Maschinen, Fragen der Urhebererschaft, sprachliche Verweise, Alltägliches, Sprachfallen, literarische Metaphern und die Verschleierung von Autonomie zielen darauf ab, traditionelle Techniken und etablierte Darstellungsformen in Frage zu stellen. In allen Überlegungen spielt der Aspekt der Repräsentation in seinen unterschiedlichen Ausprägungen eine tragende Rolle. Vor allem das späte 20. Jahrhundert ist geprägt von der Problematik, den unterschiedlichen Arten mit der nachahmenden Abbildung und ihren vielfältigen Spielarten umzugehen. Die akzeptierten Standards der Repräsentation werden in Frage gestellt und neu definiert. Repräsentation wird zu einem Überbegriff für Zeichensysteme und umschließt sowohl die Kunst als auch Werbung, Zeitungen, Magazine, Fernseh-Spiel-Shows, politische Kampagnen und Filme.

Phillips bewegt sich als Künstler mit Vorliebe in Grenzbereichen und hat „no difficulty combining the fantastic with the conventional, the known with the imagined“²⁸³. Indem er oft fremde künstlerische Vorlagen aus Malerei, Dichtung oder Musik verfolgt und in seiner Bildsprache frei umformuliert, kreiert er persönliche Repräsentationen, die reich an Assoziationen sind. Phillips' subjektiver kombinatorischer Umgang mit Anleihen aus der

²⁸² Phillips, W/T 92. S. 134.

²⁸³ Paschal, „Introduction“ in Phillips, W/T 92. S. 21.

Kunstgeschichte umschließt eine Vielzahl amüsanter Zitatkombinationen.²⁸⁴ Die Auseinandersetzung mit dem Thema Repräsentation zieht sich durch Phillips' gesamtes Werk, sein „eklektisches Schweifen durch Stilzitate“²⁸⁵ gipfelt im komplexen System von *A Humument* und beeinflusst auch sein *Inferno*.²⁸⁶ In den 138 Illustrationen zur ersten *Cantica* der *Divina Commedia* findet sich eine große Zahl solcher Zitate und Repräsentanten, die auf andere Themen, Werke und Künstler, aber auch auf andere Werke aus Phillips' Gesamtwerk verweisen. Die Grundstruktur von Phillips' persönlicher Umsetzung des Repräsentationsgedankens lässt sich konkret anhand von Illustration *Inferno* XII/4²⁸⁷ und ihrem Bezug zu einem von Phillips' frühen Werken illustrieren. Die Abbildung illustriert den zwölften Gesang von Dantes *Inferno* und behandelt damit das Thema der Tyrannei. Phillips überrascht den Betrachter hier, indem er im oberen Bildbereich eine britische Flagge aus seinem Flaggenzyklus abbildet, welche zunächst nur wenig mit der Dantesken Textstelle zu tun hat. Phillips argumentiert, dass die Hölle „seems to be so crowded with Italians [...] there must after all be some British representatives“ und räumt ein, dass der britische Union Jack „flew over many a scene of tyrannical conquest.“²⁸⁸ Das Flaggenmotiv findet sich natürlich auch immer wieder in *A Humument*,²⁸⁹ wo der Union Jack meist dann in Erscheinung tritt, wenn der „treated text“ das Wort „England“ enthält, während der „interior text“ dieser Dante-Illustration das Wort „union“ beinhaltet. Zunächst lässt sich feststellen, dass es sich hier um eine sehr persönliche Lesart des britischen Künstlers handelt, der die Geschichte

²⁸⁴ Derartige Zitatkombinationen finden sich in unterschiedlicher Form in Phillips' Œuvre: Schon in *Farbenverzeichnis* (FVZ, 1968) kombinierte er die pedantische kunsthistorische Tradition der Farbkataloge und sein Bedürfnis, Farbrezepte zu recyceln, indem er durch das Werfen einer Münze die Gestaltung des Bildes bestimmte. Phillips betont hier witzig-pointenhaft den Kontrast zwischen traditionellem Ordnungssystem und willkürlichem Zufallsprinzip.

²⁸⁵ *DuMonts Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts*. Hg. Karin Thomas. Köln: DuMont, 2006.

²⁸⁶ In *A Humument* entwickeln Phillips' Zitatkombinationen ihr volles Potential meist in der Kombination von Bild und Text: Seite 106 zeigt eine heraldische Figur, eine Mischung aus Löwe, Greif und Drache, während der „treated“ Text auf Geldsorgen bzw. Bankgeschäfte hinweist. Kenner des *Inferno* erkennen in der Figur das Logo von Phillips' Bank wieder – eine Information, die der Seite eine neue Bedeutung gibt. Auf Seite 120 kombiniert der Künstler ein Bild im Stile Liechtensteins mit Textbeigaben in Comic-Sprache. Der Text von Seite 137 enthält einen direkten Verweis auf Goethe, den Phillips im Bild mit der Darstellung eines antiken Tempel-Giebels kombiniert – eine Anspielung auf die Verehrung der klassischen Vorbilder zu Goethes Zeiten.

²⁸⁷ *Dante's Inferno Canto XII/4* (1981, Abb. 10).

²⁸⁸ Phillips, 1985. XII/4. S. 299.

²⁸⁹ Vgl. *A Humument Page 8* (1987) und *A Humument Page 31* (1987).

seines eigenen Volkes in die *Göttliche Komödie* hinein liest, indem er die Illustration durch einen Verweis auf einen seiner persönlichen Werkkomplexe ergänzt. Die starke Präsenz des Union Jack als visuelles Gestaltungselement in Phillips' Œuvre und seine Rolle als Repräsentant legt eine genauere Analyse des Themas nahe.

Im Jahre 1973 wird Phillips von der Midland Group Gallery in Nottingham gebeten, zu einer Jubiläumsausstellung eine Arbeit zum Thema Flaggen beizusteuern. Phillips findet Inspiration in einem Alltagsgegenstand, der ihn seit den 60er Jahren beschäftigt: der Postkarte.

I [...] remembered all the flags I had seen fluttering on postcards, each one a Union Jack but in fantastic ways eroded by the stages of offset lithography, brutalised by the tinter's brush, or fragmented and faded beyond recognition by some earlier graphic process.²⁹⁰

Phillips rekonstruiert die hypothetische eindimensionale Darstellung einer winzigen, verzerrten Flagge, die er auf einer Postkarte findet. Diese Abbildung der Flagge wird dann wiederum auf Stoff übertragen und an einem Fahnenmast vor der Galerie ausgestellt.²⁹¹ Da Tom Phillips Serien liebt, weitet sich diese Beschäftigung mit dem Motiv Flagge bald zu einer ganzen Sammlung rekonstruierter Variationen der britischen Flagge aus.²⁹² Sämtliche Flaggen, von denen manche nur noch rudimentär oder gar nicht mehr als Union Jacks zu identifizieren sind, entnimmt Phillips seiner Postkartensammlung. Anfangs gibt er sogar die jeweilige Seriennummer der Postkartenquelle an. Seine Flaggen sind nicht naturgetreue Abbildungen eines Alltagsgegenstandes, sondern detailgetreue Reproduktionen der Abbildungen eines Alltagsgegenstandes auf dem alltäglichen Medium der Postkarte. Obgleich Phillips hier den Prozess der Reproduktion an sich in den Mittelpunkt des künstlerischen Werkes stellt, unterscheidet sich seine Herangehensweise grundlegend von derjenigen der amerikanischen und britischen

²⁹⁰ Phillips, W/T 92. S. 67.

²⁹¹ *Union Jack* (1974) zeigt einen Entwurf zu dieser Flagge. Die erste Ausgabe von Phillips' *Works and Texts (to '74)* zeigt weitere Bearbeitungen der Flagge auf dem Einband. Diese beiden Abbildungen sind von Phillips bearbeitete Fotografien der Flagge, die vor dem Museum gehisst wurde.

²⁹² 16 *Appearances of the Union Jack* (1974), 9 *Conjectured Flags* (1974), 54 *Union Jacks occurring on postcards* (1974), *Flags* (Serie, 1974).

Pop Art-Künstler, die Duchamps Ideen weiterentwickeln, sich banalen Sujets zuwenden und Alltagsgegenstände zum Objekt ihrer Werke machen.

Besonders deutlich wird dies im Zuge eines Vergleiches zwischen Tom Phillips' *flags*-Serie und Jasper Johns' Flaggen-Gemälden, die von einschneidender Bedeutung für die Geschichte der Repräsentation in der Kunstgeschichte sind.²⁹³ Als Johns im Jahre 1954 sein erstes Flaggen-Gemälde²⁹⁴ präsentiert, löst er beim Publikum sowohl Verwirrung, als auch Empörung aus. Es handelt sich um ein Gemälde, das einen wohl bekannten Gegenstand des amerikanischen Alltags darstellt. Durch die künstlerische Umsetzung der amerikanischen Flagge rückt Johns sie in den Fokus öffentlichen Interesses und bringt die Menschen dazu, diesen alltäglichen Gegenstand neu zu sehen. Johns behält sowohl das authentische Muster, als auch das Format bei und ändert lediglich Material und Farbe. Durch die Verwendung einer Leinwand und der anspruchsvollen Enkaustik-Maltechnik²⁹⁵, sowie durch die Präsentation in Form einer Ausstellung, sind die traditionellen Grundvoraussetzungen für ein Kunstwerk gegeben. Vielen Betrachtern widerstrebt es damals jedoch, dieses Bild als Kunstwerk zu bezeichnen, da es sich hier lediglich um die Abbildung einer Flagge handle: „his work seems to oscillate between the thing and the representation“²⁹⁶. Die Kunstwelt wird erschüttert angesichts der Frage, ob es nun eine Flagge oder ein Bild sei. Durch paradoxe Gemälde wie *Flaggen* und *Targets*²⁹⁷ revolutioniert Johns die herkömmlichen Kriterien der Kunstbetrachtung und verunsichert das Publikum. Johns bringt erstmals den Bildgegenstand mit dem Bild selbst zur Deckung und stellt damit nicht nur die Frage nach der

²⁹³ Im Folgenden wird für Phillips' Werke der Flaggen-Serie der Titel *flags* verwendet, während Johns' Gemälde, die in der Kunstgeschichte hinreichend eingeführt sind, mit dem deutschen Titel *Flaggen* bezeichnet werden.

²⁹⁴ Jasper Johns, *Flag* (1954-55).

²⁹⁵ Mit Wachs verbundene Farben werden auf dem Malgrund erhitzt und dadurch eingebrannt.

²⁹⁶ *Jasper Johns by Michael Crichton*. New York: Harry N. Abrams / Whitney Museum of American Art, 1977.

²⁹⁷ Jasper Johns, *Target* (1974). Im Jahr 1955 malt Johns sein erstes Zielscheiben-Bild, *Target with Plaster Casts*. Während eine Flagge auf eine Nation beschränkt ist, stellt eine Zielscheibe einen universellen Alltagsgegenstand dar. Mehr noch als die Flagge konzentriert die Zielscheibe alle Aufmerksamkeit auf die Aktivität des Sehens und unterstützt damit Johns' intendierte Wirkung.

Identität der Dinge, sondern thematisiert auch das Problem der Repräsentation in einer Welt, in der es kein Bewusstsein für die Einzigartigkeit und Originalität eines Kunstwerks mehr gibt.²⁹⁸

Tom Phillips geht zwar zu dem Zeitpunkt, an dem Johns' *Flaggen* die Kunstwelt auf den Kopf stellen, noch zur Schule, hat aber bereits den Wunsch gefasst, Künstler zu werden und ist in dieser Hinsicht sensibilisiert.²⁹⁹ Spätestens jedoch während seiner Studien in Oxford und vor allem an der Camberwell School of Art begegnet der junge Phillips der Pop Art und damit Jasper Johns' Werk. Es ist also davon auszugehen, dass ihm Johns' *Flaggen* ein Begriff sind, als er 1973 den Auftrag zu seinem ersten Flaggen-Bild annimmt. Er sieht sich mit der Problematik konfrontiert etwas Neues zu schaffen, ohne Gefahr zu laufen, seine Vorgänger zu kopieren. Durch die Verwendung seines damaligen Markenzeichens, der Postkarte, gelingt es Phillips dem Thema „Flaggen“ seinen eigenen Stempel aufzudrücken.³⁰⁰

Während der Bezugsgegenstand von Johns' Flaggen-Gemälden problemlos identifiziert werden kann, weisen Phillips' *flags* nur noch wenig Ähnlichkeit mit ihren Repräsentanten in der Wirklichkeit auf. Der primäre Bezug von Phillips' *flags* ist die umfangreiche Postkartensammlung des Künstlers und nicht der Alltagsgegenstand Flagge unserer realen Welt. 2005 bezeichnet Phillips in einem Interview anlässlich seiner Postkartenausstellung „We are the People“ in der National Portrait Gallery Postkarten als „source material for the twentieth century“³⁰¹. Im Gegensatz zu Kunstwerken, die für gewöhnlich in der Abgeschlossenheit der musealen Ausstellungssituation betrachtet werden, hat die Postkarte eine enorme Präsenz im Alltagsleben.

²⁹⁸ Zu Jasper Johns: Alan R. Solomon stellt im Jahr 1964 die Frage „Is it a flag or is it a painting“.

²⁹⁹ Vgl. Kapitel I.1. Das Leben als Kunstwerk.

³⁰⁰ Ebenso fällt die Verwendung von schablonierten Buchstaben im Werk der beiden Künstler auf (Jasper Johns: *False Start, Jubilee*, 1959; Phillips ab ca. 1965/70). Spannend ist auch die optische Ähnlichkeit zwischen Johns' „cross-hatch“ Bildern (1972-76, z. B. *Untitled, Corpse and Mirror, The Barber's Tree*) und Phillips' *Rima's Wall* (1991/92) oder *Rheingold* (1991).

³⁰¹ Greenberg, Sarah. „Out to lunch: Tom Phillips“ *RA Magazine* No.84 Royal Academy of the Arts London, Spring 2004.

Phillips has used postcards to reveal political realities in South Africa and Berlin, to evoke longings for religious consolation and human love, to suggest death, to comment on the descriptions of reality which we take granted as ‚natural‘. He has successfully exploited the mysteries that lurk beneath the surface of the most commonplace objects.³⁰²

Indem Phillips diesen Alltagsgegenstand zur Grundlage seiner Arbeit macht, verbindet er die beiden Sphären und bietet dem Betrachter visuelle Werke, die ihm aufgrund ihres Alltagsbezugs den Zugang zur Kunst erleichtern können. Dieser Aspekt seiner Arbeit konzentriert sich sowohl auf den Repräsentationsgedanken, als auch auf den Rezeptionsprozess und bezeugt Phillips' Interesse an der Reaktion des Publikums auf seine Kunst: „There is no such thing as an elitist postcard. They are popular images, approved by people and used by them. That's what interests me.“³⁰³ Zwar repräsentiert dieses „Universum der Postkarten“³⁰⁴ durch die Summe seiner Abbildungen die Realität, jedoch können aus diesem Fundus entnommene Motive nicht problemlos zu ihrem Ursprung zurückgeführt werden. Phillips' Postkarten-Universum suggeriert die Vision einer in sich geschlossenen Welt, die eine Konstruktion der Wirklichkeit ist. Die von ihm überarbeiteten Union Jacks sind Baudrillardsche Simulakren³⁰⁵, die keinen eindeutig identifizierbaren Repräsentanten in der Wirklichkeit haben. Sie sind Repräsentationen, die sich nicht mehr auf Vorbilder, Zwecke und damit verbundene Ideale zurückführen lassen, sondern mit Hilfe von Codes Realitätseffekte simulieren. Indem Phillips einen nebensächlichen Teil einer Postkartenabbildung vergrößert und ihn in den Vordergrund treten lässt, wobei dieser – zusätzlich zur Verzerrung durch Wind etc. – zwangsläufig undeutlich und verschwommen wird, weist er darauf hin, dass es im hyperrealen Raum keine Unterscheidung zwischen Repräsentation und Simulation gibt, denn alles ist bereits eine Simulation.³⁰⁶ Phillips' *flags* sind keine Wiederholungen oder

³⁰² Woods, Alan. „A Book of Bits or a Bit of a Book“ *Cambridge Quarterly* X (3) 1982. S. 258.

³⁰³ Greenberg, 2004.

³⁰⁴ Innerhalb von Phillips' Œuvre haben Postkarten als Quelle für Motive einen großen Stellenwert. Weitere „Postcard-Compositions“ (1969-75): *Benches, The Flower before the Bench, Ma Vlast, Ein Deutsches Requiem, South Africa, The Mappin Wall, The Quest for Irma, After Ter Borch, The Postcard Vision*.

³⁰⁵ Vgl. Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Éditions Galilée, 1981. S. 12.

³⁰⁶ Der amerikanische Objekt- und Installationskünstler Allan McCollum beschäftigt sich mit gerahmten Bildern, die im Hintergrund von Fernseh-Szenen zu sehen sind. Ähnelt dieses Bild einem Werk seiner Serie *Plaster Surrogate*, macht er ein Foto des Bildschirms. Das jeweilige *Plaster Surrogate* wird dann durch diese Fotografie ersetzt und dem Publikum als verschwommenes, kaum mehr nachvollziehbares Bild präsentiert (*Surrogates on Location*,

Repräsentationen der Wirklichkeit, da sie, kaum noch erkennbar, Teil einer künstlich geschaffenen und programmierten Szenerie sind, deren Bestandteile zu weit von ihren realen Entsprechungen entfernt sind, so dass man nicht mehr von einer Beziehung zwischen Subjekt und Welt sprechen kann. Phillips' *flags* sind keine wirklichen „Flaggen“, sondern „bearbeitete Flaggen“ und entsprechen in dieser Hinsicht dem „treated text“ von *A Humument*, dessen visuelle Präsentation nach Maynard „not just a representation, but a representation of representation“³⁰⁷ darstellt. Während Phillips für *A Humument* aus dem reichhaltigen verbalen Angebot und typographischen Material der Mallock'schen Vorlage schöpft, bedient er sich für *flags* seines großen Postkartenfundus.

At one time I was more or less resolved to restrict myself entirely to images deriving from postcards. Having claimed that I would find in the pages of *A Human Document* everything that I might want to say verbally, it seemed that I could by analogy decide that there was no narrative or reference or pictorial element that I could not elicit from a postcard.³⁰⁸

Anstelle der traditionellen Inspiration durch die Beobachtung der Natur, wie sie Leonardo da Vinci fordert, orientiert sich Phillips nahezu ausschließlich an künstlich geschaffenen Vorlagen, welchen im Zuge dieser Bearbeitung die Funktion eines Materialfundus' oder einer Art Wörterbuch zukommt. Ebenso wie das Universum der Postkarten repräsentiert Mallocks *A Human Document* die Vision einer in sich geschlossenen Welt, die an sich bereits künstlich geschaffen ist. Implizit bezieht sich *A Humument* ständig – sei es in Form des durchscheinenden Textes oder durch die bewahrte Typographie – auf das reale literarische Werk. Der

Serie, ab 1982; vgl. Bohn, Volker (Hg.). *Bildlichkeit*, Frankfurt: Suhrkamp, 1990. S. 295). In einer anderen Serie macht er Bildschirm-Fotos von „indcipherable images“, die im Hintergrund von Fernseh-Szenen zu sehen sind. Das „indcipherable image“ wird dann fototechnisch vergrößert und in einem neuen, größeren Rahmen ausgestellt (*Perpetual Photos*, Serie, ab 1982). McCollum erforscht mit seiner Kunst wie Objekte in einer Welt der Massenproduktion Bedeutung erlangen. Phillips selbst wendete dieses Verfahren bereits in den siebziger Jahren bei einem weiteren seiner Postkarten-Werke an, indem er den Versuch unternahm, die auf einer alten Postkartenaufnahme des Inneren der Mappin Art Gallery in Sheffield abgebildeten Gemälde in 120facher Vergrößerung so genau wie möglich zu reproduzieren (*The Mappin Wall*, 1970). In einem weiteren Schritt versuchte er die auf der Postkarte dargestellte Museumssituation in Form einer Installation nachzustellen, wobei die ausgestellten Bilder aufgrund der ungenauen Postkartenvorlage und der Vergrößerung fleckig und verwaschen wirken (*Conjectured Pictures: The Mappin Wall*, 1975). 1987 wurde eine Postkarte dieses Werkes gedruckt.

³⁰⁷ Maynard, S. 85.

³⁰⁸ Phillips, W/T 92. S. 41.

„treated text“, das fragmentarische Artefakt des übermalten Originals, lässt sich jedoch nicht mehr problemlos auf seine Vorbilder zurückführen und simuliert diese Referenz nur noch. Phillips verleiht *A Humument* den Anschein eines realen und eigenständigen Buches, indem er sein Werk mit Figuren und einer eigenen Handlung versieht. Jedoch wird diese Authentizität künstlich hergestellt und erweist sich bei genauerer Betrachtung als die Simulation eines Romans, dessen Hauptfiguren entweder der Vorlage entliehen sind oder der Materialität der Buchseite entspringen. Phillips selbst führt die Realität von *A Humument* ad absurdum, indem er ganz bewusst die Grenze zwischen *A Human Document* und *A Humument*, zwischen „Sein“ und „Schein“ verwischt.

Am deutlichsten wird dies an Phillips' Protagonist Toge, der in seiner Abhängigkeit vom Wortschatz der jeweiligen Seite und von den „rivers“, die seinen Körper formen, untrennbar mit der Materialität der Seite verbunden ist. Weder kann Toge ohne Mallocks Vorlage existieren, noch entstammt er der realen Welt. Er ist fester Teil von Phillips' erschaffener Vision einer in sich geschlossenen künstlichen Welt. Toge ist eine Simulation, eine Kopie ohne Original *par excellence*. Phillips' Protagonist ist aber auch das Bindeglied zwischen den beiden Werken, das den Blick des Betrachters beständig zwischen Vorlage und Bearbeitung hin und her wandern lässt. Geboren aus einer Bearbeitung, die ein homogenes Werk aufspaltet, ist Toge das perfekte Emblem für diesen kontinuierlichen doppelten Blick: „Toge's appearance in the book is the result of a dual signification.“³⁰⁹ In dieser Hinsicht ist Phillips' Mythos von der Entstehung der Figur Toge auf der Basis der Worte „together/altogether“ stimmig. Seine Identität, die geprägt ist von einem beständigen, dynamischen Wechsel zwischen An- und Abwesenheit erinnert den Leser/Betrachter kontinuierlich an die Existenz einer weiteren Präsenz unter dem „treated text“ und verwebt somit Original und Überarbeitung und führt sie zu einem Gesamtkunstwerk mit multiplem Charakter „together“.³¹⁰

³⁰⁹ Maynard, S. 91.

³¹⁰ Dworkin führt die Analyse des Namens „Toge“ noch weiter, indem er z. B. darauf hinweist, dass die Werke des japanischen Hiroshima-Protestpoeten Toge Sankichi just zu der Zeit in der englischsprachigen Welt publiziert wurden, als Phillips mit der Arbeit an *A Humument* begann. Dworkin stützt diese Argumentation, indem er zwei Seiten aus *A Humument* anführt, die er als Verweise auf Hiroshima bzw. Japan versteht (S. 191 und S. 193).

Letztlich erfüllt die Buchform eine ähnliche Funktion, wie Phillips' Postkarten: Das Buch als ständig präsenter Gegenstand des Alltags hilft der Kunst ihre museale Abgeschiedenheit zu verlassen. Mehr noch als die Postkarten spielt *A Humument* mit den Erwartungen, Lese- und Sehgewohnheiten des Publikums. Der Rezeptionsprozess, geprägt von einem dynamischen Schwanken zwischen der Lektüre des „treated text“ und des verdeckten Originaltexts, sowie der Betrachtung der visuellen Bearbeitung, folgt weder linearen noch logischen Gesetzmäßigkeiten. Die springende Fokussierung des Auges, die sich bei der Betrachtung einer *Humument*-Seite einstellt, fördert Assoziationen und bietet dem Leser/Betrachter alternative Interpretationsansätze. Phillips gestaltet diesen Rezeptionsprozess bewusst, indem er mit Gewohnheiten und Erwartungshaltung des Publikums spielt. Text und Bild können nicht nur parallel gelesen/betrachtet werden, sondern bilden mitunter synergetische Einheiten, deren Bedeutung erst in der kombinierten Rezeption voll zum Tragen kommt. *A Humument*-Seite 32 zeigt die Darstellung eines weiblichen Gesichts ohne jegliche Gesichtszüge. In das eindimensionale, homogen rosafarbene Gesichtsfeld bricht ein „river“ ein, dessen Text das Wort „eye“ enthält. Während hier die vage Positionierung des Wortes „eye“ in der ungefähren Umgebung des nicht dargestellten Auges noch willkürlich oder zufällig erscheint, geht Phillips in der visuellen Überarbeitung von Seite 355 noch einen Schritt weiter, indem er das einzelne Wort „eye“ mit zwei Umrisslinien in Augenform umgibt. Das Wort „eye“ bezeichnet das reale Objekt und nimmt visuell dessen Position ein.³¹¹

Besonders anschaulich präsentiert dieses Zusammenspiel von Text und Bild *A Humument*-Seite 105.³¹² Auf den ersten Blick identifizierbar als eine museale Szenerie mit einem abstrakten Bild an der Wand, lädt die Seite zum stillen Kunstgenuss ein.³¹³ Den Raum vor dem abstrakten Bild,

Tatsächlich finden sich in Phillips' Œuvre immer wieder Hinweise auf Hiroshima (vgl. *Inferno*-Illustration XXIX/4 und Kommentar 1985, S. 306), jedoch scheint die Verbindung zu Toge Sankichi etwas weit hergeholt zu sein, vor allem da Toge ein sehr geläufiger japanischer Name ist.

³¹¹ *A Humument Page 32* (1987) und *A Humument Page 355* (1987).

³¹² *A Humument Page 105* (1987).

³¹³ Das Sujet des Raumes, an dessen Wand Kunstwerke präsentiert werden und damit das Thema der Präsentation von Kunst in Museen und Galerien findet sich mehrfach in *A Humument*. Seite 70 verweist beispielsweise sowohl im „treated text“, als auch bildlich durch ein an der virtuellen Wand angebrachtes Bild auf Cezanne, während die nachfolgende Seite (S. 71) die Konsumhaltung der Galeriebesucher kritisiert.

das entfernt an die Werke Kandinskys erinnert, nehmen sockelartige Gebilde ein, die in Galerien und Museen für gewöhnlich dazu genutzt werden, Kunstobjekte auszustellen. In Phillips' Bild tragen diese Sockel jedoch keine physischen Objekte, sondern „treated text“, dessen Fluss die dreidimensionale Form der Sockel bestimmt. Der Text erhält durch die räumliche Darstellung der Sockel eine physische Präsenz und hebt sich deutlich vom eindimensionalen Textfeld ab, das durch die Übermalung durchscheint. Der „treated text“ greift diesen visuellen Schachzug inhaltlich durch einen humorvollen Kommentar auf: „in / her room / sat abstract / art“. Der Text abstrahiert das fehlende Kunstobjekt zu „abstract art“ – ein Wortspiel, das typisch ist für Phillips' Humor. Die Worte „abstract art“ repräsentieren das, was sie bezeichnen und fordern den Leser gleichzeitig dazu auf, über die Bedeutung der Bezeichnung „abstract art“ nachzudenken. Der Objekt-Text auf einem der beiden weiteren Sockel lautet „o / art“ und scheint dem bewundernden Staunen des Kunstliebhabers Ausdruck zu verleihen. Der dritte Sockel präsentiert einen Text, der humorvoll vieldeutig ist: „which / made / time / penniless.“. Phillips spielt hier möglicherweise auf die finanziellen Probleme an, die oft mit dem Beruf des bildenden Künstlers einhergehen. Vielleicht hinterfragt Phillips aber auch die traditionelle Auffassung der Zeitlosigkeit von Kunst, der einzigartigen Wirkung eines Kunstwerks, das durch seine Präsentation an der Wand eines Museums scheinbar außerhalb seines zeit- und kunstgeschichtlichen Hintergrunds in die Ewigkeit entrückt ist. Durch einen weiteren, auf den ersten Blick nicht erkennbaren Trick gelingt es ihm, diese Überlegung in die visuelle Gestaltung dieser *Humument*-Seite zu integrieren. In seinen „Notes“ zu *A Humument* erklärt der Künstler, das abstrakte Gemälde an der Wand der simulierten Ausstellung bestehe aus den Fragmenten derselben Seite aus der ersten *Humument*-Ausgabe von 1970.³¹⁴ Es gelingt es ihm hier nicht nur gemäß seiner Regel keine fremden Materialien in *A Humument* einzuführen, einen Teil seines eigenen Werkes zu recyceln, sondern er erhebt diesen auch in den Status eines scheinbar eigenständigen abstrakten Kunstwerks. Dieses Artefakt verdeutlicht das Spiel der Repräsentationen innerhalb von *A Humument*, das vorgibt ein eigenständiges homogenes Werk zu sein, in Wahrheit jedoch ein aus unterschiedlichen Versatzstücken zusammengefügt, komplexes Puzzle ist, dessen einzelne Bestandteile

³¹⁴ *A Humument Page 105* (1980). Diese Seite ist an sich bereits eine Collage.

und Details immer auch auf ihre Abstammung verweisen. Phillips nimmt in einem seiner *Humument*-Texte Bezug auf eben dieses Phänomen:

condemned / to life, // this / good book / book for nobody. // rm // meaning /
losing its meaning when / it follows / any picture of the / part of a / half of / a
picture / details are not / representation / question / whether the book is / this – /
it is as / If it is / and / exists in the / purposes it / does (12)

Details und Bruchstücke können nicht die Bedeutung des Ganzen, aus dem sie entstammen, vermitteln und stellen insofern keine Repräsentationen dar. Jedoch lässt dies nicht den Schluss zu, *A Humument* sei ein eigenständiges Werk. Der fragmentarische Charakter ist ein grundlegender Bestandteil dieses Buches, dem sich der Leser/Betrachter nicht entziehen kann. Die Tatsache, dass der oben zitierte Text in *A Humument* von einer visuellen Gestaltung begleitet wird, die aller Wahrscheinlichkeit nach den Ausschnitt einer Postkarte wiedergibt³¹⁵ führt vor Augen, dass Phillips' textuelle Botschaft an sein Publikum ständig kritisch hinterfragt werden muss. Ohne die Vorlagen und die aus ihnen entliehenen Details könnte *A Humument*, ja ein Großteil von Phillips' gesamtem Œuvre, nicht existieren. Der am Ende des Zitates geäußerte Wunsch, *A Humument* möge nur durch sich selbst und aus sich selbst existieren, mag einerseits als der Versuch verstanden werden, diesem Werk die Stellung eines einzigartigen und zeitlos-traditionellen Kunstwerkes zu verleihen. Dies wird aber durch die kontinuierliche Überarbeitung und Weiterentwicklung von *A Humument* in Frage gestellt. Als Künstlerbuch der besonderen Art kann *A Humument* inzwischen sicherlich als Klassiker bezeichnet werden; als „work in progress“ jedoch entzieht es sich fortlaufend der traditionellen Entrückung in die Zeitlosigkeit.

Ob es sich nun um die Entlehnung eines Postkartendetails für *flags* oder das Zusammenfügen unterschiedlicher Fragmente zur Gestaltung von *A Humument* handelt, letztendlich haben Teile und Details an sich immer eine Bedeutung, aber ihre „wahre“, vom Künstler intendierte Bedeutung

³¹⁵ *A Humument* Page 12 (1987). Der Ausschnitt zeigt einige Tulpen vor einer grünen Rasenfläche, die im Hintergrund von bunten Blumenrabatten begrenzt wird. Zwischen den Tulpen im Vordergrund befindet sich ein Objekt, das möglicherweise ein Schild oder ein Teil eines Mülleimers o.ä. darstellt. Das Sujet erinnert an Phillips' Postkarten-Gemälde *Benches* (1971) und an einzelne Bilder aus den Zyklen *Ma Vlast* (1971/72) und *Ein Deutsches Requiem. After Brahms* (1971).

offenbart sich nur im Gesamtkontext und unter Berücksichtigung ihrer Herkunft und ihrer Kombination.³¹⁶ Zeichen, die ihrem ursprünglichen Kontext entrissen werden, verlieren ihre Referenz und werden dadurch völlig willkürlich manipulierbar.³¹⁷ In einem Spiel wechselseitiger Störung und Verarbeitung entsteht ein interaktives Verhältnis, das die unterschiedlichen Versatzstücke zu der neuen Wirklichkeit von *A Humument* verschmilzt. An die Stelle der wirklichen Welt tritt dieser imaginäre Raum, in dem sich der Unterschied zwischen der wahren und der künstlichen Welt verliert. Diese „Präzession der Simulakren“ resultiert in einer Implosion der wirklichen in die hyperreale Welt, „die traditionelle Oppositionen von Ursache und Wirkung, Ursprung und Ziel, Realität und Fiktion, ja selbst von Wahrem und Falschem aufhebt“³¹⁸ und führt zur Kreation der persönlichen *Humument*-Wirklichkeit des Künstlers Tom Phillips. Der so konstruierten Hyperrealität der modernen Konsumgesellschaft gelingt es, „die Differenz von Original und Abbild zu unterlaufen, um Bilder einer Welt herzustellen, die sie selbst erzeugt.“³¹⁹ Die gegenwärtige Zeit zeichnet sich nicht durch Realitätserfahrungen aus, sondern durch die Erfahrung der Simulation der Realität und der Realität der Simulation.³²⁰ Und doch ist diese Art der Wirklichkeitswahrnehmung auch immer eng verbunden mit dem Gegenstand der Nachahmung. Ebenso, wie Phillips' Bearbeitung dem viktorianischen Roman *A Human Document* zu einem neuen Leben verholfen hat, werfen die *flags* ein neues Licht sowohl auf die Wahrnehmung der Postkarte als auch auf die britische Flagge.

Phillips führt die Abfolge von Wahrnehmung, Repräsentation und Simulation noch einen Schritt weiter, indem er zwei seiner *Union Jacks* zu Wandteppichen verarbeiten lässt.³²¹ Er betont, dass dies, ebenso wie die Übertragung der verzerrten britischen Flagge auf Stoff, also die Rückführung in ihr ursprüngliches Medium und zu ihrer originären Funktion, eine Rückführung der Flaggen zu ihrem Ursprungsmaterial Stoff ist und

³¹⁶ Vgl. Gombrich, S. 476.

³¹⁷ Vgl. Baudrillard, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976. S. 77 und 96.

³¹⁸ Birus, Hendrik. „Thomas Manns Joseph und seine Brüder als simulierte Mimesis“ in Hg. Andreas Kablitz und Gerhard Neumann. *Mimesis und Simulation*. Freiburg: Rombach, 1998. S. 90.

³¹⁹ Kablitz, Andreas. „Vorwort“ in Kablitz, S. 13.

³²⁰ Vgl. Hammel, Eckhard. „Vorwort“ in *Subjekte der Simulation. Genographische Vorträge und Essays zu Technik, Kunst, Philosophie*. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1993. S. 7ff.

³²¹ *Union Jack Tapestry Design* (1974) und *Union Jack Tapestry* (1974).

ihr gleichzeitig gestattet, den Charakter eines Kunstwerkes beizubehalten. Die Rückführung in Stoff ist gleichzeitig eine Rückführung der Flagge in die reale Welt, jedoch kann der Betrachter ohne Erklärung den Bezug nicht selbst herstellen. Damit wird die „treated flag“ nicht mit ihrem Ursprungsobjekt verknüpft, sondern als nahezu eigenständiges neues Objekt dem Vokabular des Alltags hinzugefügt. Der Kreis schließt sich und zeigt, dass es eigentlich keine vollkommene, der Wirklichkeit entrückte Simulation gibt – alles ist gespeist von unseren Erfahrungen, die wiederum durch die reale Welt um uns herum gespeist werden. Auch wenn die „treated flag“ am Fahnenmast kein wirklicher Union Jack ist, so wird sie doch als Flagge identifiziert werden. Es wäre ganz im Sinne von Tom Phillips, wenn in der Zukunft wiederum ein Künstler aus einer Reproduktion seiner so entstandenen Flagge Inspiration beziehen würde.

In trying to reconstruct the hypothetical flat appearance of these mutations the principal difficulty was to decide what happened in the parts of the design hidden from view as they furled and billowed in the wind. [...] In order to complete the cycle (flag flying photographed/photograph printed retouched/postcard purchased scrutinised/model of flying flag made/model conjectured flat/flat flag painted) these images should ideally be returned to their true size and be made of cloth.³²²

Eines ist Johns und Phillips gemein: Sie fordern ihr Publikum zu bewusstem Sehen und Wahrnehmen auf, ebenso wie sie sich als Künstler in der Kunst des Sehens schulen. Die Probleme, mit denen Johns und Phillips ihr Publikum konfrontieren, sind nachvollziehbar und stellen den Betrachter nicht vor unlösbare Konflikte. Das Publikum wird angesichts des fertigen Kunstwerks nicht verwirrt, sondern vom Künstler dazu eingeladen, die mannigfaltigen Möglichkeiten der Reproduktion in unserem alltäglichen Leben bewusst zu erleben. Die Kunst erfährt damit eine Wendung zum Prozessualen, dem gegenüber alle Inhalte sekundär sind. Der Prozess des Machens wird zum eigentlichen Inhalt der Kunst.³²³ Während der klassische Kunstbegriff auf Standards wie gekonnte Handhabung der Farbe, der Perspektive und naturgetreue Abbildung der Motive baut, geht es heute nicht mehr primär um die Abbildung, sondern um den Zwischenschritt des Denkens, den der Künstler vollziehen muss,

³²² Phillips, W/T 92. S. 67.

³²³ Vgl. Lüthy, Michael. „Subjektivität und Medialität bei Cézanne – mit Vorbemerkungen zu Dürer, Kersting und Manet“ in Hg. Michael Lüthy und Christoph Menke. *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*. Zürich: diaphanes, 2006. S. 189-207.

um von seiner beobachtenden Wahrnehmung zur Repräsentation zu gelangen – ein Aspekt, der für das Verständnis von Phillips' Œuvre unerlässlich ist. Der Betrachter, der in traditioneller Manier Bilder „lesen“ will, wird zunächst von Kunstwerken enttäuscht, die sich dieser Art von Rezeption verweigern. A *Humument* lässt sich weder als fortlaufender Text bzw. als Bildergeschichte lesen, noch erlaubt es dem Leser, den Originaltext von Mallock zu entziffern oder den Bezug zwischen den illustrierten *Inferno*-Stellen und dem Mallock'schen Text herzustellen. Ebenso verhält es sich mit der von Phillips verfremdeten englischen Flagge, deren ursprünglicher Kontext dem Publikum vorenthalten wird.

Durch diese Dekontextualisierung wird jedoch die Bildrezeption nur gesteigert – der Betrachter fragt sich, woher die einzelnen Komponenten stammen und welchem Umfeld sie entrissen wurden. In ihrer Komplexität legen diese Kunstwerke Zeugnis von der gegenseitigen Durchdringung von Kunst und Philosophie ab.³²⁴ Phillips' Dante-Rezeption wird so ähnlich der *Divina Commedia* zu einem Spiegel der Menschheitsgeschichte – einem Spiegel, der notwendigerweise durch die Perspektive des bearbeitenden Künstlers verzerrt ist. Tom Phillips, der eine starke Affinität zur Sprache hat, beweist in seinen Arbeiten eine enge Vertrautheit mit aktuellen philosophischen

³²⁴ Der Begriff der Repräsentation ist schon seit je her integraler Bestandteil philosophischer Überlegungen. Der Philosoph Ludwig Wittgenstein eröffnet seinen *Tractatus logico-philosophicus* mit dem Satz „Die Welt ist alles, was der Fall ist.“ (*Tractatus* §1). Der Kern von Wittgensteins Überlegungen über die wahre Natur unserer Welt besteht in einer Abbildtheorie der Bedeutung. Ein großer Teil des *Tractatus* beschäftigt sich damit, wie Sätze die Welt abbilden. Zur Verdeutlichung der Verbindung zwischen Sprache und Welt findet sich gleich zu Beginn seiner „Wahrheitstabellen“ ein kurzer Exkurs in den Bereich der visuellen Repräsentation, der einen der Grundgedanken der Abbildungstheorie in Worte kleidet: „Das Bild ist ein Modell der Wirklichkeit“ (*Tractatus* § 2.12.). Trotz ihrer sprachtheoretischen Orientierung wird Wittgensteins Sammlung von Aphorismen seit ihrer Niederschrift im Jahre 1921 nicht nur in der Philosophie, sondern auch vielfach in den bildenden Künsten rezipiert. Wittgenstein beschränkt sich nicht auf die reine Sprachanalyse, sondern präsentiert eine Bildtheorie der linguistischen Repräsentation, die Ansätze für die Erforschung moderner visueller Medien bietet (Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt: Suhrkamp, 1963). Ansätze von Wittgensteins Überlegungen finden sich sehr konkret in Tom Phillips' Werk wieder. 1999 entwarf Phillips eine Serie von Würfeln, genannt *Cubes*, die eine englische Übersetzung von Wittgensteins § 5.6, „The limits of my language are the limits of my world“, enthalten: *Wittgenstein's Trap* (Würfel aus Silberdraht, 15,2 x 15,2 x 15,2 cm, 1999), *Wittgenstein's Dilemma* (Siebdruck auf Acrylwürfel, 12,7 x 12,7 x 12,7 cm, 1999), *Wittgenstein's Dilemma, Inverted* (Siebdruck auf Acrylwürfel, 12,7 x 12,7 x 12,7 cm, 1999).

Überlegungen und lässt ein intellektuelles Raffinement erkennen.³²⁵ Aufgrund dieser starken Verwurzelung in der sprachlich-textuellen Basis kann eine rein visuelle Betrachtung allein *A Humument* und den damit verknüpften Werken nicht gerecht werden.

1.2.3. Der Text als offenes Kunstwerk

only the / word / pictures the / word (100)

Möglicherweise ist das einzige verbindende Element von Phillips' Kunst die Integration von Sprache in eine Vielzahl seiner Werke. Dieses vielfältige Œuvre, dem es aufgrund von Phillips' persönlicher künstlerisch-kreativer Kombinationsgabe ebenso gelingt vergangene und zeitgenössische Strömungen der Literatur- und Kunstgeschichte in sich zu vereinen, wie den stetigen Wandel unserer alltäglichen Welt wiederzugeben, ist geprägt von einer Tendenz zum geschriebenen Wort: „The most important thing to understand about this strategy which has been underway now for a quarter of a century is that the writing has become *part of the work itself* [sic].“³²⁶ Tom Phillips, der in Oxford angelsächsische Literatur studierte, zählt zu einer Tradition bildender Künstler, deren Herangehensweise deutlich im geschriebenen Text wurzelt und als enzyklopädisch bezeichnet werden kann. Wie viele andere Künstler hat auch Phillips Bemerkungen zur Poetik, Schilderungen seiner Arbeitsweisen, ganze Aufsätze zu ästhetischen Überlegungen geschrieben. Phillips' „romance with scholarship“³²⁷, generiert Werke, welche die Einbildungskraft stimulieren und eine sinnfällige, einleuchtende Darstellung eines Gedankens oder eines Konzeptes finden. Ob es sich dabei um elementare, einfache Darstellungen komplexer Gedanken³²⁸ oder auch Aggregate von gelehrten Anspielungen handelt, das geschriebene Wort spielt sowohl bei der Gestaltung

³²⁵ Zur Bedeutung der Philosophie für die bildenden Künste vgl. Cameron, Dan. „Die Kunst und ihre Wiederholung“ in Hg. Volker Bohn. *Bildlichkeit*, Frankfurt: Suhrkamp, 1990. S. 288.

³²⁶ Hurrell, „Preface: Tom Phillips at the Royal Academy“ in Phillips, W/T 92. S. 11.

³²⁷ Hurrell., 1992. S. 10.

³²⁸ Im März 2007 präsentiert Phillips in seinem Blog die Gegenüberstellung eines modernen iPods mit einem prähistorischen Feuerstein-Werkzeug aus dem Tschad, die in ihrer Einfachheit bestechend wirkt und charakteristisch ist für Phillips' Fähigkeit Verbindungen herzustellen und komplexe Bezüge auf elementare Grundgedanken zu reduzieren („Hand held“ *Tom Phillips: new and updates by the artist*. Tom Phillips RA, 7. März 2007).

als auch im Rahmen der begleitenden Texte eine prominente Rolle. In dieser Hinsicht besteht eine deutliche Parallele zu Dantes *Divina Commedia* mit ihrer Fülle mythologischer, historischer und literarischer Bezüge – eine Tatsache, die sicherlich Phillips' Herangehensweise dienlich war.

Phillips' gesammelte Schriften, die zum Großteil der Erläuterung seiner Werke dienen aber auch kritische Kommentare einschließen, sind umfangreich und legen Zeugnis ab vom starken Drang des Künstlers, sein eigenes Werk für den Rezipienten zu interpretieren und so ebenfalls Reflexionen in den Bildern freizulegen, wie dies die Textbeigaben im Bild vermögen.³²⁹

The exhibit can be savoured knowing none of this material just as going to the opera demands only that you bring along your ears and your eyes. Yet opera is clarified by a prior glance at a synopsis, enriched by a later look at program notes, and further deepened by reference to a score.³³⁰

Am Rande dieser erklärenden Texte, aber auch in Schriften wissenschaftlicher Art wie in seiner 157 Punkte umfassenden Abhandlung „The Nature of Ornament“³³¹, nimmt Phillips Bezug auf Themen der Kunstgeschichte und der Ästhetik. Auch in seiner Rolle als höchst produktiver Musik- und Kunstkritiker für das *Times Literary Supplement* (TLS) und andere Zeitschriften beweist er Interesse an aktuellen Werken und

³²⁹ Ebenso zeugt dies von einem starken Drang, die Rezeption seiner Kunstwerke über die visuelle Betrachtung hinaus zu beeinflussen – vor allem wenn man bedenkt, dass er einen Großteil der erläuternden Texte unter dem Pseudonym Bill Hurrell selbst verfasst hat (vgl. I.1. Die Künstlervita oder: Das Leben als Kunstwerk). Er begründet diese Taktik wie folgt: „The British don't like their artists to be too smart, and critics in particular don't like to see their own efforts effortlessly pre-empted.“ (Phillips, W/T 92. S. 11).

³³⁰ Hurrell in Phillips, W/T 92. S. 11.

³³¹ Tom Phillips stellt seine Aphorismensammlung „The Nature of Ornament: A Summary Treatise“ am 28. Oktober 2002 im „Architecture Forum“ der Royal Academy of Arts vor. Im Rahmen dieser Abhandlung über die Ornamentik, deren Struktur stark an Wittgensteins „Wahrheitstabellen“ erinnert, nimmt Phillips unter anderem den Standpunkt ein, dass die Ornamentik der Vorläufer aller anderen Kunstformen sei. „The Nature of Ornament“ wird vermutlich aus seiner Beschäftigung mit afrikanischer Kunst geboren. *The Architectural Review* druckt im April 2003 Phillips' kanonische Abhandlung mit einem begleitenden Kommentar des Anthropologen John Mack vom British Museum, der es begrüßt, dass Phillips sich mutig für die Erhebung des Ornaments über den Status des überflüssigen Zierrats ausspricht, gleichzeitig jedoch kritisiert, dass viele Aussagen des Künstlers einen „universalizing character“ hätten. („Comment to Tom Phillips' Treatise 'The Ornament on Trial'“ *The Architectural Review*. Vol. 213, Issue 1274, April 2003. S. 79-87).

Diskursen und damit am „Matter of Writing“³³² an sich. Seine Beschäftigung mit dem Thema Schrift beschränkt sich jedoch nicht auf publizierte Texte, sondern findet auch Eingang in sein Werk. Von Anbeginn seiner Karriere an wird Phillips’ Kunst mit der Tradition visueller und konkreter Poesie assoziiert, einer vorwiegend literarischen Strömung, die sich der Erforschung des Verhältnisses von visueller Form und semantischem Inhalt literarischer Texte verschrieben hat.³³³ Unter Phillips’ Arbeiten finden sich sowohl Werke, die sich mit der signifikativen Rolle von Texten beschäftigen, als auch Beispiele für die Konzentration auf deren rein visuelle Aspekte.

Bei der Betrachtung seines Œuvres fallen in dieser Hinsicht zunächst Phillips’ *Letter Pictures* auf, überwiegend großformatige Gemälde, deren gesamte Oberfläche durch multiple Schichten einander überlagernder schablonierter Buchstaben strukturiert wird.³³⁴ Zumeist handelt es sich dabei um die Buchstaben und Worte eines Titel-Satzes, der jedoch durch mehrfaches Überschreiben unlesbar wird. Übrig bleiben die Schatten ei-

³³² Hurrell in Phillips, *W/T* 92. S. 9. In Anlehnung an mittelalterliche Buchtitel identifiziert Phillips’ Alter Ego Bill Hurrell fünf Hauptthemen, die sich wie ein roter Faden durch Phillips’ Werk ziehen: (1) *The Matter of Writing* (schablonierte und gezeichnete Buchstaben: z.B. *Letter Pictures*, *A Humument*, etc.), (2) *The Matter of Postcards* (z.B. *Benches*, *The Quest for Irma*, *Mappin’ Art Gallery*), (3) *The Matter of Process* (die Arbeiten entstehen aus der Aktivität des Malens heraus: z.B. *Terminal Gray*), (4) *The Matter of Design* (Zeichnungen, z.B. *Rima’s Wall*), (5) *The Matter of Autobiography* (vgl. Kapitel I.1. Das Leben als Kunstwerk).

³³³ Der Begriff „visuelle Poesie“ wird 1953 von O. Fahlström in dem *Manifest für konkret Poesie* geprägt. Jeder Versuch, visuelle und konkrete Literatur in den Griff zu bekommen, wird vor allem dadurch erschwert, dass es sich um mehrere internationale literarische Strömungen handelt, die unabhängig voneinander entstanden sind. Daraus resultieren eine Variationsbreite des Selbstverständnisses und damit terminologische Unschärfe und Differenzen. Im Folgenden wird vorwiegend der Terminus „visuelle Poesie“ als ein Sammelbegriff für alle Arten von Poesie oder Dichtung verwendet, bei welchen die visuelle Präsentation eines Textes ein wesentliches Element der künstlerischen Konzeption darstellt. „Experimentelle Poesie“ erscheint mir als Oberbegriff in dieser Hinsicht als zu unscharf. Der Begriff „konkrete Poesie“ bezeichnet eine Strömung der visuellen Poesie, die bestrebt ist, aus dem „konkreten“ sprachlichen Material wie Buchstaben, Silben und Wörtern, von traditionellen Zusammenhängen losgelöste Aussagen zu formulieren. Zur Problematik der Definition konkreter Poesie: Döhl, Reinhard. „Konkrete Literatur“ in Hg. Manfred Durzak. *Die deutsche Literatur der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam 1971. S. 257-284 und Weiss, Christina. „zur begriffserklärung: konkret – visuell“ in Eugen Gomringer. *visuelle poesie*. Reclam: Stuttgart, 1996. S. 150ff.

³³⁴ *Here We Exemplify* (1967-68), *Portrait of Cratylus* (1979), *Una Selva Oscura* (1980), *Mural Colfe’s School* (Wandgemälde, 1989).

nes Textes, der nur noch durch ein wirres typographisches Geflecht repräsentiert wird. Diese Technik setzt Phillips wirkungsvoll bei einem seiner Dante-Werke, *Una selva oscura*³³⁵, ein. Phillips überlagert Buchstaben in unterschiedlicher Schriftgröße, sodass sich der geschriebene Text des Satzes „UNA SELVA OSCURA“ überschneidet und sich zum Großteil wiederum selbst auslöscht. Der Text wird zu einem „linguistic thicket“³³⁶, dessen Buchstabenwald den Satz verschwinden lässt, das Geschriebene auf seine typografische Visualität reduziert und dabei gleichzeitig die Situation des dunklen Waldes am Anfang des *Inferno* evoziert. Phillips' Ziel ist es, so die „calligraphic essence“ der Schrift zu isolieren und sie „independent of the act of reading“ zu machen.³³⁷ Die Texte seiner *Letter Pictures* verweigern sich dem Akt des Lesens und lenken dadurch das Augenmerk des Betrachters sowohl auf die Schriftzeichen als auch auf den Prozess des Lesens und die damit verbundene Bedeutungskonstitution. Die Unlesbarkeit wird in diesen Bildern zu einer bewusst angewandten Strategie der „poetic illegibility“³³⁸ und verkörpert *par excellence* Marshall McLuhans These „The medium is the message“.³³⁹

Many of the works have to do with words: some are made up only of words and in them the title of the picture is the picture, overlaying itself again and again in different letter sizes till only shreds of letters are left exemplifying wordness.³⁴⁰

Einer anderen Möglichkeit der unmittelbaren Verknüpfung von Wort und Bild geht Phillips in *Inferno*-Illustration XXVII/2 nach. In der linken oberen

³³⁵ „Una selva oscura“ (ein dunkler Wald) ist ein Zitat aus Dantes *Göttlicher Komödie*: Am Anfang des Werkes beschreibt Dante, wie er sich in einem dunklen Wald verläuft. Es existieren zwei Versionen von Phillips' *Una Selva Oscura*, ein großformatiges Ölgemälde und die Illustration Canto I/1 in Phillips' *Dante's Inferno* (Abb. 11). Variationen dieses Motivs finden sich auch in anderen Illustrationen, wie z. B. *Dante's Inferno* Canto XIII/1 (1981, Abb. 12) und XXXIII/1 (1983, Abb. 13).

³³⁶ Phillips, 1985. S. 285.

³³⁷ Phillips, W/T 92. S. 82.

³³⁸ Dworkin, S. xxi.

³³⁹ Vgl. McLuhan, Marshall. *The Medium is the Message*, New York: Bantam Books, 1967. Phillips selbst verweist in *Works and Texts* 92 auf den Bezug seiner *Letter Pictures* zu Marshall McLuhan (vgl. S. 82). Ein weiteres Beispiel für diese gewollte Unlesbarkeit ist *Inferno*-Illustration XXXIII/4, in der Phillips die gedruckten letzten acht Zeilen seiner Dante-Übersetzung nutzt, um Dantes Schimpftirade gegen Genua „into a massive ‚concrete‘ expletive“ umzuwandeln.

³⁴⁰ Phillips, Tom. *Paintings &c, MCMLXV-LXXI*. Catalogue of an exhibition organized by the Dartington Arts Society (Dartington Hall, Totnes, Devon) 9. bis 26. Juni 1971. S. 4.

Ecke der Illustration ist mit schablonierten Buchstaben das Wort „ELOQUENCE“ geschrieben. Die hellblauen Buchstaben münden in einen stilisierten Fluss, der als breites farbiges Mäanderband alsbald die Farbe ändert, dann als rote Flamme aufzüngelt, um in seiner ursprünglichen Farbe in einem zweiten Schriftzug „ELOQUENCE“ zu münden, der sich über Eck mit dem ersten verbindet. Phillips bezieht sich hier auf das Bächlein, welches das höllische Elysium umgibt und als Sinnbild der Eloquenz gedeutet wird.³⁴¹ Für das Verständnis dieser Illustration ist die Lesbarkeit unabdingbar, Wort und Bild werden hinsichtlich der allegorischen Deutung deckungsgleich. Phillips führt diesen Gedanken in den 90er Jahren weiter, indem er sich von der Leinwand löst und den Text in Form von Drahtskulpturen reduziert für sich stehen lässt. Diese *Wire Sculptures*³⁴² bestehen nicht mehr aus schablonierten Buchstaben, sondern sind eine stilisierte Version Phillips' eigener schnörkeliger Handschrift.

It was only recently [ca. 1996/7] when writing semi-cryptic message to my then wife-to-be that I started making works of letters without any gaps between the lines. On the plane back from an assignation in Frankfurt, while writing one of the spidery trellises of amatory words I found that by bullying the letters a little I could make them act as self-supporting units, like drawings for a free-standing screen.³⁴³

Im Gegensatz zu den *Letter Pictures*, in deren Konzeption den Räumen zwischen den Buchstaben und damit der Leinwand tendenziell mehr Aufmerksamkeit zuteil wird als den Buchstaben selbst, findet im Rahmen der *Wire Sculptures* eine primäre Konzentration auf die form- und inhaltgebenden Buchstaben statt. Gleichzeitig rückt die Lesbarkeit wieder in den Vordergrund. Durch die Betonung der textuellen Basis der Werke stehen sie der literarischen Tradition näher, als die *Letter Pictures*. Diese Verwandtschaft wird durch mehrere Kreuz-Skulpturen³⁴⁴ innerhalb dieser Werkgruppe hervorgehoben: Spielerisch zitiert Phillips' hier die Tradition der Figurengedichte, deren Textgitter gleich einem Gewebe von Buchstaben einen in sich schlüssigen, zumeist religiösen Text schreiben.

³⁴¹ Phillips bezieht sich hier auf Canto IV zurück, indem er Guido da Montefeltros „misuse of his gifts of persuasive oratory and the form he takes on his final punishment“ als „Eloquence without the Wisdom“ mit dem Limbus und damit mit Illustration IV/1 verknüpft („Iconographical notes and commentary on the illustrations“ XXVII/2, S. 303. Abb. 14).

³⁴² *Song of Myself* (1995) und *Toge and Amour* (1996).

³⁴³ „Song of Myself“ Tom Phillips. Works: Sculpture, Word Sculptures: Wire Sculptures, Tom Phillips RA, 1995.

³⁴⁴ *Golgotha*, Tryptychon bestehend aus drei Drahtkreuzen: *Word Cross* (1997), *Joca* (1996-97), *Matha* (1996-97).

Die Ursprünge der Technik des Figurengedichts, das als Vorläufer der visuellen Poesie gilt, finden sich in den frühen kultischen Verbindungen von Wort und Bild in altorientalischen Inschriften und in der griechischen Spätantike³⁴⁵, aus der beispielsweise Figurengedichte in Ei- oder Flügelform bekannt sind. Der Text wird so entworfen, dass durch die Anordnung der Buchstaben und gegebenenfalls durch zusätzliche, dem Text als Akrostichon, Mesostichon oder Telestichon eingeschriebene Verse,³⁴⁶ zugleich ein Gegenstand bildlich repräsentiert wird, der zum Inhalt des Textes in einer Beziehung steht. Mit der Einführung des Kreuzes als zentralem Motiv des Christentums finden sich im Laufe der Geschichte auch immer wieder Gedichte in Kreuzform.³⁴⁷

Vor allem christliche Denker der Spätantike und des frühen Mittelalters verfassen Figurengedichte als religiös inspirierte Gittergedichte, die aus einem Buchstabenraster bestehen und häufig die Form eines Kreuzes oder eines anderen christlichen Motivs haben. Ihren vorläufigen Höhepunkt findet diese Art der Dichtung vor allem zur Zeit des Barock, während der das Figurengedicht in Deutschland besonders in den Schäferdichtungen des Pegnesischen Blumenordens³⁴⁸ wieder belebt wird. In der Poetik der Aufklärung hingegen werden Figurengedichte aufgrund der Betonung des Zeichencharakters der Dichtung und ihrer Selbstreflexivität als gekünstelt und ästhetisch minderwertig beurteilt und verschwinden.

Phillips' Kreuz-Tryptichon *Golgotha* stellt in visueller Hinsicht einen direkten Rückgriff auf die Tradition der Kreuzgedichte dar. Vor allem der

³⁴⁵ Griech. „technopaignon“, lat. „carmen figuratum“.

³⁴⁶ Akrostichon: Die Anfangsbuchstaben von Verszeilen ergeben hintereinander (bzw. untereinander) gelesen einen Sinn, z. B. einen Namen oder einen Satz. Mesostichon: An bestimmter Stelle in der Versmitte stehende Buchstaben ergeben von oben nach unten gelesen ein Wort oder einen Satz. Telestichon: Endbuchstaben der Verse einer Dichtung bilden ein Wort oder einen Satz. Akrostichon, Mesostichon oder Telestichon werden allgemein unter dem Begriff „versus intexti“ zusammengefasst.

³⁴⁷ Z. B. Venantius Fortunatus (ca. 540-600), Paul the Deacon (ca. 720-797), Alcuin (775-804, *Crux decus est mundi*), Hrabanus Maurus (784-856), Catherina Regina von Greiffenberg (1633-1694). Vgl. Higgins, Dick, „A Short History of Pattern Poetry“ in *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*, State University of New York Press, 1987.

³⁴⁸ Der Pegnesische Blumenorden ist ein 1644 gegründeter Nürnberger Dichterbund, der ununterbrochen bis heute besteht. Der Name bezieht sich auf den durch Nürnberg ziehenden Fluss Pegnitz.

Inhalt der Gedichte verdeutlicht aber, dass es sich um eine moderne, Philippsche Version des Kreuzgedichtes handelt, für die sich der Künstler wiederum an den Versuchen einer Verbindung visueller und literarischer Erfahrungen seiner Vorgänger in der visuellen Poesie orientiert. *Golgotha* befasst sich, wie Form und Titel bereits andeuten, mit einem religiösen Thema, der Kreuzigung Christi und fällt damit in den Bereich der aktualisierenden Rezeption der Heiligen Schrift. Das Werk besteht aus drei einzelnen Kreuzen, dem *Word Cross*, das für Christus steht, und den beiden Kreuzen *Joca* und *Matha*,³⁴⁹ welche die beiden Schächer repräsentieren, die neben Christus hingerichtet wurden. Der Text der Kreuze ist Phillips' persönliche Interpretation der letzten Worte, bzw. Gedanken der drei Gekreuzigten. Phillips verwendet kein bekannten biblischen Texte oder Gebete, sondern gestaltet Wortwahl und Tonfall der Kreuz-Texte als Ausdruck der Individualität der jeweils repräsentierten Person. Gelegentlich zitiert er Fragmente christlicher Schriften und spielt mit deren Variationen.

Während der Text von *Word Cross*, dem Kreuz Christi, in einem „delirious stream of dying consciousness“³⁵⁰ auf die Verkörperung des Wortes im Alten und Neuen Testament eingeht, sind Ton und Inhalt von *Joca* geprägt vom rauen Leben des Schächers, das – hier auch im Wort – abrupt am Kreuz endet. Phillips' Variante des Bibelverses „Im Anfang war das Wort“³⁵¹, „THE BANG AT THE / BEGINNING WAS / THE WORD“, klingt respektlos und vermittelt eine ironische Distanziertheit zum gewählten Thema.³⁵² Wiederum entscheidet Phillips sich hier für eine sehr persönliche Herangehensweise und nimmt das Bibelzitat wörtlich, indem er sich auf einen spezifischen Aspekt des Themas konzentriert:

³⁴⁹ In apokryphischen Schriften wird der gute Dieb als ‚Matha‘ und der böse Dieb als ‚Joca‘ bezeichnet.

³⁵⁰ Phillips, *Sacred*. S. 12-17.

³⁵¹ *Johannes* 1,1.

³⁵² Über sein Verhältnis zum christlichen Glauben äußert sich Phillips wie folgt: „I am not a Christian except in the face of art. Having been brought up on that great story and having revisited it so many times in a singing life, as well as in the masterpieces of past art, it still supplies my images of transcendence as well as my metaphor of the spiritual.“ (Phillips, *W/T* 92. S. 128).

THE BANG AT THE
 BEGINNN WAS
 THE WORD AND
 THE WORD WAS
 EVERYTHING THAT
 WAS THE CASE
 AND THE CASE WAS
 GOD WHO MADE
 ALL THINGS THE
 HEAVENS AND EARTH SUN AND MOON AND THE SUFFERING
 CROSS FOR THE SON OF MAN OUR LORD THE WORD
 MADE FLESH WHICH IS AS GRASS AND A THINKING
 SYMBOL BEHOLD THE WORD DESPISED REJECTED
 OF MEN THE SCOURGED WORD AND WORD CRUCIFIED
 THE WORD GONE UPON HIGH TO SIT AT HIS OWN RIGHT
 HAND THAT THE WORD MIGHT BE FULFILLED WHOSE
 SOUND IS GONE OUT INTO ALL LANDS EVEN TO THE
 UNDOERS OF THE
 WORD AND THE
 NATIONS RAGING
 SO FURIOUSLY
 TOGETHER AND
 THE PEOPLE THAT
 WALK IN DARKNESS
 WHO IMAGINE A
 VAIN THING FOR
 THE LORD GAVE
 THE WORD THAT
 WE SHOULD BE
 RAISED AT THE
 LAST TRUMPET
 WHEN SORROW AND
 SIGHING SHALL
 FLEE AWAY WORD
 WITHOUT END AMEN

Word Cross, 1997

YES CROSS IS THE
 WORD ALRIGHT
 THE WHOLE THING'S
 BEEN RIGGED
 MATHA MY MATE
 ON THE OTHER SIDE
 OF THE LOONY
 THEY'VE STUCK
 IN THE MIDDLE
 AND ME HERE JUST ANOTHER JEW TO MAKE THE BLOODY
 NUMBER UP BECAUSE THE WORD WENT OUT TO ROUND UP
 THREE WHY THREE WHY ME AND WHAT'S THE NUTTER
 ONLY ONE MORE FAKE MESSIAH SOME STOOGES DOUBLE
 CROSSED POOR BLEEDER RAMBLING ON ABOUT BEING
 GOD'S ONLY BEGOTTEN WORD MADE FLESH AND HOW
 HE'S STATIONED HERE TO SAVE THE WORLD SO I SAID
 SAVE YOURSELF OLD CHUM THAT'S MY ADVICE LOOK
 AFTER NUMBER
 ONE AND MARK
 MY WORDS IF
 THIS DAY THERE
 ISN'T SOMETHING
 FISHY GOING ON
 HERE ON TOP OF
 SKULL HILL MY
 NAME'S NOT JOCA
 AND YOU'RE THE
 KING OF HEARTS
 WHATS MORE THE
 BLOODY SUN'S GONE
 OUT HE'S FINISHED
 AND I'M LEFT HERE
 LOST FOR WORDS OH
 LORD ALMIGHTY
 GIVE US A BREA

Joca, 1997

Das Kreuz, ein weltweit verbreitetes Symbol von hoher kultureller und religiöser Bedeutung, wird 431 n. Chr. durch das Konzil von Ephesos offiziell als christliches Zeichen eingeführt. Es ist das Symbol für Christi Leiden und Sterben und wird häufig symbolisch mit seiner Person gleichgesetzt.³⁵³ Phillips bedient sich hier nicht nur dieser weit verbreiteten Symbolik, sondern bietet eine sehr wörtliche Interpretation des religiösen Textes an: Christus, das fleischgewordene Wort Gottes, wird in Form eines Wort-Kreuzes dargestellt. *Golgotha* ist ein Kunstwerk, das vor dem gegebenen religiösen Hintergrund das „Wort“ an sich in den Mittelpunkt stellt. Es handelt sich nicht primär um ein Werk, das den christlichen Glauben feiert, wie dies bei den traditionellen Kreuz-Gedichten üblich ist,

³⁵³ Im Christentum werden zunächst die im Alten Testament vorhandenen jüdischen heiligen Schriften „Wort Gottes“ genannt. Darüber hinaus wird aber schon im Prolog des Johannesevangeliums der Begriff „Wort“ auf Jesus Christus selbst bezogen, der als der Schöpfungsmittler fungiert und als fleischgewordenes Wort Gottes zugleich im Gottesverhältnis eines einzigen Sohnes zum Vater steht und im Auftrag dieses Vaters die Welt erlöst (*Johannes* 1,1-5.14; 3,16ff., *Offenbarungen* 19,13). Vgl. auch Ratzinger, Josef Benedikt XVI. *Wort Gottes: Schrift, Tradition, Amt*. Hg. Peter Hünemann und Thomas Söding. Freiburg: Herder, 2005.

sondern um eine spielerische Deutung der religiösen Vorlage, belebt durch Phillips' persönliche Lesart. *Word Cross* symbolisiert nicht nur den leidenden Jesus, es verleiht ihm durch seinen Text auch eine Stimme. Phillips verweist in seinem Kommentar auf das „speaking cross“, das in einer der ältesten christlichen Dichtungen der angelsächsischen Literatur, *The dream of the rood* (8. Jh.), auftritt. Das Gedicht berichtet vom Traum eines Skalden, in dem dieser sich mit dem Kreuz, an dem Christus starb, unterhält.³⁵⁴ Im Gegensatz hierzu verleiht Phillips dem Kreuz keine eigenständige Identität – sie ist identisch mit der des Gekreuzigten. Jesus ist das Kreuz und das Wort-Kreuz spricht mit seiner Stimme. Zeichen und Referent bilden auf der Grundlage des Kreuz-Gedichtes eine Einheit, die durch ihr Auftreten in Form eines puristischen, auf das Wesentliche reduzierten Drahtgeflechts wiederum eine fast religiöse Wirkung erzielt.

Phillips' Kreuzgedichte sind in ihrer Konzentration auf das Wort an sich Beispiele für die bei den Literaten des 20. Jahrhunderts übliche Ästhetisierung des geschriebenen Wortes, die ihrerseits direkt an die Tradition der Figurengedichte anknüpft. Die Physikalität des mit Draht geschriebenen Wortes selbst wird zum ästhetischen Fokalkpunkt und bestimmt die Rezeption in nicht geringem Maße. Die graphische Anordnung des Textes in Kreuzform, die ein untrennbares und wesentliches Element der künstlerischen Konzeption darstellt, betont den Zeichencharakter der Dichtung und unterstreicht gleichzeitig seine inhaltliche Bedeutung. Form und Inhalt bedingen und ergänzen einander und sind in hohem Maße autoreflexiv.

Gerade diese in der Tradition der Figurengedichte präsente Autoreflexivität bildet bereits den Anknüpfungspunkt für die avantgardistische Moderne, deren berühmter Vertreter Stéphane Mallarmé in *Un coup de dés*³⁵⁵ den im Text thematisierten „Schiffbruch“ durch die Verteilung der Wörter auf den Seiten illustriert. Mallarmé setzt die visuelle Erscheinung der

³⁵⁴ Phillips, *Sacred*. S. 12-17. Es existiert eine Abschrift des Gedichts im *Vericelli-Kodex*, einem Werk aus dem 10. Jahrhundert, das 1822 in Italien gefunden wurde. Ein Teil der Verse war schon vom Ruthwell Steinkreuz (Schottland) aus dem 8. Jahrhundert bekannt und man geht davon aus, dass das Gedicht weitaus älter ist. Vgl. auch Brock, Jeannette. „The Dream of the Rood and the Image of Christ in the Early Middle Ages“ *About.com* Education: Medieval History, s. d.

³⁵⁵ Vgl. Kapitel I.2.2.1 Typographische Poesie.

Schrift als Stilmittel ein und trägt durch deren Anordnung und Schriftbild zugleich den gesuchten syntaktischen und semantischen Polyvalenzen Rechnung. Das Zusammenwirken von Zufall und kalkuliertem Effekt, Klarheit und mysteriöser Mehrdeutigkeit führt in dem abstrakten Figurengedicht *Un coup de dés*, das als Ausgangspunkt für eine geplante größere Dichtung zu verstehen ist, eine Textlandschaft herbei, die in Gestaltung und Anordnung, in ihrer Verteilung der Buchstaben über das weiße Blatt, gleichsam spontan und ungeplant wirkt. Wortkomplexe werden über zwei Buchseiten verteilt und gewinnen dadurch bildlichen Charakter. Inhaltliche Bruchstücke werden auch optisch zueinander in Beziehung gesetzt, der Leser wird aufgefordert zwischen den auf den leeren weißen Flächen angeordneten Elementen Verbindungen zu finden und schließlich Sätze zu entdecken, die im Geschriebenen Gedichte bilden, die immer wieder unterschiedliche und neue Bedeutungsvariationen zulassen.

Die Dichtung ist im Druck, jetzt, so wie ich sie entworfen habe in der Seitengestaltung, worin der ganze Effekt liegt. Ein gewisses Wort, in großen Buchstaben, verlangt das Weiß einer ganzen Seite, und ich glaube der Wirkung sicher zu sein. [...] Die Konstellation wird, nach genauen Gesetzen und soweit es einem gedruckten Text erlaubt ist, ihm notwendigerweise die Gangart eines Sternbilds aufprägen. Das Schiff gibt die Schräge hinzu, von der Höhe einer Seite bis auf den Grund der nächsten usw.; denn, und das ist der Blickpunkt, von dem aus alles zu sehen ist (den ich in einer Zeitschrift weglassen musste), der Rhythmus eines Satzes, bezogen auf ein Tun, oder selbst auf ein Ding, hat nur einen Sinn, wenn er es nachahmt und, auf dem Papier abgebildet, zurückgenommen in das Wort, in die ursprüngliche Prägung, trotz allem, etwas wiederzugeben weiß.³⁵⁶

Die Dichter des Futurismus, Dadaismus und Surrealismus setzen diese, von Mallarmé angestoßene Entwicklung fort. So verfolgt beispielsweise Guillaume Apollinaire mit seinen *Calligrammes* vor allem die Intention, die unbewusste oder traditionell ausgeblendete Materialität und Schriftlichkeit der Dichtung wieder ins Bewusstsein zu heben. In den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts wird die Tradition der Figurengedichte in Kombination mit Mallarmés Dichtung von Vertretern der visuellen Poesie aufgegriffen, wie beispielsweise von Carlfriedrich Claus,

³⁵⁶Mallarmé, S. 74.

Christian Morgenstern oder Pierre Garnier³⁵⁷ und findet so wieder Eingang in aktuelle Strömungen in Literatur und Kunst. Angeregt von Eugen Gomringer und den Dichtern der Noigandres-Gruppe aus Brasilien entsteht in den 50er Jahren ein besonderes Interesse an visueller Poesie, das auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Thema und die Einbeziehung außereuropäischer Traditionen nachhaltig fördert.

Innerhalb der Tradition visueller und konkreter Poesie gibt es unterschiedliche Ausprägungen und Spielarten, die zwischen der visuellen Gestaltung eines lesbaren Textes und der völligen Abstraktion pendeln. Die Visualität eines Textes kann bis zu dem Punkt verstärkt werden, an dem Symbole und Bilder austauschbar werden, an dem Buchstaben bis zur Unkenntlichkeit abstrahiert werden und der Rezipient sich mit rein visuellen typografischen Formen konfrontiert sieht, deren semantische Bedeutung verborgen bleibt. Auch diese Spielart findet sich in Phillips' Repertoire: Bereits 1963/4 widmet er eine Kohlezeichnung, *Language Drawing*³⁵⁸, dem Thema geschriebene Sprache. Es handelt sich hierbei um eine schlichte, schwarze Kohlezeichnung auf weißem Papier. Die obere Hälfte der Zeichnung wird dominiert von vorwiegend exakten, fett gezeichneten Linien, die teilweise an Schriftzeichen erinnern, jedoch keinen konkret erkennbaren Sinn vermitteln. In der unteren Hälfte scheinen sich die Linien zu dynamischen, runden Formen aufzulösen, die wiederum flammengleich aufwärts züngeln. Der gedankliche Sprung zum Thema geschriebene Sprache wird jedoch erst durch den Titel des Bildes möglich.

³⁵⁷ Vgl. Ernst, Ulrich. *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Köln: Böhlau, 1991 und Ernst, Ulrich. *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang: Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*. Berlin: Erich Schmidt, 2002. Der Tradition der Figurengedichte folgend bilden diese Lyriker zuweilen durch typographische oder kalligraphische Anordnung der Verszeilen oder ihrer Teile die Konturen der behandelten Gegenstände ab. Zu den bekannteren Beispielen zählt Morgensterns Gedicht *Zwei Trichter*, dessen Text eine Trichterform auf dem Papier bildet. Hinsichtlich Pierre Garniers Arbeiten siehe v. a. Penzkofer, Gerhard. „Die Sehnsucht nach dem Heiligen: Moderne und Postmoderne in Pierre Garniers *poésie spatiale*“ in *Postmoderne Lyrik - Lyrik in der Postmoderne. Studien zu den romanischen Literaturen der Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. S. 191-214 und Dencker, Klaus Peter. *Textbilder – Visuelle Poesie International*. Köln: DuMont, 1972.

³⁵⁸ *Language Drawing*, Kohle, 50 x 75 cm (1964).

Obgleich auch am Rande anderer Werke in Phillips' Œuvre häufig Schriftzeichen vorkommen³⁵⁹, bleibt *Language Drawing* lange Zeit das einzige Werk, das sich ausschließlich diesem Thema widmet. Erst Anfang der 90er Jahre beschäftigt sich Phillips wieder gezielt in einer Reihe von Werken mit dem Mythos Schrift und der Faszination, die geschriebene Symbole seit jeher auf Menschen ausüben. In dieser Zeit entstehen *The Cloak of Mercury*, eine Pastellzeichnung welche die mythologische Entstehungsgeschichte von Schrift und Sprache thematisiert³⁶⁰, und *Rima's Wall*, eine Serie von acht großformatigen Zeichnungen, die, zu einem Gesamtbild zusammengefügt, einen Ausschnitt einer vorzeitlichen Höhlenmalerei wiedergeben sollen.³⁶¹ In seinem *Inferno* setzt Phillips diese Art von Schriftzeichen – „configurations of nonsense letters“ – immer dann ein, wenn Geschehnisse in oder um Dantes Prätext „semigibberish“ oder „incomprehensible sounds“ Anlass zur Visualisierung von sprachlicher Verwirrung geben.³⁶² Schriftzeichen werden in diesen Werken bis zur Unkenntlichkeit abstrahiert, Symbole und Bilder werden austauschbar und demonstrieren eine extreme Form der visuellen Poesie, deren primäres Ziel nicht die Lesbarkeit des Textes ist, sondern die reduzierte visuelle Erscheinungsform des Zeichens.

Deutlich weiter verbreitet sind Beispiele visueller Poesie, die der Lesbarkeit geschriebener Zeichen einen größeren Stellenwert einräumen und

³⁵⁹ Z. B. *Speaking in Tongues* (1980).

³⁶⁰ *The Cloak of Mercury* besteht aus einem verworrenen Geflecht aus Zeichen, aus deren Formen laut Phillips sämtliche Buchstaben des Alphabets geformt werden können. Phillips spielt hier auf die Rolle des Götterboten Merkur an, der den Menschen das Geschenk der Sprache bringt und verknüpft diese mythologische Begebenheit mit den biblischen Berichten über das „Pfingstwunder“, die in der Apostelgeschichte beschriebene wunderbare Fähigkeit der Jünger, in allen Sprachen zu sprechen und alle Sprachen zu verstehen sowie mit der damit verbundenen „Babylonischen Sprachverwirrung“, mit der Gott die Menschen für die Hybris des Turmbaus zu Babel straft (vgl. Phillips, W/T 92. S. 98). *The Cloak of Mercury* (1991).

³⁶¹ Phillips versucht mit seinen acht Zeichnungen, deren oberen und unteren Ränder an Schärfe verlieren, die Situation einer Höhlenerkundung mit Taschenlampe zu simulieren. Als Inspiration für die *Rima*-Zeichnungen gibt Phillips eine Textstelle aus H. W. K. Collams Roman *Unhaunted Comma* (Autor und Roman sind Erfindungen des Künstlers, siehe Kapitel I.1. Die Künstlervita oder: das Leben als Kunstwerk) an, in der beschrieben wird wie die Protagonistin Rima unter der Villa ihres Liebhabers Vellinger eine prähistorische Höhle entdeckt, deren Wände mit Schriftzeichen bedeckt sind. *Rima's Wall* (1991-92).

³⁶² Phillips 1985, VII/3, XXXI/1, XXXI/4 und XXXII/4. *The Cloak of Mercury* (1991) hat große Ähnlichkeit mit der Illustration zu Canto XXXI/1.

damit stärker der literarischen Tradition verpflichtet sind. Grundlage dieser Werke sind die herkömmlichen Gesetze der Syntax und der Textzusammenhänge, welche die visuellen Dichter und Künstler dekonstruieren, um sie dann mit Hilfe neuer, selbst definierter Regeln und Codes zu einem multivisuellen Text zusammenzufügen. Allgemein hebt sich visuelle Poesie gegenüber konventionellen Texten durch ein freieres Verständnis der Syntax ab ohne jedoch das Postulat der Lesbarkeit völlig außer Acht zu lassen. Eugen Gomringer definiert visuelle Poesie als Texte, „die zusätzlich zu ihrer visuellen Qualität sich nach klassischer Manier in der vom Dichter bestimmten Abfolge der Sätze und Wörter lesen lassen.“³⁶³ Welche Form visuelle Poesie auch annimmt, sie zeichnet sich vor allem durch eine grenzüberschreitende Interaktion zwischen den Bereichen aus, in deren Mittelpunkt immer ein Text steht, dem meist eine allgemeine lineare Kommunizierbarkeit zueigen ist.

I.2.3.1. A Treated Victorian Novel

beautiful / last / random fragments of poetry / finding / syllables (239)

Lineare Kommunizierbarkeit zählt zu den Vorbedingungen einer ungehinderten visuellen Aufnahme und Wahrnehmung von Sprache in Form schriftlicher Zeichen durch ein rezipierendes Individuum. *Humument*-Texte täuschen auf den ersten Blick eine solche Lesbarkeit vor, nur, um sich bei genauerer Betrachtung dem Entziffern und Dekodieren sprachlicher und nichtsprachlicher Zeichen zum Zwecke der Sinnkonstitution zu entziehen. Bei der Lektüre der *Humument*-Texte stellt sich kein harmonisch-fließender, linearer Lesevorgang ein. Um Bedeutung generieren zu können, muss der Rezipient zwischen den einzelnen Fragmenten springen und Querverbindungen herstellen, mögliche Verweise aufdecken und in einen entsprechenden Kontext einbetten. Phillips' dissonante Textgebilde sind eine Verneinung herkömmlicher Schreibweisen und können in beliebiger Richtung gelesen werden.

Aufgrund seiner literarischen Grundlage bietet sich *A Humument* als ideales Feld für textuelle Experimente und gedankliche Spielereien an, die auch in

³⁶³ Gomringer, Eugen (Hg.). *Visuelle Poesie*. Stuttgart: Phillip Reclam Junior, 1996. S. 9.

einer an das ernsthaftere Thema angepassten Variante Phillips' *Inferno* prägen. Strukturdurchbrechungen in Grammatik, Syntax und Semantik, Experimente mit stilistischen Mitteln, Metaphern und Themen sind ebenso charakteristisch für Tom Phillips' Manipulation des viktorianischen Textes wie experimentelle Collage- und Montagetechniken³⁶⁴ und die Aufnahme musikalischer und bildlicher Darstellungen. Phillips' verdichtete *Humument*-Poesie entspricht in ihrer reduzierten, von typografischen und sprachlichen Gewohnheiten befreiten Form den Grundideen der visuellen Poesie. Viele der in *A Humument* und im *Inferno* enthaltenen Texte folgen der von Gomringer für die visuelle Poesie geforderten linearen Lesbarkeit, jedoch macht vor allem der fragmentarische Charakter vieler Textbeigaben in seiner Aufsplitterung sprachlicher Sinneinheiten, vermischt mit visuellen Ergänzungen häufig eine eindeutige Bedeutungskonstruktion fast unmöglich. Phillips arrangiert die Textbeigaben in Bild-Text-Kombinationen, die von nahezu absoluter Disjunktion zu vollkommener synthetischer Identifikation von Wort und Bild reichen.³⁶⁵ Die entscheidende poetische Tätigkeit ist dabei die Konstruktion, die neuartige Zusammensetzung der einzelnen Sprachelemente, die an Gomringers „Konstellationen“ erinnert. Während jedoch für Gomringer die Wörter nicht mehr primär Bedeutungsträger sind, sondern visuelle und phonetische Gestaltungselemente, schwankt Phillips' Konzeption zwischen diesen Polen. Je nach Segmentierung des Textes beim Lesen ergeben sich in Phillips' *Humument*-Poesie unterschiedliche syntaktische Einheiten, deren semantischer Gehalt bedeutungsverändernd wirkt. Auch Anklänge an die für den visuellen Poeten Ernst Jandl charakteristischen Lautgedichte finden sich in Phillips' „inspired nonsense“³⁶⁶, die vorzugsweise die phonetische Seite des Sprachzeichens betonen ohne jedoch die semantische gänzlich zu vernachlässigen:

³⁶⁴ Vgl. Kapitel I.2.1. Das Künstler-Tagebuch.

³⁶⁵ Die deutlichste Parallele zu Phillips' Technik lässt sich bei Burroughs' zerschnittenen Texten (vgl. Kapitel I.2.2.1 Typographische Poesie) und den *i-Gedichten* des Künstlers Kurt Schwitters feststellen, einer Sonderform seiner bekannten *Merz-Gedichte*. Die *i-Gedichte* bestehen ausschließlich aus Texten fremder Autoren, aus denen Schwitters Teile ausschneidet und die zurückbleibenden Fragmente zu einem neuen, eigenständigen Text erklärt. 73 *Poems* von Kenneth Goldsmith und Emmett Williams' *Sweethearts* zählen neben Phillips' *A Humument* zu den wenigen Sequenzen visueller Poesie, die einen narrativen Ablauf aufweisen.

³⁶⁶ Hofstadter, Douglas R. *Metamagical Themas: Questing for the Essence of Mind and Pattern*. Viking Penguin Books: Middlesex, 1985. S. 228.

ting // ting // zI. // king // ming // ting // rit // ing // toop / pulses. A // pring //
ping // zi // prin // prin // king // king // zing // ing // king // wing // wing //
timb // ning // ing // hey. / Birds sang / last they / united a / garden“ (133)³⁶⁷

Phillips' Manipulation des bestehenden sprachlichen Materials geht weit über eine rein typographische Neugestaltung des Textes hinaus. Phillips behandelt *A Human Document* wie einen in *scriptio continua* niedergeschriebenen Text, den er nach seinem Willen in Wörter und neue Sinneinheiten unterteilt.³⁶⁸ In seinen *Inferno*-Illustrationen gelingt es ihm sogar, für die Streitszene zwischen Sinon und Adamo in *Canto XXX* vulgäres Vokabular in *A Human Document* hineinzulesen: „Abuse has to be teased out of Mallock's text, but it can be found.“³⁶⁹ Phillips verwendet den viktorianischen Roman wie einen Grundwortschatz, aus dem er sich für seine eigene Poesie bedient. Obwohl er sehr geschickt mit Worten umzugehen versteht, greift er für seine eigene Dichtung mit Vorliebe auf fremde Texte zurück.³⁷⁰ Er selbst erklärt diese Tatsache damit, dass er eben kein Poet sei:

It is the solution for this artist of the problem of wishing to write poetry while not in the real sense of the word being a poet ... he gets there be [sic] standing on someone else's shoulders.³⁷¹

Die Frage, ob Phillips zu Recht als Dichter bezeichnet werden kann, obwohl seine Kunst auf der verbalen Grundlage eines anderen Autors basiert, ist nach den konstitutiven Kriterien und Grundbegriffen der Poetik problematisch. Jedoch kann man dem Künstler, „WHO LONGED TO BE MARLOWE“³⁷² eine poetische Kompetenz³⁷³ nicht absprechen, vor al-

³⁶⁷ *A Humument Page 133* (1987).

³⁶⁸ Bis ca. 600 n. Chr. wurden *codices* in der sogenannten *scriptio continua* niedergeschrieben, d. h. alle Buchstaben wurden ohne Leer- oder Satzzeichen aneinandergereiht und mussten vom Leser oder Vorleser beim Leseprozess in Worte und logische Sinneinheiten unterteilt werden. Dies resultierte zwangsläufig in einer Vielzahl unterschiedlicher Lesarten. In den Grundzügen fallen diese Texte unter Roland Barthes' Kategorie der „schreibbaren“ Texte, welche eine aktive Beteiligung des Lesers erforderlich machen (vgl. Hayles, S. 4f.).

³⁶⁹ Phillips, 1985. XXX/4, S. 306.

³⁷⁰ Vgl. Phillips' „columnedged poetry“, Kapitel I.2.2.1 Typographische Poesie.

³⁷¹ Phillips, *W/T* 92. S. 259.

³⁷² Phillips, *Curriculum Vitae XX* (1986-1992, Abb. 2).

³⁷³ Poetische Kompetenz in Anlehnung an Noam Avram Chomskys linguistischen Kompetenzbegriff.

lem, wenn man seine gekonnte Blankvers-Übersetzung der *Divina Commedia* berücksichtigt.³⁷⁴ Phillips' assoziative *Humument*-Poesie erinnert an das von den Surrealisten propagierte automatische Schreiben.³⁷⁵ Scheinbar frei von jeder Logik gelangt Phillips durch die Kombination des viktorianischen Textes mit seinen eigenen Ideen zu neuen verbalen und visuellen Kunstwerken, in denen sich nicht zusammengehörige Dinge in der unerwarteten Gegenüberstellung verkoppeln und eine neue poetische Wirklichkeit erzeugen: „Perhaps one of the virtues of nonsense is that it opens our minds to new possibilities. The mere juxtaposition of a few arbitrary words can send the mind soaring into imaginary worlds.“³⁷⁶ Damit gelingt es dem Künstler, die Gegensätze zu einem stimmigen Gesamtkonzept zu vereinbaren.³⁷⁷

Throughout *A Humument*, the relationship between text and images is complex. In fact, even separating the two for individual analysis violates the simultaneity of their reception, for one is never able to ‚read‘ the one apart from the other.³⁷⁸

³⁷⁴ Vgl. Kapitel II.2.2.2. Phillips' Übersetzung.

³⁷⁵ Ebenso relevant für ein Verständnis der Phillips'schen Poesie ist der in der surrealistischen Dichtung propagierte „humour noir“. Dieses bei Max Ernst abgeleitete Konzept ist Teil der surrealistischen Programmatik, die insbesondere in André Bretons *Anthologie de l'humour noir* (1941) formuliert wird. Subjektiv-subversive Formulierungen unterminieren konventionalisierte Mechanismen und brechen mit den traditionellen Normen des Kunstbegriffs.

³⁷⁶ Hofstadter, S. 226.

³⁷⁷ Mary Ann Caws vergleicht Phillips' Dichtung mit den Werken des französischen Surrealisten André Breton: „Phillips is a poet as Breton was. These creations are at once screamingly funny, sad, and infinitely moving. Indescribable, they are the kind of thing you dwell in. At each appearance of this document of a modern mind, paying homage to a Victorian one, that is, of this human remnant and remaniement or rehandling of an art, the onlookers of the book have celebrated the wit, the invention of the high sense of open adventure that prevails, in the text and mentality.“ (Caws, S. 3f.). André Bretons Beitrag zum Surrealismus ist die Verschmelzung von Dichtung und Objekt zu „Poème-Objet“-Konstruktionen. Obwohl er selbst kein Künstler war, experimentierte er gerne mit Techniken, die nur geringe künstlerische Fertigkeiten erforderten, wie Collage oder Assemblage. In den 30er und 40er Jahren fertigte er einige „Poème-Objets“, die handgeschriebene Wörter und Sätze, aber auch ausgeschnittene und aufgeklebte typographische Texte enthalten. Diese Werke weisen deutliche Parallelen zu dadaistischen und kubistischen Collagen und Magrittes *La trahison des images* mit der berühmten Aufschrift „Ceci n'est pas une pipe“ (1928-29) auf. Durch die Verwendung von viktorianischen Zeitungsskizzen und Beschriftungen besteht teilweise eine verblüffende visuelle und formale Ähnlichkeit zwischen diesen „Poème-Objets“ und Seiten aus Phillips' *A Humument*.

³⁷⁸ Maynard, S. 86.

Phillips erkennt und nutzt die willkürlich-zufälligen Beziehungen zwischen Bildern und Worten, um eine Dichtung zu schaffen, die in wahrer postmoderner Manier dem *signifiant* Priorität gegenüber dem *signifié* einräumt.

1.2.3.2. Präsenz und Absenz

a little white / opening out of / thought (8)

In ihrer scheinbar willkürlichen Streuung der Buchstaben und Worte über die Buchseiten erinnert Phillips' *Humument*-Poesie vor allem an Mallarmés Werk *Un coup de dés*, dessen besondere Gestaltung der Buchseiten nach Phillips eigener Aussage Pate für *A Humument* stand³⁷⁹:

*Yet Mallarmé did not yield a quaffable clue which was a pity since the disposition of words on the page of his seminal poem was the liberating model for my own texts in a humument. [sic]*³⁸⁰

Der Text von Mallarmés *Würfelwurf* ist umgeben von leeren, weißen Flächen, die einen fest einkalkulierten Teil der Konzeption darstellen. Mallarmés „blancs“ sind weiße Bereiche, die der Leser entweder selbst imaginär mit Bedeutung anfüllt oder die ihm eine nicht ausdrückbare Leere vorführen. Diese Leere birgt in sich uneingeschränkte Möglichkeiten, lässt Bedeutungen offen und räumt dadurch dem imaginativen Vermögen größere Beweglichkeit ein. Anordnung und Bearbeitung des physischen Textes haben einen großen Einfluss auf die lexikalische Repräsentation des Wortes. Mallarmé löst das Gefüge der Syntax nicht auf,

³⁷⁹ Mallarmé stellt eine wichtige Inspirationsquelle für Phillips dar. In seiner Serie *Cubes* nimmt Phillips Mallarmés „Würfelwurf“ als Ausgangspunkt und bezieht die Idee des Zufalls, die er in *Un coup de dés* beinhaltet sieht, mit ein: „Mallarmé in ‚Un coup de dés n’abolira jamais le hazard,‘ the first line of the foundation poem of chance procedures (and concrete poetry in general), outlines another dilemma which I translate as ‚A throw of dice will never do away with chance‘.“ (Phillips, Tom. „Tom Phillips: Works on Literary Themes“ in *Exhibition Notes*, The Charleston Trust [Lewes] 2. April bis 4. Mai 2003). Für das Konzept der Würfel-Plastiken der Serie *Cubes* entnimmt Phillips aus *Un coup de dés* sowohl die bildliche Idee des Würfels, als auch die Titelzeile und nutzt damit einzelne Aspekte aus Mallarmés Werk, um spielerisch seine eigenen Gedanken auszudrücken. Phillips' *Cubes* stellen keine visuelle Umsetzung der Ideen Mallarmés dar, sondern bezeugen lediglich Phillips' Vertrautheit mit dem Werk des französischen Autors (*Wittgenstein's Dilemma*, 1999).

³⁸⁰ Phillips, Tom. „Miami Dice I (continued)“ *Tom Phillips: new and updates by the artist*. Tom Phillips RA, 2. April 2007.

sondern erweitert dessen Möglichkeiten visuell und typographisch. Der Text von *Un coup de dés* widersetzt sich dem traditionellen Lesevorgang und vermeidet Erzählung: bewusst integrierte Bruchstellen zwischen Wörtern und Zeilen, sowie spannende Kombinationen von Wortkomplexen bestimmen die Möglichkeiten einer ungerichteten, sprunghaft-spon-tanen Lektüre und der freien Kombination von Bedeutungsvariationen.

Während Mallarmé durch die Anordnung der Schrift auf der Seite weiße Räume entstehen lässt, wird die Verteilung des Textes auf den Buchseiten von *A Humument* durch Phillips' Auswahl bedingt. Oberflächlich gesehen kann das Verfahren, nach dem Phillips *A Human Document* bearbeitet, als Umkehrung bezeichnet werden, die in einen bestehenden Text „blancs“ einfügt und ihm damit neue Rezeptionsmöglichkeiten erschließt. *A Humument* verdeutlicht so, auf welche Weise die visuelle Gestaltung und Form von Worten den semantischen Inhalt eines Textes verändern und erweitern können. Phillips' Umkehrung ähnelt Mallarmés „blancs“ jedoch nur äußerlich. Der Rezipient muss sich immer vor Augen führen, dass Phillips einen Primärtext bearbeitet und nicht, wie Mallarmé, ein völlig neues Werk konzipiert. Phillips ist durch die bestehende Typographie, den Inhalt und die Wortwahl von *A Human Document* gebunden, denn er agiert hier zunächst selbst in der Rolle des Rezipienten.³⁸¹ Diese Tatsache benennt den entscheidenden Unterschied zwischen Mallarmés „blancs“ und den neuen Flächen, die durch Phillips' Übermalung entstehen: Mallarmé handelt als Autor, der in seinem Konzept „blancs“ strategisch einsetzt, während Phillips in erster Linie als Rezipient von Mallocks Werk betrachtet werden muss – wenngleich als ein sehr produktiver.

Phillips' Lesart legt den Vergleich zu zwei Konzepten nahe, die von zentraler Bedeutung für jegliche Art von kognitiver Verarbeitung sind: Roman

³⁸¹ Ähnlich verfährt 1977 Ronald Johnson mit Miltons *Paradise Lost* (1667): Er löscht einen Großteil des Textes aus und lässt nur wenige Worte zurück, die über den jetzt weißen Raum der Buchseiten verstreut sind. Johnson veröffentlicht diesen Akt der Auslöschung unter dem Titel *RADI OS* (paRADise lOST). Johnsons „treatment“ dieses großen Klassikers der englischen Sprache ist trotz der destruktiven Behandlung deutlich ernsthafter und seriöser, als Phillips' „treatment“ von *A Human Document*, einem Werk, das allgemein als literarisch wenig bedeutungsvoll angesehen wird. Umso bedeutungsvoller ist die Tatsache, dass Phillips im Rahmen seiner *Inferno*-Bearbeitung wiederum den Mallock'schen Text „verstümmelt“ und nicht den Originaltext Dantes.

Ingardens „Unbestimmtheitsstellen“³⁸² und Wolfgang Iser's „Leerstellen“³⁸³. Ingarden unterscheidet das konkrete Erlebnis des Kunstwerks von seinem materiellen Träger. Für Ingarden, der seine Überlegungen zunächst auf das literarische Kunstwerk bezieht, später aber auch auf Musik, Bild, Architektur und Film ausweitet³⁸⁴, sind Kunstwerke schematische Gebilde, die aufgrund gewisser Unzulänglichkeiten geschriebener Sprache nicht vollständig ausformuliert sind, sondern nur in bestimmter Hinsicht. Die im Text fehlenden Aspekte bleiben auf immer und ewig unbestimmt, so genannte „Unbestimmtheitsstellen“. Diese Bestandteile der polyphonen Struktur des Werkes können nur durch die subjektive Vorstellung eines Rezipienten ergänzt oder konkretisiert werden. Diese Konkretisationen sind abhängig vom interpretierenden Individuum und können daher vielfältig sein, also „von Fall zu Fall variieren“³⁸⁵. An diesem Punkt setzt die Argumentation des Rezeptionsästhetikers Wolfgang Iser an, der in Anschluss an Roman Ingarden zur Theorie der „Leerstelle im Text“, sowie des „impliziten Lesers“ gelangt. Auch er spricht jedem Text „Leerstellen“ zu, welche die Vorstellungskraft des Lesers aktivieren. In seiner Wirkungsästhetik formulierte Iser die Theorie, dass ein literarischer Text seine Wirkung erst im Akt des Lesens entfaltet. Texte schaffen damit die Möglichkeit zum Dialog mit dem Leser und Literatur wird zu Kommunikation. Phillips tritt durch seine Bearbeitung des Romans *A Human Document* als Leser in einen Dialog ein, der dem viktorianischen Werk zu neuer Entfaltung verhilft.

Im Gegensatz zu Ingarden sieht Iser „Leerstellen“ bereits bewusst in jedem Werk angelegt, so wie Mallarmé seine „blancs“ gezielt in das Gesamtkonzept von *Un coup de dés* eingeschrieben hat. Dies kann nicht für Mallock gelten, dessen viktorianischer Roman *A Human Document* im traditionellen Stil angelegt ist und für sich eine abgeschlossene und endgültig fixierte Bedeutung, also eine Geschlossenheit des Werkes beansprucht. Es war sicherlich nicht Mallocks Intention, dass sein Text *A Human Document* Jahre später von einem bildenden Künstler zerrissen und zerpfückt wird. Phillips' Bearbeitung spiegelt in ihrer individuellen

³⁸² Ingarden, Roman. *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen: Niemeyer, 1972⁴ (1931).

³⁸³ *Die Appellstruktur der Texte* (1970) und *Der Implizite Leser* (1972), *Der Akt des Lesens* (1976).

³⁸⁴ *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (1962).

³⁸⁵ Ingarden, S. 353 und 362.

interpretativen Aktualisierung Ingardens Konzept der „Unbestimmtheitsstellen“, das jedem Werk ein zu realisierendes Potential zuspricht und beschreibt, wie die polyphone Harmonie eines Kunstwerkes die Fixierung auf eine einzige Deutungsmöglichkeit lediglich vortäuscht, in der Tat aber den intentionalen Gegenstand des Textes offen lässt. Unabhängig von der Intention des Autors gibt es für jeden geschriebenen Text immer mehr als eine einzige mögliche Interpretation. Die „Unbestimmtheitsstellen“, die Phillips in diesem Text findet und auffüllt, entspringen seiner Rezeption und nicht der Autorität Mallocks. Phillips lässt an Stelle des abgedeckten Textes keine weißen Flächen stehen, sondern „paints over it, creating arresting visual images through which isolated words and phrases can be glimpsed.“³⁸⁶ Die „Rückgewinnung“ freier Gestaltungsflächen innerhalb des Textes wiederum lässt neue „Unbestimmtheitsstellen“ entstehen, deren Suggestionen unabhängig vom Prätext wiederum die Leser/Betrachter zu interpretativer Rezeption motivieren. Prätext und „treated“ Text existieren parallel nebeneinander und führen dem Rezipienten ständig diese paradoxe Dopplung vor Augen. Während Mallarmés *Würfelwurf* mit einer schöpferischen Absenz spielt, die als erweiternde Ergänzung verstanden werden will, ist Phillips’ „treatment“ von *A Human Document* geprägt von einer gewaltsamen Abdeckung, die den anderen Text auslöscht und doch nie ganz eliminieren kann, da sie erst durch seine Existenz – oder besser gesagt durch seine partielle Präsenz und Absenz – lebt.

Die inszenierte Auslöschung ist kein neues Konzept in Phillips’ Schaffen: In den 70er Jahren nimmt er im Rahmen einer seiner eigenen Zeichnungen eine ähnliche Auslöschung vor, die noch wesentlich radikaler und vollständiger ist. 1975/6 beschäftigt er sich mit einer großformatigen Kohlezeichnung im Stil von *Rima’s Wall*. In regelmäßigen Abständen lässt er durch seinen Assistenten Fotos vom Fortschritt der Arbeit machen. Zum Zeitpunkt der eigentlichen Vollendung der Zeichnung beschließt er, zu erforschen „what lay beyond the ‚finished work‘“ und die Zeichnung nach und nach strategisch wieder auszulöschen – ein Verfahren, das an Robert Rauschenbergs *Erased de Kooning Drawing* erinnert.³⁸⁷

³⁸⁶ McHale, Brian. „Poetry under Erasure“ in Hg. Eva Müller-Zettelmann und Margarete Rubik. *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyrik*. Amsterdam: Rodopi, 2005. S. 277.

³⁸⁷ 1953 löscht Rauschenberg eine Zeichnung seines Zeitgenossen Willem de Kooning aus und stellt diese in einer Art schiefer Hommage als sein eigenes Werk aus.

Nach drei Wochen kehrt Phillips wieder zum Ausgangspunkt, dem weißen Papier, zurück, auf dem jedoch unauslöschbar geisterhafte Schatten der Zeichnung zurückbleiben. Die Fotografien werden zu einem kurzen Film zusammengefügt und bei der Uraufführung auf das ursprüngliche Papier projiziert, sodass das Ausgelöschte gleichzeitig absent wie auch präsent ist:³⁸⁸ „All painting, since it takes the form of replacing nothing with something, is improvised if only by stealth.“³⁸⁹

Trotz ihrer Abwesenheit sind sowohl Phillips' ausgelöschte Zeichnung als auch der Mallock'sche Text immer präsent, „exerting a pressure despite their absence.“³⁹⁰ Der Prozess der Auslöschung hinterlässt eine – wertungsfrei als „negativ“ zu bezeichnende – Leere, welche ebenso uneingeschränkte Möglichkeiten der Interpretation und Gestaltung in sich birgt, wie Mallarmés „positive“ weiße Flächen und vor allem einen Neubeginn ermöglicht. Dieser Neubeginn ist kein jungfräulicher Anfang, der vorgibt ohne Vorgänger oder Vorbilder auszukommen, sondern ein Neubeginn, der gezielt auf einem sorgfältig selektierten Prätext³⁹¹ aufbaut. Geboren aus der Bearbeitung des Prätextes, ist Toge durch seinen beständigen, dynamischen Wechsel zwischen An- und Abwesenheit das perfekte Emblem für dieses Doppelspiel von Präsenz und Absenz in *A Humument*. Als eine Figur, die sich sowohl aus den textuellen wie auch aus den visuellen Komponenten des Werkes konfiguriert, vereint Toge in sich die gesamte Bandbreite der Spannungen, die sich aus dem Zusammenspiel der unterschiedlichen Medien ergeben. Toge, der visuell aus den „blanks“ und „gaps“ des Mallockschen Textes besteht und diese damit durch seine bloße Existenz füllt, wird zum Vorbild für den Leser. Die völlige Abwesenheit Toges in Phillips' *Inferno* suggeriert auch eine Absenz des Mallock'schen Prätextes. Und tatsächlich tritt der „interior text“

³⁸⁸ *Drawing: A Film*. Arbor Films, 1977 (Phillips, W/T 92. S. 93).

³⁸⁹ Phillips, Tom. „My painting cont'd X“ *Tom Phillips: new and updates by the artist*. Tom Phillips RA, 11. Januar 2008.

³⁹⁰ Dworkin, S. 137.

³⁹¹ Die geradezu ideale Eignung von *A Human Document* lässt Zweifel an Phillips' betont zufälligem Fund aufkommen. In seinem Artikel „Tom Phillips and *A Humument*“ stellt Daniel Traister das Element des Zufalls in Phillips' Verfahren in Frage: „Despite his endebtedness to Cage, Phillips does not follow him to the outer limits of chance. The chance emergence of Mallock's novel would not have prevented its deliberate rejection, had Phillips found it unsuitable. [...] However open he was to chance, Phillips had no intention of becoming its creature. Artistic control and authorial voice both matter to him more than they mattered to Cage.“ (Traister, Daniel. „Tom Phillips and *A Humument*“ *Humument.com*. Essays. Tom Phillips RA, s. d.).

angesichts des so viel größeren Rahmens des *Inferno* zurück. Er ist aber keineswegs absent, sondern lediglich in den tieferen Ebenen der vielschichtigen Bearbeitung verborgen. Indem er dem Ursprung dieser Textbeigaben nachgeht und die „blanks“ im „interior text“ auffüllt, deckt er nach und nach die polyseme Natur der Rezeption auf und beginnt das Gewebe von Zitaten zu entschlüsseln. Die Orientierung an bereits existierenden Werken und bekannten Diskursen ist eine grundlegende Eigenschaft von Phillips' Kunst, die er auch in Form einer klaren Aussage an den Anfang von *A TV Dante* stellt: „A good old text is always a blank for new things.“ Phillips' schemenhaft-präsente Vorgänger in Text und Bild stellen eine Art Kontext dar, in den seine Arbeiten eingebettet sind. Dieser Kontext spielt eine wesentliche Rolle für die Auffüllung der in Phillips' Werken zahlreich angelegten „blanks“ durch die Rezipienten. Im Rahmen von *A Humument* manifestiert sich der Mallock'sche Kontext nicht nur in der Verwendung des vorhandenen Vokabulars, sondern am deutlichsten in Phillips' inhaltlicher Übernahme von Mallocks Protagonisten Irma und Grenville und dem Topos der Liebesgeschichte.

1.2.3.3. Ein hypertextuelles Dokument

THE following / sing / I / a / book. / a / book / of / art / of / mind / art // and / that / which / he / hid / reveal / I" (1)

Auf die grundsätzliche interpretative Offenheit von *A Humument* und die eigenwillige Umformung des vorgegebenen sprachlichen Materials wird in der Sekundärliteratur hinreichend hingewiesen.³⁹² Ebenso wenig überrascht die Erkenntnis, dass die Beziehung, welche die beiden Texte eingehen, den Grundannahmen zur Beschreibung textueller Interrelationen entspricht, die Genette für die Hypertextualität definiert: Der Hypertext *A Humument* überlagert den Hypotext *A Human Document*.³⁹³ Möglicherweise aufgrund der geringen Bekanntheit des Werkes und der abwehrenden Kommentare von Phillips wird aber oft der Inhalt der literarischen Vorlage *A Human Document* vernachlässigt. Phillips' *A Humument* ist eine der unzähligen Möglichkeiten einer gedachten Komplettierung des

³⁹² Vgl. Hayles, Maynard und Caws.

³⁹³ Vgl. Genette, Gérard. *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993.

S. 9-18.

viktorianischen Romans *A Human Document*, der sich aufgrund seiner ästhetischen Wertqualitäten geradezu ideal für kreative Interpretationen eignet. Phillips bemerkt anerkennend:

[...], for what were to become my purposes his book is a feast. I have never come across its equal in later and more conscious searchings. Its vocabulary is rich and lush and its range of reference and allusion large. I have so far extracted from it over one thousand texts, and have yet to find a situation, statement or thought which its words cannot be adapted to cover.³⁹⁴

Mallocks Roman *A Human Document*, der heute hauptsächlich aufgrund seiner Bearbeitung durch Phillips bekannt ist, zählt nicht zum aktuellen Kanon und ist nicht einfach verfügbar – eine Tatsache, die eine Einschätzung von Phillips' erwähntem Prätext durchaus erschwert und dazu führt, dass sich viele Autoren und Kritiker auf die von Phillips selbst getätigten Aussagen zu *A Human Document* verlassen. Obwohl sich Phillips' Informationen bezüglich des viktorianischen Romans im Allgemeinen als korrekt erweisen lohnt es sich doch, einen genaueren Blick auf Mallocks Roman zu werfen. Die polyphone Harmonie von *A Human Document* trägt sicherlich nicht unwesentlich zur Aktivierung des Rezipienten Phillips bei und animiert ihn zu seiner persönlichen Konkretisierung im Lektüre- und Bearbeitungsprozess, die dem viktorianischen Roman zu neuem Leben verhilft – denn bereits Phillips' Prätext verweist indirekt auf die spätere Art des „treatment“, indem er vorgibt, auf der Grundlage anderer Texte entstanden zu sein.

Mit dem ersten Satz von *A Human Document*, der eine Einleitung eröffnet, die als traditionelle literarische Strategie zur Erschaffung von auktorialer Authentizität und Autorität verstanden werden muss, unterstreicht Mallock diesen besonderen Charakter seines Werks: „THE following work, though it has the form of a novel, yet for certain singular reasons hardly deserves the name.“³⁹⁵ Im Folgenden beschreibt Mallock seinen Roman als ein echtes „human document“, das auf der Grundlage einer

³⁹⁴ Phillips, W/T 92. S. 255.

³⁹⁵ Mallock, W. H. *A Human Document*. New York: Cassell Publishing Company, 1892; Elibron Classics Replica Edition (unabridged facsimile), Adamant Media Corporation: 2005. S. III. Diesem Zitat entspricht der aus *A Humument* entnommene Satz unter der Kapitelüberschrift. Die Nummerierung der Seiten dieser Ausgabe von *A Human Document* unterscheidet sich von Phillips' bevorzugter Ausgabe.

„collection of manuscripts“ entstanden ist³⁹⁶: Er gibt an, er habe diesen Roman anhand der Tagbucheinträge und Briefe zweier verstorbener Liebenden konstruiert. Im Vorwort berichtet Mallock, wie er zu diesen „fragments of actual life“ gelangt ist und dass diese Mischung aus Tagebuch und Fotoalbum, diese „rough and experimental copy, interspersed with raw materials“³⁹⁷, von Anfang an eine so starke Faszination auf ihn ausübt, dass er schließlich den Bitten der Besitzerin der Dokumente nachgibt und die Geschehnisse zu einem Roman zusammenfügt. In ihrer Gesamtheit vermitteln die in diesem „scrapbook“ versammelten „Descriptions, conversations, verses, philosophical and literary reflections, and pieces of self-analysis“³⁹⁸ einen Eindruck vom Leben zweier Menschen „turned literally inside out“³⁹⁹. Bei den beiden Menschen, deren Namen Mallock zum Schutz der Identität ändert, handelt es sich um Irma und Grenville, die das „treatment“ überleben und ihren Weg in Phillips' *A Humument* finden.

Durch seine überlagernde Struktur und diese bereits von Mallock betonte Vernetzung mit weiteren Texten ist der viktorianische Roman *A Human Document* ein Werk, das an sich bereits aus einer Anzahl andere Texte besteht – eine Tatsache, die dem Stoff zwar den Anstrich von Authentizität und Glaubwürdigkeit verleiht, aber gleichzeitig die traditionelle Geschlossenheit des Romans in Frage stellt. Indem er die Konstruktion von *A Human Document* aus vermeintlichen Original-Fragmenten auf diese Weise offen darlegt, bietet Mallock jedem seiner Leser von Anbeginn an einen Schlüssel für eine mögliche Rezeptionsästhetische Konkretisierung. Mallocks Konstruktionsmethode nimmt in vielerlei Hinsicht Phillips' Bearbeitung vorweg, sodass *A Humument* als eine wörtliche Rekonstruktion gemäß den dargebotenen Anweisungen erscheint: „as they stand [these materials] are not a story in any literary sense; though they enable us, or rather force us, to construct one out of them for ourselves.“⁴⁰⁰ Phillips' „treatment“ orientiert sich in einem so starken Maß an den Gedanken und Hinweisen, die sich durch Mallocks „Introduction“

³⁹⁶ Mallock, S. VI.

³⁹⁷ Mallock, S. XI.

³⁹⁸ Mallock, S. X.

³⁹⁹ Mallock, S. XII.

⁴⁰⁰ Mallock, S. XIII.

ziehen, dass *A Humument* tatsächlich viel mehr der von Phillips propagierten „curious unwitting collaboration between two ill-suited people“⁴⁰¹ gleicht, als der einseitig-respektlosen Aneignung eines literarischen Werkes durch einen postmodernen Künstler. Phillips lernt von Mallocks Strategie und stilisiert den viktorianischen Autor ironisch zu seinem Vorbild: „As Dante uses Virgil so have I used W. H. Mallock (we each get the master we deserve)“⁴⁰².

Phillips' Art der Bearbeitung ist nicht nur ein Abdecken, sondern auch ein Überschreiben des viktorianischen Textes, das anhand des Prätextes und aus ihm heraus geschieht. Auch im Verlauf der Handlung des Romans *A Human Document* gibt es mehrere Instanzen des Überschreibens, die ebenso dem Zwecke der Rekonstruktion, wie der Neuinterpretation dienen. An einer Stelle schreibt Grenville die schwachen Spuren eines von ihm verfassten und wieder ausgelöschten Gedichtes, die er zuvor in seinem eigenen Tagebuch entdeckt hatte, mit Tinte nach. Ebenso verfährt er, als er im Vorsatzblatt von Irmas Tagebuch undeutliche Spuren von Schrift entdeckt. Diese Akte des Nach- und Überschreibens wiederholen sich zunächst durch Irmas Übertragung von Grenvilles Tagebuch in ihr eigenes und dann durch die Zusammenfassung sämtlicher Ereignisse in Form von Mallocks Narration. Diese Momente des Überschreibens in Mallocks Roman künden Phillips' spätere Überarbeitung an: Ausgelöschtes wird wieder lesbar gemacht, während Phillips' „treatment“ ehemals Lesbares unlesbar oder schwer lesbar macht, eine Technik, die Katherine Hayles als „hypertextual breaking of Mallock's page“⁴⁰³ bezeichnet.

Letztendlich ist dieses „hypertextual breaking“ der Buchseite bereits seit Mitte der 50er Jahre fester Bestandteil konkreter Texte, „in denen die Einheit der Sprache in drei gleichberechtigte Eigenschaften – die phonetische, visuelle und semantische – aufgesprengt wird.“⁴⁰⁴ Ebenso wie diese

⁴⁰¹ Phillips, W/T 92. S. 259.

⁴⁰² Phillips, 1985. S. 298. Phillips' Äußerung über seine Aneignung des älteren Textes ruft insbesondere Harold Blooms „oedipal rivalry“ in Erinnerung: „*Poetic Influence – when it involves two strong, authentic poets, - always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation.* [sic]“ (Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973. S. 30).

⁴⁰³ Hayles, S. 78ff und 86.

⁴⁰⁴ Maak, Annegret. *Der experimentelle englische Roman der Gegenwart*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984. S. 174.

konkreten Texte lassen *Humument*-Texte jegliche traditionelle Linearität, wie sie für die Lektüre von *Codices in scriptio continuo* unerlässlich war, hinter sich und bewegt sich in einer neuen Art Räumlichkeit, welche der Fläche der Buchseite als zusätzlichem, neuem Bedeutungsträger eine stärkere Gewichtung einräumt. Aus der Gegenüberstellung der unterschiedlichen Elemente resultiert eine irritierende visuelle Simultaneität auf der Buchseite, während durch die Verwendung bereits vorgeformten sprachlichen Materials „semi-grammatische Sätze“⁴⁰⁵ entstehen, die im Kontext der auf die Sprachzeichen konzentrierten Textgestaltung nach Jakobson als metasprachliche Operation bezeichnet werden können. Der gesamte überarbeitete Text ist auf die tiefenstrukturelle Prägung, also die Präsenz des Prätextes und seine linguistischen Eigenschaften, gerichtet.⁴⁰⁶ Im simultanen Zusammenspiel bewirken diese Eigenschaften in Phillips' *Humument*-Texten die bereits erwähnte Störung der Lesegewohnheiten, welche zu einer Selbstprüfung des Lesers führt. Der Rezipient wird beständig mit der Unmöglichkeit konfrontiert gemäß eines tradierten Lektüreablaufs Sinn aus der „treated“ Buchseite zu konstituieren. Insofern stellen *Humument*-Texte trotz vorwiegend klar lesbarer Buchstaben und Worte eine weitere Instanz strategischer Unlesbarkeit dar. Phillips entzieht den Inhalt des viktorianischen Textes den Möglichkeiten traditioneller Interpretationsverfahren, indem er dessen konventionelle Bedeutungsstrukturen unlesbar macht: „By crippling Mallock's sentences, Phillips breaks his textuality [...] returns the text to fragments and thus erodes its narrative coherence.“⁴⁰⁷ Seine Bearbeitung verbirgt den Primärtext und verlagert damit die Aufmerksamkeit von der scheinbaren narrativen Geschlossenheit des viktorianischen Romans auf die Materialität des Sprachzeichens. Durch diese Konzentration auf das Sprachzeichen, das bereits Bestandteil des ursprünglichen Textes war, unterwandert der neue Text das Primärwerk von innen und produziert ein „writing through“⁴⁰⁸ von *A Human Document*. Inhaltliche Zusammenhänge wie auch syntaktische Anordnungen werden aufgebrochen und auf einzelne Bedeutungseinheiten und ihre graphische Form reduziert. Bedeutung kann nur durch bewusstes Aufdecken und Verknüpfen

⁴⁰⁵ Maak, S. 177.

⁴⁰⁶ Jakobson, Roman. „Linguistische Aspekte der Übersetzung“ in Hg. Wolfram Wilss. *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981. S. 189-198.

⁴⁰⁷ Maynard, S. 84.

⁴⁰⁸ Perloff, Marjorie. *Wittgenstein's Ladder: poetic language and the strangeness of the ordinary*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. S. 6.

von mehr oder weniger direkten Verweisen und Zusammenhängen konstruiert werden. Die Aussagen eines solchen Textes sind hermetisch und führen bei den Lesern, die an einen sukzessiven Informationsaufbau gewöhnt sind, zu Verständnisschwierigkeiten.

Textually, the clusters of words oscillate between instances of semantic depth and referential flatness and likewise rely on both metaphor and metonymy, depth and surface; that is, meaning accrues by referential association as well as by contiguity.⁴⁰⁹

Phillips' „act of creative correction“⁴¹⁰ bewirkt in *A Humument* eine Vermischung von Sekundär- und Primärwerk und macht eine Trennung der beiden problematisch. Der Hypertext *A Humument* wird durch indirekte Transformation vom früheren Werk, dem Hypotext *A Human Document*, abgeleitet. In einer Steigerung von Gennettes Definition ist dieser Hypotext jedoch nicht nur ideell präsent, sondern auch materiell. Der Primärtext wird bis hin zur Unkenntlichkeit von Phillips' Text überlagert und bleibt doch unabdingbar ein fester Bestandteil des Werks, da der neue Text nicht ohne seinen Prätext existieren könnte.

Tom Phillips' *A Humument* (1980) ist nichts anderes als ein konsequenter Eliminierungsprozess am Prätext [W. H. Mallocks *A Human Document*]. Konzept-Kunst ähnlich werden Worte und Sätze mit Linien und Zeichnungen verbunden, so dass der Prätext Mallocks wie eine (text-) archäologische Tiefenstruktur palimpsestartig durch die neue Oberfläche schimmert, ansonsten aber wenig von ihm übrig bleibt.⁴¹¹

In *A Humument* werden sowohl die Handlungsstruktur als auch die Charakterkonfiguration stark reduziert und doch überleben Grenville und Irma als eine Art transtextuelles Echo. Phillips' Bearbeitung von *A Human Document* ist sowohl de- als auch rekonstruierend und die Beziehung zum erwähnten Prätext ist seit Jahren höchst produktiv, wie die Verwendung im *Inferno* und anderen Werken aus Phillips' Œuvre sowie die Publikation neuer Ausgaben von *A Humument* belegen.

⁴⁰⁹ Maynard, S. 86.

⁴¹⁰ Bloom, S. 30.

⁴¹¹ Geppert, Hans Vilmar und Hubert Zapf (Hg.). *Theorien der Literatur: Grundlagen und Perspektiven Band II*. Tübingen: Narr Francke Attempo Verlag, 2005. S. 237.

Betrachtet man die *Inferno*-Bearbeitung fällt jedoch auf, dass hier im Unterschied zu *A Humument* der Mallock'sche Text nicht die Rolle eines unabdingbaren Primärtextes einnimmt. Wenngleich die „interior texts“ im *Inferno* Transformationen des Mallock'schen Textes sind, ist *A Human Document* nicht der wahre Hypotext des *Inferno*. Innerhalb von Phillips' *Inferno* stellt *A Humument* durch die enthaltenen *Humument*-Texte einen Hypertext dar, der wiederum auf seinen Hypotext *A Human Document* verweist. Die durch die Abdeckung von *A Human Document* fehlenden Worte bleiben im *Inferno* umso mehr unbestimmt als der Bearbeitung der direkte Bezug fehlt. Die Verbindung der *Humument*-Texte zur Dante-Thematik ist entsprechend schwach, und es stellt sich die Frage, weshalb Phillips sich im Rahmen seiner Dante-Rezeption für diese Technik entscheidet. Die Präsenz von *A Humument* im *Inferno* ist ein deutlicher Hinweis auf Phillips' Œuvre und damit Zeugnis eines metatextuellen Bezugs und der stark persönlichen Herangehensweise des Künstlers. Abgesehen davon, dass es sich hier um den Beweis für seine Behauptung handelt, dass sich *A Human Document* dazu eignet, jedwedes Thema zu kommentieren⁴¹², stellt der „interior text“ in den *Inferno*-Illustrationen auch eine Art Keil dar, der das Werk aufbricht, einen Fremdkörper, der gleich einem eingeschmuggelten Geheimcode das Werk aufschlüsselt und der aktualisierenden Lektüre öffnet. Der *Humument*-Text im *Inferno* ist einer der offensichtlichsten Hypertexte innerhalb der grundsätzlich heterogenen Gestaltung und prägt damit die Rezeption der Bearbeitung.

Hypertext ist heute ein Begriff, der für gewöhnlich auf digitale Medien bezogen wird. Durch die vielfältigen Möglichkeiten von Verbindungen, die moderne digitale Texte bieten, wird ein Dialog zwischen einem Text und weiteren Texten und Kontexten erzeugt, der über die Möglichkeiten des herkömmlich auf Papier Gedruckten übersteigt und die geschriebenen Worte aus der kausalen und linearen Abfolge der aristotelischen Totalität befreit. Theodor Holm Nelsons Beschreibung des Hypertextes als verknüpftes, multilineares und multisequentielles Netzwerk von Textblöcken, das dem Leser erlaubt, interaktiv mit den Texten in Kontakt zu treten und Verbindungen zu folgen, könnte ebenso zur Beschreibung von Phillips' *Humument*-Texten hinzugezogen werden. Die Texte von *A Hu-*

⁴¹² Vgl. Kapitel I.2.1. Das Künstler-Tagebuch.

mument, die abwechselnd „fragmentary, paratactic, and seemingly non-sensical, as well as hypotactical and both syntactically and semantically conventional“⁴¹³ sind, konfrontieren ihr Publikum mit einer Vielzahl möglicher Leserichtungen, die eine Herausforderung für das an eine lineare Lesart gewöhnte Auge ist. Die Möglichkeit verschiedener permutativer Leseerlebnisse ist charakteristisch für diesen Begriff des Hypertexts. Phillips' Texte sind Beispiele für „non-sequential writing“, eine Schreibart, die dem Leser in eben dieser Art Wahlmöglichkeiten hinsichtlich der Leserichtung einräumt.⁴¹⁴ Es handelt sich bei der Lektüre von *Humument*-Texten um ein spontanes Hin- und Herspringen zwischen optischen Reizen, das in seinem willkürlichen Fokussieren an die Möglichkeiten der modernen Computertechnologie erinnert, deren „random access devices“ (RAD) durch Anklicken oder „Scrollen“⁴¹⁵ einen beliebigen und schnellen Zugriff auf Daten erlauben. Phillips' Bearbeitung von *A Human Document* kann somit als Fortführung von Mallocks Strategie verstanden werden: Durch sein abdeckendes und selektierendes „treatment“ erweitert Phillips den bereits im Prätext angelegten hypertextuellen Charakter des Werks.

⁴¹³ Maynard, S. 83.

⁴¹⁴ Vgl. Nelson, Theodor Holm. *Literary Machines*. Watertown: Mindful Press / Eastgate Systems, 1982. Nelsons Definition variiert mitunter und verliert deshalb an Klarheit. An anderer Stelle unterstellt er beispielsweise allen Hypertexten eine Nichtdruckbarkeit. Nicht linear angeordnete Texte gibt es allerdings auch in Papierform – dies zeigen Raymond Queneaus *Cent mille milliards de poèmes* (1961), zehn Sonette auf zehn gestärkten Blättern, die ihrerseits jeweils in Sonettverse aufgeteilt sind, sodass diese einzeln umgeblättert und dadurch mit jedem Vers der anderen Sonette kombiniert werden können. Undruckbare Texte können andererseits durchaus linear angelegt sein. Ungeachtet dieses Widerspruchs hat sich Nelsons Begriff durchgesetzt und ist schließlich zu einem Dachbegriff für Texte in den digitalen Medien geworden (vgl. Simanowski, Roberto. „Hypertext. Merkmale, Forschung, Poetik“ *Brown University. Research*, 31. Juli 2002).

⁴¹⁵ Der eingedeutschte Begriff für das schnelle Auf- und Ab-Bewegen des Textes auf der Bildschirmfläche stammt vom englischen Wort „scroll“ für Schriftrolle. Im Mittelalter wurden die *Codices* als großer Fortschritt gegenüber der Schriftrolle gesehen, da sie ein willkürlicheres Lesen mit Vor- und Zurückblättern erlaubten. In ihrem linearen Aufbau erinnern Texte, die mit Hilfe eines Computers gelesen werden, an die Lesart der Schriftrolle – wenn gleich der Zugriff durch RAD deutlich vereinfacht ist.

1.2.3.4. Offenes Kunstwerk

[...] art / opened, like some sanctuary (341)

Tom Phillips gibt uns ständig neue Lesarten von *A Human Document*, die erst im heutigen Kulturstadium möglich sind. Im medientheoretischen Kontext könnte man *A Humument* mit McLuhan als „kaltes Medium“ bezeichnen, das eine aktive Ergänzung und Vervollständigung durch den Rezipienten fordert.⁴¹⁶ In der Literatur entspricht Phillips' eigenwilliges Werk sowohl Barthes' Idee des „schreibbaren“ Textes,⁴¹⁷ als auch dem „offenen Kunstwerk“ nach Eco. Der Schwerpunkt dieser Beziehung liegt weniger auf der Struktur des Primärwerkes als auf dem Rezeptionsprozess. Das „offene Kunstwerk“, wie es Umberto Eco versteht, zeichnet sich dadurch aus, dass es die Bildung einer individuellen und subjektiven Rezeption geradezu herausfordert.

*ogni opera d'arte [...] è sostanzialmente aperta ad una serie virtualmente infinita di letture possibili, ciascuna delle quali porta l'opera a rivivere secondo una prospettiva, un gusto, una esecuzione personale.*⁴¹⁸

⁴¹⁶ Nach Marshall McLuhan liegt die Wirkung eines Mediums in der Art, wie es sinnlich wahrgenommen wird, daher ist Medientheorie auch Wahrnehmungstheorie. In seinem Buch *Understanding Media* (1964) unterscheidet er „heiße Medien“, die lediglich einen Sinn erweitern und „kalte Medien“, die aktive Ergänzung und Vervollständigung vom Rezipienten fordern. Zu den heißen Medien zählt McLuhan z. B. die Fotografie, den Kinofilm, den Hörfunk, aber auch das phonetische Alphabet oder das Buch, während alle Kommunikationsmedien, z. B. das Telefon, E-Mail, Internet usw., aber auch Cartoons, Karikaturen, das Fernsehen und die Sprache nach McLuhan kalte Medien sind (vgl. McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Routledge, 2001).

⁴¹⁷ Gemäß Roland Barthes' Definition von „lesbaren“ und „schreibbaren“ Texten ist *A Human Document*, wie die meisten realistischen Romane des 19. Jahrhunderts, ein schlechthin „klassischer“ Text und gilt damit als „lesbar“. Der Leser fungiert hier als passiver Rezipient. „Schreibbare“ Texte, die Barthes im modernen und postmodernen Bereich sieht, eröffnen die Möglichkeit der aktiven Teilnahme des Lesers am Prozess der Bedeutungskonstitution. Für Barthes ist der „lesbare“ Text nur noch rezipierbar, verweigert sich jedoch der Offenheit des Textes und damit dem nicht endenden Spiel der Welt. Der „schreibbare“ Text ist für Barthes die zeitgenössische Praxis der *écriture* selbst. Barthes' Theorie führt zwangsläufig zu Wolfgang Iser's Rezeptionsästhetik (vgl. Barthes, Roland. *S/Z*. Frankfurt: Suhrkamp, 1987. S. 9-11). Phillips' Bearbeitung von *A Human Document* widerspricht in ihrer vielfältigen Rezeption den eingeschränkten Möglichkeiten, die Barthes einem solchen Werk zugestelt.

⁴¹⁸ Eco, Umberto. *Opera Aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani, 2004. S. 60. („jedes Kunstwerk [...] ist wesensmäßig offen für eine virtuelle unendliche Reihe möglicher Lesarten, deren jede das Werk gemäß einer persönlichen Perspektive, Geschmacksrichtung, *Ausführung* neu belebt.“).

Dieses „offene Kunstwerk“ ist darauf angelegt, sich erst in der Vermittlung zu manifestieren, wobei jede Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu aufleben lässt. Eco beschreibt eine Offenheit, die auf einer theoretisch-mental Mitarbeit des Rezipienten basiert, der subjektiv und ungebunden ein schon existierendes Kunstwerk interpretiert, das in einer abgeschlossenen und vollständigen Form existiert.⁴¹⁹ Eco unterscheidet innerhalb der „offenen Kunstwerke“ eine weitere Kategorie, die „Kunstwerke in Bewegung“⁴²⁰. Der Schöpfer dieser Arbeiten lädt den Rezipienten zu persönlichen Eingriffen in ein Werk ein, das er jedoch vorher entsprechend rational organisiert hat. Solche „Kunstwerke in Bewegung“ motivieren zum gemeinsamen „Realisieren“ mit ihrem Schöpfer. Diese Werke sind zwar physisch schon abgeschlossen, aber dennoch offen für ständige Aktualisierungen durch die Rezipienten. Eco bezieht sich hierbei auch auf die Kompositionen John Cages: Während ein traditionelles Werk dem Rezipienten zwar ermöglicht, das ihm Dargebotene neu zu organisieren und frei in Beziehung zu anderen Erfahrungen zu setzen, greift der aktive Interpret einer Komposition von Cage bereits auf der schöpferischen Ebene in das Werk ein: „Collabora a fare l'opera“⁴²¹.

Cage integriert in sein Werk das Unerwartete in Form von Zufallsoperationen und löst dadurch herkömmliche Strukturen auf. Sein nicht hierarchisch organisiertes Material ist quasi unfertig und verlagert das Erschaffen von der Komposition auf die Interpreten und die Rezipienten. Insofern geht Cage über das von Eco beschriebene Konzept hinaus und bringt Werke hervor, die darauf angelegt sind, sich in einem ständigen Prozess zu befinden.

⁴¹⁹ Umberto Eco sieht schon in barocker Kunst Ansätze des offenen Kunstwerks, das sich in seiner Ambiguität von der Klarheit und Eindeutigkeit pflegenden Renaissancekunst abhebt. Auch im Mittelalter existiert bereits eine gewisse Offenheit, die sich in der Lehre vom vierfachen Schriftsinn, wie er auch von Dante für seine *Divina Commedia* in Anspruch genommen wird, manifestiert ist. Gemäß dieser Lesart konnten Werke anhand des wörtlichen, allegorischen, moralischen und anagogischen Schriftsinns interpretiert werden. Ecos Begriff des offenen Kunstwerks grenzt sich jedoch vom mittelalterlichen Schriftsinn ab, da diese Deutung von Schriften objektiv und institutionell war und nach festgesetzten Leseregeln verlief. Die vier Lesegewohnheiten unterscheiden sich von den unzähligen eines „offenen“ Kunstwerks (vgl. Eco, 2004. S. 37f.).

⁴²⁰ Eco, 2004. S. 46f. („opera in movimento“).

⁴²¹ Eco, 2004. S. 45. („Er ist am Machen des Werkes beteiligt.“).

Phillips lässt sich nach eigenen Aussagen von Cages Zufallsstrukturen unter Verwendung des I-Ging inspirieren.⁴²² Unter anderem bedient er sich im Rahmen der *Farbenverzeichnisse* (1969-72) und *Terminal Greys* (1971-92) dieser Methode, aber auch die Auswahl der zu isolierenden Worte in *A Humument* unterliegt immer wieder dem Zufallsprinzip. Nicht von ungefähr lassen sich Cages grundsätzliche Kompositionsverfahren und der aus ihnen resultierende Bruch der traditionellen Linearität problemlos auf *A Humument* übertragen. Der erste Transformationsschritt besteht hier in der Aneignung des viktorianischen Romans, der von Phillips in der Art eines Wörterbuchs geplündert wird. Eco weist aber darauf hin, dass ein Wörterbuch noch lange kein Kunstwerk ist:

Il dizionario, che ci presenta migliaia di parole con le quali siamo liberi di comporre poemi e trattati fisici, lettere anonime o elenchi di generi alimentari, è molto 'aperto' a qualsiasi ricomposizione del materiale che esibisce, ma non è un'opera.⁴²³

A Human Document ist unzweifelhaft mehr als ein Wörterbuch – es ist ein literarisches Werk und als solches zeichnet es sich dadurch aus, dass es für verschiedene produktive Konkretisierungen zur Verfügung steht. Als Autor dieses Werkes konnte Mallock nicht ahnen, auf welche Weise sein Roman ergänzt werden würde, jedoch bleibt *A Human Document* immer Mallocks Werk – unabhängig davon, dass der Roman durch Phillips' Bearbeitung in einer unvorhergesehenen Weise neu organisiert worden ist. Phillips' Neuorganisation liegt ein Wahrnehmungsakt zugrunde, der von einer nach allen Seiten offenen Erkenntniserfahrung gekennzeichnet ist. Diese Wahrnehmungskraft ermöglicht es Phillips, sich aus den konventionellen Mechanismen der Erkenntnis zu lösen und die Welt ständig

⁴²² Schon bei Mallarmé ist eine Faszination durch das Aleatorische und Kombinatorische der Dichtung gegeben, die sich dann unter anderem in der so genannten potentiellen Literatur wie den aleatorischen Sonetten von Raymond Queneau (*Cent Mille Millions De Poèmes*, 1961) ausgeprägt hat.

⁴²³ Eco, 2004. S. 59. („Das Wörterbuch, das uns tausende von Wörtern anbietet, die wir beliebig zu Gedichten, physikalischen Abhandlungen, anonymen Briefen oder Speisekarten zusammenstellen können, ist sehr ‚offen‘ für jede Art von Komposition des von ihm angebotenen Materials, doch ist es kein Kunstwerk.“). Hier wird die Parallele zu Phillips' *A Humument* besonders deutlich: Wie bereits erwähnt, verwendet er den viktorianischen Text tatsächlich zur Gestaltung von derartigen Alltagstexten wie Einladungskarten etc. Hoesterey bezeichnet in diesem Zusammenhang die Tradition der westlichen Kultur als „Steinbruch, aus dem man sich beliebige Stücke herausbrechen könne.“ (vgl. Hoesterey, Ingeborg. *Verschlungene Schriftzeichen: Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*. Frankfurt: Athenäum, 1988. S. 180).

neu zu erfahren, eine Fähigkeit, die Eco „*ambiguità percettiva*“⁴²⁴ nennt. Eco betont, dass ein jedes Kunstwerk in sich für den Rezipienten die grundlegende Möglichkeit birgt, Erkenntniserfahrungen zu machen und zwar „*indipendentemente dai criteri operativi che vi hanno presedito*.“⁴²⁵ Obschon Mallock seinen Roman sicherlich nicht bewusst als offenes Kunstwerk angelegt hat, wird er unter der sorgfältigen Behandlung von Tom Phillips genau dazu. Während Künstler früherer Epochen darum bestrebt waren, den Zufall möglichst auszuschließen und für ihr Werk nur eine Interpretationsmöglichkeit zuzulassen, tritt in unserem modernen kulturellen Kontext eine Freiheit des Interpretierenden in Kraft, die einen Bruch dieser linearen Kontinuität bewirkt.

Die vielfältigen und detailverliebt gestalteten Seiten von *A Humument* ermöglichen den Rezipienten eine abwechslungsreiche und spontane individuelle Lektüre/Betrachtung, die sich bis hin zur *Inferno*-Bearbeitung erstreckt. Hinsichtlich dieser variablen Rezeption kann *A Humument* durchaus als offenes Kunstwerk verstanden werden. Phillips selbst unterstreicht diese grundsätzliche Offenheit durch seinen Produktionsprozess, im Zuge dessen er selbst die Seiten immer wieder überarbeitet und in Form neuer Ausgaben herausgibt. Im Jahre 2005 erscheint die vierte überarbeitete Auflage von *A Humument*, deren Titelbild-Text Programm ist: „as / I / come to / change / half / my / little book / airy stories / journey / on“. Im *Postscript* zu dieser Auflage gesteht der Künstler auch einige Neuerungen im Konzept ein. Die vierte Auflage von *A Humument* beinhaltet nicht nur die Überarbeitung von rund vierzig Seiten, sondern spiegelt auch Phillips' lebendigen und kreativen Umgang mit seiner Schöpfung wider, der sich hier in einer Erweiterung der verarbeiteten Materialien äußert.

Apart from small technical refinements the making of pages follows the original rules, with a relaxation in respect of collage material where this relates to other works by the artist, as in the use of fragments of the Boy's Own Paper or American comics: Hair and Mud are also featured. The photo postcard sneaks itself in, reflecting the world of *We Are The People*.⁴²⁶

⁴²⁴ Eco, 2004. S. 53 („perzeptive Ambiguität“).

⁴²⁵ Eco, 2004. S. 62 („unabhängig von den operativen Kriterien, die bei seiner Hervorbringung wirksam waren.“).

⁴²⁶ *A Humument*, 2005.

Die Einführung einiger weniger heterogener Elemente beeinträchtigt die konzeptionelle Struktur von *A Humument* nicht.⁴²⁷ Vielmehr sind sie Beispiele für die ständige Erneuerung von Phillips' Wahrnehmungsstruktur, die ihn dazu befähigt, produktiv an der Entwicklung seiner Möglichkeiten und Fähigkeiten zu arbeiten. Phillips stellt sich immer wieder neu der Herausforderung, der scheinbaren Geschlossenheit des Mallock'schen Textes weiterhin neue Texte zu entreißen. Phillips „makes it yield the ghosts of other possible stories, scenes, poems, erotic incidents and surrealist catastrophes which seem to lurk within its wall of words“⁴²⁸ und verwebt diese mit anderen Werken innerhalb seines Œuvres. Er extrahiert seine *Humument*-Texte, kreiert daraus Kunstwerke, aber auch Alltagstexte wie Einladungen oder Hochzeitsankündigungen⁴²⁹ und bindet Mallocks Werk damit direkt in den Rezeptionskreislauf ein.⁴³⁰ Durch die ständig fortdauernde Überarbeitung und Revision des Textes und die Verwendung zu unterschiedlichen Zwecken trägt er der Tendenz unserer heutigen Zeit zu Mehrdeutigkeit und Unbestimmtheit Rechnung. Noch deutlicher wird dieser interpretative Dialog, dieser Prozess von Verschiebung und Substitution bei Phillips' Bearbeitung der *Humument*-Seite 85: Um sich selbst die Unerschöpflichkeit seines Materials vor Augen zu führen, fertigt Phillips über 20 Varianten dieser Seite.⁴³¹ Phillips organisiert sein Primärmaterial immer wieder neu: „At its lowest it is a reasonable example of *bricolage*, and at its highest it is perhaps a massive *déconstruction* job [...]“⁴³²

⁴²⁷ Zumal es sich bei den genannten Elementen ausschließlich um Materialien handelt, die anderen Werken des Künstlers entstammen. Ausnahmen bilden fragmentarische Gruppen von *A Humument*-Varianten wie z. B. eine Serie, die Phillips 2005 eigens für eine Ausstellung in der „Angela Flowers' – Gallery Manhattan“ anfertigt: Für diese Collagen verwendet er bewusst amerikanische Materialien (v. a. Postkarten und Comics der 60er Jahre).

⁴²⁸ Klappentext *A Humument* (2005⁴).

⁴²⁹ Beispielsweise die Einladung zu seinem 50. Geburtstag 1987, oder die Karte zu seiner Eheschließung mit Fiona Maddocks 1995.

⁴³⁰ Phillips spricht diese Tatsache und die damit zusammenhängenden Implikationen in einem kurzen Vorwort zur dritten Auflage von *A Humument* an: „AUTHOR'S NOTE. Self-evidently this work owes an incalculable debt to William Hurrell Mallock, the unwitting collaborator in its making. If supplementary fame accrues thereby to his name, may it compensate for any bruising of his spirit.“

⁴³¹ Vgl. Phillips, „Notes on *A Humument*“. Die angesprochenen Versionen befinden sich nicht mehr im Besitz des Künstlers. Sie werden zwar häufig zitiert und als Beispiel herangezogen, Abbildungen davon sind jedoch leider kaum verfügbar (z. B. *A Humument Page* 85, 1987 und 2012).

⁴³² Phillips, W/T 92. S. 259.

Man darf jedoch nie vergessen, dass Phillips nicht seine eigenen *Humument*-Seiten überarbeitet, sondern jeweils die ursprünglichen Seiten aus Mallocks Werk. Damit erhält Phillips zwar den Prozess der Rezeption seiner literarischen Vorlage *A Human Document* am Leben, aber sein eigenes Werk, die jeweils physisch abgeschlossene Seite aus *A Humument*, bleibt zunächst unverändert erhalten – ebenso wie Mallocks Werk am Ende des jeweiligen interpretativen Dialogs immer präsent ist, auch wenn seine ursprüngliche Form von einem anderen in einer von ihm völlig unvorhergesehenen Art und Weise neu organisiert worden ist. Anders als bei Cages Kompositionen ist bei *A Humument* das Element der interpretierenden Musiker, die mit jeder Aufführung aktiv und gestaltend in das Werk eingreifen, nicht vorhanden. Und doch steht es jedem Leser von *A Humument* frei, Phillips' Werk zu aktualisieren und zu seiner persönlichen Interpretation zu gelangen. Auch wenn in *A Humument* immer die kontrollierende Hand und der lenkende Geist des Künstlers zu spüren sind⁴³³ – nicht zuletzt in der von ihm persönlich bereitgestellten Sekundärliteratur, die den Rezipienten genau instruiert, wie der Künstler sein Werk verstanden haben möchte – kann man Phillips' Bilder und Texte doch mit Cages Notierungen vergleichen. Sie sind sorgfältig kalkulierte und rational organisierte Hilfsmittel, welche die Rezeption bei aller Offenheit steuern sollen.

Indem Cage und Phillips selbst hervorgerufene, gesteuerte Zufälle zu einem festen Gestaltungsmerkmal machen, gewährleisten sie, dass diese Werke niemals mehrfach in derselben Weise rezipiert werden. Jede Seite von *A Humument* erläutert, aber erschöpft das Werk nicht; jede Seite repräsentiert die Grundzüge des Werks ganz und befriedigend und gleichzeitig unvollständig, weil sie alle zusammen genommen kein geschlossenes Gesamtbild ergeben. Je nach Situation, Lebenslage, und Stimmung ändert sich die Aktualisierung der einzelnen Seiten und so bleibt nur ein grober gemeinsamer Rahmen, ein Regelwerk, das dem Werk den Anschein von Geschlossenheit verleiht. Für sich genommen sind jedoch alle diese Interpretationen sowohl endgültig in dem Sinne,

⁴³³ Ein Künstler wie Tom Phillips, dem künstlerische Kontrolle und die Wahrung der auktorialen Autorität so wichtig sind, dass er sogar seine eigene Sekundärliteratur selbst bestimmt und verfasst, steht dem Gedanken, sein Werk könnte allzu aktiv vom Rezipienten weitergestaltet werden sicherlich kritisch gegenüber.

dass jede von ihnen für den Interpreten das Werk selbst ist, als auch vorläufig in dem Sinne, dass jeder Interpret weiß, dass seine Interpretation der Vertiefung bedarf und sich mit den Rezeptionsumständen verändert – ein Prozess, der am oben genannten Beispiel der multiplen Bearbeitung ein und derselben Seite besonders deutlich wird. Als endgültige, physisch abgeschlossene Seiten der verschiedenen Ausgaben von *A Humument* stehen diese Interpretationen parallel nebeneinander, sodass sie sich zwar gegenseitig ausschließen aber doch nicht widersprechen. Phillips macht die „Offenheit“ zum produktiven Programm und sucht sie in *A Humument* soweit als möglich zu verwirklichen.

Deutlicher wird das Prinzip der „Offenheit“ im geschriebenen Text und dessen Bedeutung für Phillips' *Humument*-Texte am Beispiel von Mallarmés *Livre*, der Idee eines Buches, in dem selbst die Seiten keine feste Anordnung haben sollten. Mehr noch als *Un coup de dés*, der in Grammatik, Syntax und typographischer Anordnung des Textes eine polymorphe Vielfalt von Elementen in unbestimmter Relation einführt, zielte Mallarmés *Livre* auf eine nahezu vollständige Offenheit ab, die dem Leser ein freies Spiel mit Seiten und Texten erlaubt. In seiner berühmten Definition des Symbolismus fordert Mallarmé: „nommer un objet, c'est supprimer le trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve.“⁴³⁴ Mallarmé wollte sein *Livre*, das zu flexiblen Heften gebunden weitgehend der Linearität des herkömmlichen Buches entbehrt, in einer Art „Suggestivitätsfeld“⁴³⁵ verankern, das dem Leser Rezeptionshilfen in Form von verbalen Elementen und vorgegebenen Kombinationsmöglichkeiten anbieten sollte.

Rein äußerlich weicht Phillips' *A Humument* schon hier von Mallarmés Überlegungen ab: Wie sein Prätext, ist es in Buchform gebunden und durch die Seitenzahlen von *A Human Document* ist eine Reihenfolge vorgegeben, die sich dem Leser als vertrautes Ordnungsschema der linearen Leseweise präsentiert. Diese äußerlichen Merkmale des traditionellen Buches sagen jedoch nichts über einen syntaktischen oder diskursiven Zusammenhang zwischen den einzelnen Seiten aus. Weder bearbeitet

⁴³⁴ Eco, 2004. S. 37 („Es muss vermieden werden, dass sich ein einziger Sinn aufdrängt: Der leere Raum um das Wort herum, das Spiel mit der Typographie, die räumliche Komposition des Textes tragen dazu bei, dem Wort eine Aura des Unbestimmten zu verleihen und es auf tausend verschiedene Dinge hindeuten zu lassen.“).

⁴³⁵ Vgl. Eco, 2004. S. 45 („campo di suggestività“).

Phillips die Seiten in einer der Nummerierung entsprechender Reihenfolge, noch erschließt sich dadurch der Zusammenhang von *A Humument*. Jede Seite von *A Humument* präsentiert dem Leser eine sich beständig wandelnde Welt, die sich vor seinen Augen kontinuierlich verändert und neue Zusammenhänge und Verweise anbietet. Abgesehen von der durch Seitenzahlen und Bindung klar vorgegebenen Linearität weisen weder die bildlichen Darstellungen von *A Humument* noch die Illustrationen des *Inferno* eine eindeutig identifizierbare Sequenz oder eine klare stilistische Geschlossenheit auf. Das Buch, herkömmlich ein Absolutum mit klaren formalen Vorgaben und einer linearen Leserichtung, wird in *A Humument* infrage gestellt. Phillips spielt mit der Tradition und bricht sie in Bezug auf die narrative Stringenz, nicht aber in Bezug auf die äußere, materielle Form. Während die narrative Struktur des *Inferno* eine feste Anordnung und Linearität mit sich bringt, sind die Illustrationen an sich offen für Interpretationen und bieten kontinuierlich neue Zusammenhänge und Verweise an, das fertige Werk ist jedoch ein in sich geschlossener Artefakt. In Phillips' Œuvre lassen sich kaum Anleihen an Mallarmés Idee von der mehrdimensionalen Auflösbarkeit des Buches⁴³⁶ erkennen. Zu den Hauptmerkmalen von *A Humument* und *Inferno* zählen nun einmal die Bindung als Buch und die formale Gestaltung und nummerierte Reihenfolge der Seiten und Gesänge.

The beauty of *A Humument* lies not only in the designs for individual pages, but in the sequential rhythms that are established as the reader moves from page to page. This is the sort of esthetic experience indigenous to the book medium, especially when, as here, the means of enhancement are as often visual as verbal.⁴³⁷

Weder in seinen Plastiken noch in seinen Texten stellt Phillips die traditionelle Buchform in Frage: Im Gegenteil, er gesteht seine Leidenschaft für Bücher offen ein, spielt damit und macht sie visuell zu einem festen Stilmittel seines Repertoires.⁴³⁸ In dieser Hinsicht hält er es mit einem

⁴³⁶ Vgl. Eco, 2004. S. 51.

⁴³⁷ Kostelanetz, Richard. „The Persistence of Visual Fiction“ *RichardKostelanetz.com*. Richard Kostelanetz, 1983.

⁴³⁸ Vor allem in den Arbeiten, die in Zusammenhang mit dem *Inferno* stehen, finden sich häufig Darstellungen von Büchern: Im Portrait *The Dante Binding* (1982) hält Pella Erskine-Tulloch einen Band des von ihr gebundenen *Dante's Inferno* auf dem Schoß und in den Illustrationen selbst finden sich immer wieder Abbildungen von Büchern als Gestaltungsmerkmal. Phillips' „Word Sculptures“ *Miami Beach* (1986) und *Nailsworth* (1985) bestehen aus Holzblöcken, die an Bücher erinnern. Neben den verschiedenen Ausgaben von *A Humument* und *Dante's Inferno* und diverse Ausstellungskatalogen hat Phillips zwei Bücher

anderen Ausspruch Mallarmés, in dem dieser einst äußerte, dass die Welt dazu da sei, um in einem Buch zu münden.⁴³⁹

In a sense, because *A Humument* is less than what it started with, it is a paradoxical embodiment of Mallarmé's idea that everything in the world exists in order to end up in a book.⁴⁴⁰

Beide Künstler – Mallarmé und Phillips – sind vom Medium Buch fasziniert und von der Möglichkeit, darin schwarz auf weiß „das Unendliche“ festzuhalten und „ferne Verschlingungen“ zu kombinieren. Ihre Texte, so verschieden sie auch sein mögen, sagen Unsagbares, verweigern sich dem rationalen Sinn, indem sie sich mit Aussagen widersprechen „[m]it dem Etwas an Geheimnis, das unentbehrlich ist, und selbst ausgedrückt, irgendwie bleibt.“⁴⁴¹ Durch Klang, Rhythmus und Text-Gestaltung verweisen sie auf ihr ästhetisches Aussagepotential, das letztendlich nie vollständig entschlüsselt werden kann, sondern sich jeder hermeneutischen Sinnkonstitution entzieht und zur Verwirklichung ausgefallener Rezeptionsformen einlädt.

über sich und sein Werk herausgegeben (*Works/Texts to 1974* und *Works and Texts*, 1992), ebenso zwei Bücher über Postkarten (*The Postcard Century*, 2000) und *We are the People*, 2004), eines über Musik (*Music in Art*, 1997) und eines über Afrika (*Africa: The Art of a Continent*, 1996). Über seine bibliophilen Neigungen schreibt Phillips: „I am temporarily separated from the bulk of my books and thus more keenly aware than ever of their importance to me. It is not only the contents that I miss but the visible presence of them. I can picture the shelves and the configurations of buckrams and dust-jackets [...]“ (Phillips, Tom. „Artists on Libraries“ *Art Libraries Journal*, vol. 11, no. 3 [Preston, England] 1986. S. 9-10).

⁴³⁹ „Le monde est fait pour aboutir à un livre.“ Bemerkung Mallarmés gegenüber Jules Hu-
ret, der diese 1891 im Magazin *Enquête sur l'évolution littéraire* veröffentlicht.

⁴⁴⁰ Phillips, „Notes to *A Humument*“.

⁴⁴¹ Mallarmé, S. 75.

I.2.4. Transformation

Such / trouble / transfigured / is / mastered life. (176)

Die Offenheit der *Humument*-Texte fordert von ihrem Betrachter aktive Mitarbeit. Der Rezipient reagiert aus seinem Erfahrungshorizont heraus interaktiv auf den Text und füllt die leeren Stellen, indem er im Interpretationsprozess ein neues Beziehungsverhältnis zwischen den Segmenten herstellt und diese im größeren transtextuellen Zusammenhang betrachtet. Jedoch entspricht Phillips' Konzept nicht Mallarmés Postulat der angestrebten Homogenität von Text und visueller Gestaltung. Tatsächlich ist eine absolute Homogenität innerhalb von *A Humument* und *Inferno* unmöglich, da die Präsenz des Fremdtextes eine unübersehbare Tatsache ist. Während es sich bei Mallarmé um die Gestaltung seiner eigenen Dichtung handelt, präsentiert uns Phillips seine persönliche Umdichtung eines bereits bestehenden, fest gefügten Textes. Phillips bedient sich dieses Textes und bettet ihn in sein eigenes Werk ein, jedoch wird er nie vollkommen *sein* Text sein. Untrennbar verbunden im Rahmen von *A Humument* und *Inferno* existieren Hypo- und Hypertext als publizierte individuelle Werke parallel nebeneinander – wobei Phillips' *A Humument* ohne den Primärtext nicht existieren könnte, während das *Inferno* unabhängig davon besteht und Mallocks Text ohne Phillips' Bearbeitung längst in Vergessenheit geraten wäre.

[*A Humument*] was made, by a sort of literary cannibalism. From another novel [...]. Phillips „treated“ this novel by colorfully and imaginatively overpainting nearly all its pages, blotting out most of the text, leaving only a select few word or letters to poke their heads through and make cameo appearances now and then. This creation (or revelation?) of hidden messages in someone else's text yields some very strange effect.”⁴⁴²

Während die Trennung von Primär- und Sekundärtext in Phillips' *Inferno* eindeutig ist, stellt sie in *A Humument* ein Problem dar. Bei beiden Werken ergibt sich jedoch die Frage wie die *Humument*-Texte im zu analysierenden Textgefüge funktionieren. *A Humument* ist vor allem geprägt von der manifesten Beziehung zwischen den beiden Texten, der „textuellen Transzendenz“, die Gennette jedem Text zuschreibt. Phillips' „treatment“

⁴⁴² Hofstadter, S. 228.

von *A Human Document* entspricht in seinen Grundzügen den von Martin Middeke vorgeschlagenen Parametern zur Markierung intertextueller Literatur: Die Art des Verweises ist hoch autoreflexiv und die Veränderungen sind offensichtlich.⁴⁴³ Der Prätext wird explizit zitiert und spätestens bei der Lektüre von Phillips' Kommentar werden die intertextuellen Verweise für den Leser verständlich. Ähnliches gilt für das *Inferno*, wenngleich die Beziehung dieser speziellen „interior texts“ zu *A Human Document* weniger explizit ist und es sich nicht um den Prätext der gesamten Aktualisierung handelt. Als Autor, der Kritiker und Künstler zugleich ist, folgt Phillips dem postmodernen Impuls stilistischer Heterogenität indem er sowohl Kunst und Kitsch mischt, als auch die Praxis des Zitats sichtbar inszeniert.⁴⁴⁴ Diese „Unreinheit“ des Textes resultiert aus der Montage rezipierter Texte, die sich von der tradierten, autonomen, sich selbst genügenden Präsenz des poetischen Textes absetzt. Aufgrund der spezifischen Bearbeitungstechnik und der Ko-Präsenz zahlloser textueller Splitter⁴⁴⁵, ist die Übernahmedichte sehr hoch – im Grunde genommen ist *jeder* Text in *A Humument* und *Inferno* ein (bearbeitetes) Zitat.

Der Intertextualitätsbegriff akzentuiert, dass es in der Kommunikation keine *tabula rasa* gibt, keine unschuldigen, unbeschriebenen Blätter. Der Raum, in den ein Text sich einschreibt ist immer bereits ein beschriebener.⁴⁴⁶

Der „Raum“, in den sich *Humument*-Texte einschreiben, ist im wahrsten Sinne des Wortes „bereits ein beschriebener“, denn Phillips' Text überlagert den Prätext. Phillips macht *A Human Document* zur Folie seiner neuen Texte, die in ihrer transformativen Adaption ohne den Prätext nicht existieren könnten. Gleichzeitig verschwindet der Prätext jedoch dergestalt unter der Übermalung, dass seine wahre Natur vom Leser nicht mehr nachvollzogen werden kann. Der *Humument*-Text wird in seiner hypertextuellen Interrelation zu einer Art postmoderner Parodie, deren

⁴⁴³ Vgl. Middeke, Martin. „Intertextualität/Transtextualität“ in Hg. Hans Vilmar Geppert und Hubert Zapf. *Theorien der Literatur: Grundlagen und Perspektiven Band II*. Tübingen: Narr Francke Attempo Verlag, 2005.

⁴⁴⁴ Vgl. Hoesterey, S. 131.

⁴⁴⁵ Ihab Hassan spricht von „fractures“, „diffractions“ oder „complex, articulate silences“ (vgl. Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*. New York: Oxford University Press, 1971; und *Paracriticism: Seven Speculations of the Times*. Chicago: University of Illinois Press, 1975).

⁴⁴⁶ Middeke, S. 229.

„Original entschwinden ist“⁴⁴⁷. Bild und Text kämpfen hier in gewisser Weise um die Vormacht auf der Leinwand der weißen Seite.⁴⁴⁸ Das Wissen um die frühere Version und Vorlage ist gleichzeitig ein wesentlicher Bestandteil seiner Struktur und doch pendelt diese in der Wahrnehmung des Lesers zwischen dem Bewusstsein permanenter Imitation eines Originals und dessen Fehlen. Dieses Spiel von gleichzeitiger Absenz und Präsenz ist bewusst eingeplanter Bestandteil des ästhetischen Effekts.⁴⁴⁹

Die Analyse von *Humument*-Texten stellt den Rezipienten immer wieder vor das Problem, dass die Grenzen zwischen Schöpfung und Rezeption der verschiedenen Texte verschwimmen. *Humument*-Texte beziehen sich unter produktionsästhetischen Gesichtspunkten intertextuell immer auf ihr Vorbild, dieser Bezug muss aber aus rezeptionsästhetischer Perspektive nicht unbedingt von Bedeutung sein: Die Kenntnis von *A Human Document* scheint für die Wirkung von *A Humument* und *Inferno* nicht von entscheidender Bedeutung – wenngleich der Bezug wie gesagt aus produktionsästhetischer Perspektive durchaus von Interesse sein kann.⁴⁵⁰ Die Bedeutung von *A Human Document* ist im Dante-Kontext noch geringer, denn ihm kommt in dieser Aktualisierung kaum mehr zu als die Rolle eines Grundwortschatzes. Es handelt es sich hierbei tatsächlich um die Erweiterung eines Phillips'schen Spiels auf ein anspruchsvolleres Niveau. Die Tatsache, dass der „interior text“ aus einem fremden Werk stammt, ist für den Rezipienten des *Inferno* eine interessante Information, die dem Werk eine zusätzliche Bedeutungsebene hinzufügt. Die Quelle ist aber nur insofern von Bedeutung, als sie metatextuell auf den Schöpfer und sein Œuvre verweist.

Im Bereich der nachahmenden Bearbeitung eines existierenden Kunstwerks, der intertextuellen Beziehung zweier Texte, unterscheidet man

⁴⁴⁷ Jameson, Frederic. „Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“ in Hg. Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe. *Postmoderne – Zeichen eines kulturellen Wandels*. Rowohlt: Hamburg, 1986. S. 62.

⁴⁴⁸ Vgl. Neuner, Stefan. „Zerfallende Kalligramme. Pablo Picasso und Jasper Johns“ in Hg. Dirck Linck und Stefanie Rentsch. *Bildtext – Textbild. Probleme der Rede über Text-Bild-Hybrid*. Freiburg i. Br.: Rombach, 2007. S. 221 („Im modernen Kalligramm manifestiert sich also eher die Hybris der bildenden Kunst, den skripturalen Raum in ein piktorales Feld zu transformieren und dabei das Schriftmedium absorbieren zu können.“).

⁴⁴⁹ Vgl. Jameson, 1986. S. 63-65.

⁴⁵⁰ Vgl. Karlheinz Stierles Überlegungen zu Valérys Gedicht *Le cimetière* in seinem Aufsatz „Werk und Intertextualität“ in Hg. Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel. *Dialog der Texte*. Wien: Offsetschnelldruck Anton Riegel, 1983. S. 9f.

seit langem sowohl in der Kunst als auch in der Literatur unterschiedliche Begriffe. Die Bandbreite reicht vom klassischen Begriff der *Imitation*, über *Adaption*, *Anspielung*, *Parodie* und *Zitat* bis hin zu Begriffen jüngerer Datums wie *Pastiche*, *Collage* und *Montage*.⁴⁵¹ Wird in der Antike von Dichtern nicht Originalität, sondern die Nachahmung der großen Meister und die Einhaltung der Gattungskonventionen erwartet, bringt spätestens der Beginn der Moderne eine große Intertextualitätsdichte hervor,⁴⁵² die eine weitere Steigerung in der Postmoderne erfährt.⁴⁵³ Als bevorzugtes Stilmittel der Postmoderne gilt der *Pastiche*, dessen Zitat-Charakter nach Bachtin als dialogisch angesehen werden muss. Der *Pastiche* ist aber auch in hohem Grade anti-mimetisch⁴⁵⁴, denn er kommentiert das zitierte Material auf originelle Weise, wandelt es um und reflektiert dabei auf die eigene literarische Position. Distanziert sich die Bearbeitung ironisch von ihrer Vorlage, spricht man jedoch von *Parodie*.

Phillips' Bearbeitung von *A Human Document* stellt zwar eine bewusst als erkennbar gestaltete Überarbeitung der Vorlage dar, jedoch fehlt ihr eindeutig der affirmative Charakter der antiken *imitatio veterum* oder der „imitative“⁴⁵⁵ des *Pastiche*.⁴⁵⁶ Nach Marcel Proust hat die Technik des *Pastiche* weniger mit dem Schreiben als mit dem Lesen zu tun: Es ist die Beschäftigung eines Autors mit den Arbeiten seiner berühmten Vorgänger,

⁴⁵¹ Vgl. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung. Hg. Harald Fricke, Georg Braungart, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller. Berlin: de Gruyter, 2000. Ebenso: *DuMonts Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts*. Hg. Karin Thomas. Köln: DuMont, 2006; *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler, 2001.

⁴⁵² Z. B. Joyce, *James Ulysses* (1922); T.S. Eliot, *The Waste Land* (1922); Vladimir Nabokov, *Pale Fire* (1962).

⁴⁵³ Als Beispiele für Intertextualität in der Postmoderne sind die Werke von Jorge Luis Borges, Umberto Eco und Tom Sheppard anzuführen.

⁴⁵⁴ Im Laufe der Literatur- und Kulturgeschichte sind unterschiedliche Auffassungen über das Verständnis des Mimesisbegriffs vertreten worden. Im Bereich des *Pastiche* muss er als Opposition zu Originalität und Authentizität im Kunstschaffen verstanden werden.

⁴⁵⁵ Vgl. Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of 20th Century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.

⁴⁵⁶ *Pastiche* ist ein schwer fassbarer Begriff, dessen Wiedergeburt im Geiste der Postmoderne bestimmt wird von Fredric Jamesons Essay „Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism“ (*New Left Review* 146, 1984. S. 53-64). Jameson beschreibt *Pastiche* als „blank parody“ und spricht ihm die Fähigkeit zu scherzhafter aber respektvoller Imitation ab. Er bezeichnet *Pastiche* als „dead language“ ohne jeglichen politischen oder historischen Gehalt, die daher jegliche Möglichkeit effektiver Satire entbehrt. Während *Pastiche*, so Jameson, ehemals ein humorvoller literarischer Stil war, ist er nun unter postmodernem Einfluss „devoid of laughter“.

also die intertextuelle Auseinandersetzung mit dem kulturellen Gedächtnis.⁴⁵⁷ Dieser dialogische Charakter des *Pastiche* ist einer der Grundgedanken der Postmoderne, der auch auf A Humument, Phillips' „radical translation“⁴⁵⁸ eines viktorianischen Romans, zutrifft.⁴⁵⁹ Durch seine gezielt ironische, den Prätext kritisch kommentierende Überarbeitung, erzeugt Phillips eine komische Wirkung, die den viktorianischen Autor und dabei das Werk verspottet – lediglich für Mallocks Wortschatz findet Phillips lobende Worte.⁴⁶⁰ Das gleichzeitige Aufgreifen und Verändern des Prätextes ist nach Linda Hutcheons *A Theory of Parody* „transformatio-
nal“⁴⁶¹, eine Begrifflichkeit, die auch Drucker auf Werke im Stil von A Humument anwendet: „The transformed book is an intervention. It generally includes acts of insertion or defacement, obliteration or erasure on the surface of a page which is already articulated or spoken for.“⁴⁶² Gilles Deleuze und Félix Guattari finden einen bildlicheren Terminus für die intertextuellen Bezüge von Texten: „Rhizom“ (1977). Sie übertragen die Idee eines verzweigten Wurzelwerks aus der Botanik, um Texte zu beschreiben, die miteinander vernetzt sind:

Man könnte an die Methode eines *cut-up* bei Burroughs denken: wenn ein Text mit einem anderen zusammengeschnitten wird, entstehen zahlreiche Wurzeln, sogar wild wachsende (man könnte von Ablegern sprechen), wodurch den jeweiligen Texten eine Dimension hinzugefügt wird.⁴⁶³

Hierin liegt der Unterschied zum traditionellen Organisationsmodell des „Baums des Wissens“, dessen Tradition bis in die griechische Antike zurück reicht und das die Hierarchie des Wissens und der Wissenschaften beschreiben soll. Baummodelle sind hierarchisch und dichotom angelegt, denn jedes Element ist lediglich auf einer Ebene angelegt, um die andere höhere oder niedrigere Ebenen angeordnet sind. Zwischen den einzelnen Ebenen dieser verzweigten Baumstruktur gibt es jedoch keine Querverbindungen und gerade dies unterscheidet das Baummodell von der Idee

⁴⁵⁷ Vgl. Proust, Marcel. *Pastiches et mélanges*. Paris: Gallimard, 1970.

⁴⁵⁸ Maynard, S. 82-98.

⁴⁵⁹ Eine ausführliche und aktualisierte Analyse des *Pastiche*-Begriffes bietet Ingeborg Hoes-terey in *Verschlungene Schriftzeichen: Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*.

⁴⁶⁰ Vgl. Kapitel I.2.3.3. Ein hypertextuelles Dokument.

⁴⁶¹ Hutcheon nimmt hier Bezug auf Genettes *Palimpseste*.

⁴⁶² Drucker, 1995. S. 109.

⁴⁶³ Deleuze, Gilles und Félix Guattari. *Kapitalismus und Schizophrenie: Tausend Plateaus*. Berlin: Merve Verlag, 2002. S. 15.

des Rhizoms: Hier bleiben die Differenzen erhalten, da jeder beliebige Punkt mit jedem anderen verbunden werden kann, ohne dass eine bestimmte Ordnung festgelegt ist. Der Begriff des Rhizoms ermöglicht ein „Prinzip der Konnexion und der Heterogenität“⁴⁶⁴, welches die Elemente der Differenz und des Übergangs verknüpft. Eco greift in seinem Nachwort zu *Il nome della rosa* (1980) die Idee des „rizoma“ nach Deleuze und Guattari auf und beschreibt es als ein Netz, „fatto in modo che ogni strada può connettersi con ogni altra.“ Dieses Netz, so Eco weiter, sei potenziell unendlich: „non ha centro, non ha periferia, non ha uscita“.⁴⁶⁵ Tom Phillips lässt seine eigene Dichtung auf der verbalen und textuellen Grundlage eines anderen Textes entstehen, den er wiederum mit anderen Texten und Themen – zumeist in Form buchstäblich unausgewiesener Zitate – unseres Kulturkreises verknüpft.⁴⁶⁶ Diese „poetic gloss“⁴⁶⁷ verleiht dem Text von *A Humument*, wie auch den Textbeigaben in den *Inferno*-Illustrationen, eine zusätzliche Bedeutungsebene, mit der Phillips sein linguistisches Spiel treibt. Ebenso wie der Prozess der Bedeutungskonstitution beim Lesen der *Humument*-Texte anhand der „rivers“ an dieses Wurzelgeflecht erinnert,⁴⁶⁸ entwickelt sich *A Humument* innerhalb von Phillips’ Œuvre als Referenzpunkt seines gesamten Œuvres, aber auch als Meilenstein der visuellen und konkreten Poesie, wie auch des Genres der Künstlerbücher, zu einem rhizomartigen Netzwerk. Phillips’ *A Humument* ist ein hybrides, verbo-visuelles Kunstwerk, dessen demonstrativer *Parodie*-Charakter als exemplarisch für postmoderne Ästhetik zu gelten hat.⁴⁶⁹

⁴⁶⁴ Deleuze/Guattari, S. 16.

⁴⁶⁵ Eco, Umberto. „Postille a *Il nome della rosa* 1983“ in *Il nome della rosa*. Mailand: Bompiani, 2005. S. 525. („welches so angelegt ist, dass sich jeder Pfad mit jedem anderen verbinden kann.“; „es hat keine Mitte, es hat keine Randgebiete, es hat keinen Ausgang“).

⁴⁶⁶ Neben den bereits in der visuellen Diskussion angesprochenen Verweisen auf die Kunstgeschichte finden sich auch mehr oder weniger deutlich markierte Zitate von Shakespeare, Homer, Vergil, Foster, Maugham, und Goethe.

⁴⁶⁷ Phillips, 1985. S. 283.

⁴⁶⁸ Maynard beschreibt diesen Leseprozess als „*rhizomatic reading experience*, allowing for instances of multiplicity via several entrances into and between each cluster of text“ [kursive Markierung meine] (Maynard, S. 83).

⁴⁶⁹ Auch Roland Barthes’ Textbegriff, der charakterisiert ist von Fragmentierung, multipler Urheberschaft, rhizomartigen Strukturen und der Idee des Textes als Netzwerk entspricht den hypertextuellen Strukturen von *A Humument*. (vgl. Barthes’ Essays in *Le bruissement de la langue*, 1984).

Eco skizziert im genannten Nachwort zu *Der Name der Rose* die Idee vom „romanzo post-moderno ideale“⁴⁷⁰. Postmoderne Tendenzen äußern sich demnach laut Eco in einer Zerstörung der Vergangenheit durch die Avantgarde, deren Beschreibung hier durchaus an Phillips' Werk erinnert:

L'avanguardia distrugge il passato, lo sfigura: [...] poi l'avanguardia va oltre, distrutta la figura l'annulla, arriva all'astratto, all'informale, alla tela bianca, alla tela lacerata, alla tela bruciata, [...] in letteratura la distruzione del flusso del discorso, sino al collage alla Burroughs, sino al silenzio o la pagina bianca [...].⁴⁷¹

Die weiße Leinwand, die an Mallarmés „blancs“ erinnert, und den in diffuse Fragmente aufgebrochenen narrativen Diskurs nennt Eco als Beispiele für das Moment der Unmöglichkeit, das letzten Endes in postmoderner „silence“⁴⁷² mündet:

La risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente.⁴⁷³

Die nachdrückliche Anerkennung der Vergangenheit, muss auf neue Weise gefasst werden. Da bereits „alles“ gesagt ist, kann es keine unschuldigen, ernst zu nehmenden Zitate mehr geben. Der Weg aus dieser Krise führt über den bewussten, ironischen Verweis, der in seiner klaren Bezugnahme ausdrücklich mit dem Kanon des Bekannten spielt. Dieses ironische Spiel, das seit langem zum „Katalog postmoderner Charakteristika“⁴⁷⁴ gehört, dient nach Eco ebenso dem Zweck, den postmodernen Roman einem größeren Publikum aufzuschließen, wie den Leser zu unterhalten: „dovrebbe sperare di raggiungere e divertire [...]

⁴⁷⁰ Eco, 2005. S. 530. Eco spricht der Postmoderne hier eine chronologische Komponente ab und beschreibt sie als epochenübergreifende „modo di operare“ („Handlungsweise“, S. 528).

⁴⁷¹ Eco, 2005. S. 529 („Die Avantgarde zerstört die Vergangenheit, sie verzerrt sie: [...] dann geht die Avantgarde noch weiter, sobald sie die Figur zerstört hat, löscht sie sie aus, sie kommt zum Abstrakten, zum Informellen, zur weißen Leinwand, zur zeretzten Leinwand, zur versengten Leinwand, [...] in der Literatur zur Zerstörung des Fließens des Diskurses, bis hin zur Collage im Stile Burroughs', bis hin zur Stille oder zur weißen Seite [...].“).

⁴⁷² Vgl. Hassan, 1971. S. 248ff.

⁴⁷³ Eco, 2005. S. 529 („Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Anerkennung der Vergangenheit, in Anbetracht dessen, dass sie nicht zerstört werden kann, weil ihre Zerstörung zur Stille führt, muss sie wieder aufgesucht werden: mit Ironie, auf eine Weise, die nicht unschuldig ist.“).

⁴⁷⁴ Hoesterey, S. 175.

semplicemente rompere la barriera che è stata eretta tra arte e piacevolezza.“⁴⁷⁵ Phillips’ Art den viktorianischen Roman zu zitieren ist durchwegs ironisch zu verstehen. Das Ziel der Fragmentierung ist nicht die Auseinandersetzung mit dem Prätext an sich, sondern mit der Idee, dass „alles“ bereits geschrieben wurde und es nicht unbedingt völlig neuer Worte bedarf, um eine unendliche Anzahl weiterer Texte zu formulieren. Mit stetem Augenzwinkern demonstriert Phillips dem Rezipienten, welche interessante und amüsante Kombinationen aus dem Wortschatz des viktorianischen Prätextes extrahiert werden können und welche Möglichkeiten das Medium Buch einem kreativen Künstler bietet. Daniel Traister geht gar so weit, *A Humument* als „anthology of the entire history of the book, especially the illustrated book“⁴⁷⁶ zu bezeichnen.

Tatsächlich finden sich in diesem Werk Beispiele für eine Vielzahl möglicher Arten des Zusammenspiels von Text und Bild – zuweilen scheint die Kunst zu dominieren, manchmal der Text. Der Eindruck, der bei der Betrachtung zurückbleibt, reicht von analogem Miteinander bis zu völligem Widerspruch. In den seltensten Fällen jedoch kann sich das Auge des Betrachters bei der Lektüre gewohnter Seitenstrukturen ausruhen, denn Phillips’ Art Text und Bild zu kombinieren lässt nie ihre Gegensätzlichkeit vergessen. Trotz der offensichtlichen Gegensätze zwischen Text und Bild wirkt die Kombination im Ganzen gesehen jedoch seltsam komplementär. Die Frage, die sich dem Betrachter von *A Humument* immer wieder stellt ist: Illustrieren die Bilder den Text oder stellt der Text nur einen Kommentar zum Bild dar? Diese Frage entspringt dem Bedürfnis des Rezipienten Kohärenz herzustellen, aber gerade dies ist ein Bedürfnis, das *A Humument* nie befriedigen wird: „one of the remarkable features of the book is that it potentially can be read either way or both, thus calling into question the very relationship between words and pictures.“⁴⁷⁷ Kritiker argumentieren, dass es ein Zeichen von Unsicherheit sei, wenn ein bildender Künstler sich derart auf Worte und Texte stützt: Ein visuelles Kunstwerk, welches nicht in der Lage ist, für sich alleine stehend Bedeutung zu generieren, müsse ein minderwertiges Kunstwerk sein. Betrachtet man diese beiden Komponenten des

⁴⁷⁵ Eco, 2005. S. 530f. („er muss hoffen [das Publikum] zu erreichen und zu unterhalten [...] einfach die Barriere einreißen, die zwischen der Kunst und dem Erfreulichen errichtet wurde.“).

⁴⁷⁶ Traister, s. p.

⁴⁷⁷ Maynard, S. 87.

Kunstwerks jedoch nicht als getrennte, gegensätzliche Pole sondern als sich ergänzende Kombinationselemente, eröffnen sich ungeahnte neue Möglichkeiten.

Der Betrachter kann aufgrund der Materialität den Entstehungsprozess nachvollziehen. Was als eine abstrakte Idee beginnt, entwickelt sich inspiriert durch aktive Beschäftigung mit dem Material – Papier, Text, Farbe, etc. – zu einem lebendigen Kunstwerk. Spuren dieses Prozesses bleiben im Kunstwerk sichtbar und können bei der Betrachtung nachvollzogen werden. Dieser materielle Charakter stimuliert im Prozess der Interaktion: „the illustrated text grants the reader a greater sense of agency as a producing subject.“⁴⁷⁸ Die Frage nach Einfluss und Präsenz des Prätextes *A Human Document* in *A Humument* und deren Folgen für das *Inferno* bewegt sich in einem „Spannungsfeld der Bedeutungsgebung von Produktions-, Werk- und Rezeptionsästhetik.“⁴⁷⁹ Es ist nahezu unmöglich, die Diskussion auf nur einen Ansatz zu beschränken, da andere wichtige Interrelationen dabei zwangsläufig vernachlässigt werden. Betrachtet man die Bearbeitung unter rein rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten, fällt die Bedeutungskonstitution nur dem Leser allein zu. Dies hieße jene strukturierende Kraft vernachlässigen, welche das „transtextuelle Detektivspiel“⁴⁸⁰ generiert. Phillips’ auktoriale Intention ist jedoch grundlegender Bestandteil seiner eigenen rezeptionsästhetischen Konkretisation des viktorianischen Romans, ohne den wiederum *A Humument* und die *Inferno*-Illustrationen nicht existieren könnten. Als hoch transtextuelle Werke verweisen *Inferno* und *A Humument* geradezu auf den Vertrag, der zwischen den Texten, ihren Autoren und der Leserschaft besteht, ja er zeigt „wie wichtig und produktiv die Interaktionen zwischen Produktions-, Werk- und Rezeptionsästhetik sind.“⁴⁸¹ Als zentrales Sprachkunstwerk im Mittelpunkt von Phillips’ Schaffen legt *A Humument* die unterschiedlichen Möglichkeiten der produktiven und rezeptionsästhetischen Konkretisierung von Texten frei und bildet damit gleichzeitig die Bandbreite und Vielfalt der Transformation ab. Phillips selbst vereinfacht die Problematik der Übergänge zwischen Prätext und Text, zwischen Produktion und Rezeption, zwischen Zeichensystemen

⁴⁷⁸ Maynard, S. 94.

⁴⁷⁹ Middeke, S. 228.

⁴⁸⁰ Middeke, S. 242.

⁴⁸¹ Ebd., S. 242.

und Perspektiven, indem er diese Transformationsverfahren frei nach Wittgenstein⁴⁸² unter dem Oberbegriff der „translation“ zusammenfasst:

If you should question why the translator is choosing colours for a handkerchief, or why the designer is fiddling with words, the answer is, as I now see it, that both activities are, with regard to their respective idioms, kind of translation.⁴⁸³

Phillips' „translation“ beschränkt sich nicht auf den willkürlichen Einsatz und die beliebige Vermischung von Medien. Wie bereits an seiner Autobiographie deutlich wird, stellt auch sein alltägliches Leben eine Quelle für seine experimentellen Verknüpfungen dar. Diese Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Leben speist sich vor allem aus dem Gedankengut künstlerischer Strömungen der 1960er Jahre, demzufolge das „Leben“ selbst als eine Art „Medium“ betrachtet werden muss, bevor es mit anderen Medien fusionieren kann. Entsprechend identifiziert der Fluxus-Künstler Dick Higgins „intermedia“ in Anlehnung an Marcel Duchamp als „a location in the field between the general area of art media and those of life media.“⁴⁸⁴ Ein solches universalistisches Verständnis von Kunst, in dem sich die verschiedenen Bestandteile sich notwendig ergänzen, lässt an die Idee des *Gesamtkunstwerks* denken – ein Begriff, den Phillips gerne auf seine eigene Art zu arbeiten anwendet. Phillips' Beschäftigung mit dem Thema Dante als Fokus seines künstlerischen Interesses und Schaffens läuft lange Zeit parallel zu seinem Alltag und findet als „life media“ Eingang in sein Œuvre. Durch die enge Verquickung von Leben und Arbeit, die Fusion von Medien unterschiedlichster Provenienz, wird Phillips' Dante-Rezeption zu einem anschaulichen frühen Beispiel für die produktive Aktualisierung des *Inferno* in den Medien, in Text, Illustration und Film.

⁴⁸² Wittgenstein bezeichnet beispielsweise die Projektion einer „Symphonie in die Notensprache“ oder respektive „in die Sprache der Grammophonplatte“ ebenfalls als „Übersetzung“ von einer Sprache in die andere. vgl. Wittgenstein: *Tractatus*, 4.0141.

⁴⁸³ Phillips, Tom. „Forms of Translation“ in *Programme of Verdi's 'Otello'* English National Opera, London Coliseum, 1998.

⁴⁸⁴ Higgins. S. 20. Vgl. auch Udo Kultermann. *Leben und Kunst. Zur Funktion der Intermedia*. Tübingen: Ernst Wasmuth.1970; Yalkut, Jud. „Understanding Intermedia“ in *Avantgardistischer Film 1951-1971, Theorie*. Hg. Gottfried Schlemmer. München: Hanser, 1973. S. 92-95; Frank, Peter. *Intermedia. Die Verschmelzung der Künste*. Hg. G. J. Lischka. Bern: Benteli, 1987.

II. Höllische Buchkunst

my / stories of a soul's surprise / a soul / which / crossed a chasm in / whose depths
/ I / find / I found myself / and / nothing / more than that. // Such / trouble /
transfigured / is / mastered life. (176)

Betrachten wir die Werksgeschichte von *Dante's Inferno*, beginnt Phillips' Beschäftigung mit dem Werk Dantes konkret im Jahr 1975 – sozusagen „nel mezzo del cammin“ seines Lebens.¹ Das britische Druck- und Verlags- haus Editions Alecto sucht zu diesem Zeitpunkt im Auftrag der Folio Society einen Künstler, dessen Illustrationen eine neue Übersetzung des *Inferno* begleiten sollen. Phillips reicht einige Entwürfe ein, die jedoch bei der Folio Society keinen Anklang finden. Die Folio Society, eine Verlags- gesellschaft, die sich nach eigenen Angaben darauf spezialisiert hat, illustrierte Klassiker der Weltliteratur in optisch ansprechendem und hochwertigem Design zu relativ günstigen Preisen herauszugeben, ent- scheidet sich stattdessen für die bekannten Illustrationen von Flaxman.²

Aus dieser Episode, die am Anfang von Phillips' eigener Dante-Rezeption steht, wird ein grundlegendes Problem der Textillustration deutlich: die Konfrontation mit etablierten Konventionen, zu welchen inzwischen auch bestimmte Illustrationszyklen wie derjenige von Flaxman gehören. Für eine aktualisierende Rezeption ist zwar in erster Linie die Kenntnis der grundlegenden narrativen Fakten der *Commedia* wichtig, eine nicht unerhebliche Rolle spielt aber auch das Wissen um die narrative Struktur und die das Werk prägende Grundgedanken sowie die Kenntnis der mitt- lerweile etablierten Tradition der Visualisierung der *Göttlichen Komödie*.

¹ Die Eingangsterzine der *Göttlichen Komödie* wird allgemein als Hinweis auf Dantes Alter zum Zeitpunkt an dem er die *Commedia* geschrieben hat interpretiert. Als Grundlage für die Berechnung der „Mitte des Lebens“ dient das biblische Alter von 70 Jahren (vgl. Jesaja 38:1-20 und Ps. 125.2; vgl. Gruber, Jörn. „Die Eingangsterzine der Comedia Dante Alighieris – laienhafte Auslegung vs. philologische Analyse“ *Joern Gruber's Blog* Jörn Gruber, 24. Juli 2012). Im Jahr 1975 ist Tom Phillips 38 Jahre alt und damit nicht allzu weit entfernt von dieser Altersangabe.

² Phillips macht seine Meinung zu dieser Entscheidung der Folio Society in *Works and Texts* deutlich: „The Folio Society asked Editions Alecto if they knew of a suitable artist to provide drawings that would accompany a new translation. My name was suggested and I submitted some preliminary ideas, which, seemingly, bared the unacceptable face of Modernism. 'These aren't illustrations at all', said the then Mr Folio. They eventually partnered the limp iambs of their text with the lacklustre Flaxman designs printed, unaccountably, in blue.“ (Phillips, W/T 92. S. 227).

Phillips' Dante-Bearbeitung muss vor dem Hintergrund der traditionsreichen Geschichte der Textillustration und der Dante-Illustration im Besonderen betrachtet werden.³

II.1. Textillustration

disturb / a / book // fuse / the / seen / and / never seen (75⁵)

Erforscht der erste Teil dieser Arbeit die Relation von Text und Bild innerhalb verbal-visueller Konstellationen wie *A Humument*, so sucht der zweite Teil zunächst die weitaus traditionellere Relation von Text und Bild im Bereich der Textillustration darzustellen. Das „Erhellen“ und „Verschönern“ einer schriftlichen Beschreibung mit Hilfe einer bildlichen Darstellung⁴ blickt auf eine lange Tradition zurück. Die Illustration, die heute im weitesten Sinn als „das einem Text erläuternd beigegebene Bild“⁵ oder als eine „veranschaulichende Bildbeigabe zu einem Text“⁶ definiert wird, findet sich bereits in antiken Buchrollen und Codizes.⁷ Die Definition des Begriffs Illustration ist in einer Zeit der „Verfransung“⁸

³ Ich orientiere mich hier an acht Schritten, die Frank Büttner und Andrea Gott dang in ihrer Einführung in die Ikonographie identifizieren, ohne meine Betrachtung ihrer Reihenfolge und Gewichtung zu unterwerfen: Bestandssicherung, Werkgeschichte, Werkanalyse, Werkgenese, Quellen des Werkes, Werkkontext, Rezeptionsgeschichte, Kritik der Deutungen (vgl. Frank Büttner und Andrea Gott dang. *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*. München: C.H. Beck, 2009². S. 191).

⁴ Vgl. *illustratio* (lat.) „Erhellung, anschauliche Darstellung“ und *illustrare* (lat.) „erleuchten, erläutern, verschönern“ (*Duden: Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*. 2. Auflage. Hg. Dieter Baer. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2000).

⁵ „Illustration“ *Wikipedia*, 7. März 2004.

⁶ „Illustration“ *duden.de*. Duden Wörterbuch Rechtschreibung, s. d.

⁷ Im Mittelalter spricht man hier von „Illumination“. Die mittelalterliche Buchmalerei verbindet Text und Bild auf eine spezielle Weise, wie in der Ausmalung und Gestaltung von Initialen (vgl. Krenn, Margit und Christoph Winterer: *Mit Pinsel und Federkiel. Geschichte der mittelalterlichen Buchmalerei*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009). In der post-gutenberg'schen Ära des Buchdrucks finden vor allem Holzschnitte, später Kupferstiche Verwendung. Diese traditionellen künstlerischen Techniken werden in den folgenden Jahrhunderten von zahlreichen neuen Techniken verdrängt, die von der Lithographie über den Siebdruck bis zur Fotografie reichen.

⁸ Vgl. Adorno, Theodor W. „Die Kunst und die Künste“ in Theodor W. Adorno *Ohne Leitbild*. Parva Aesthetica, Frankfurt: Suhrkamp, 1967. S. 168-192.

und Verschriftlichung der Künste nicht unproblematisch, wie auch am Beispiel von *A Humument* im ersten Teil dieser Arbeit deutlich wird.

Im weitesten Sinne kann „any kind of picture in any kind of book“⁹ als Illustration angesehen werden. Illustrationen schmücken den Text und lassen „die Erfahrung einfrieren.“¹⁰ Die künstlerische Illustration literarischer Werke verlangt darüber hinaus vom Künstler „Einfühlung in den Text und eine diesen nachgestaltende, andeutende, über ihn hinwegspielende Phantasie.“¹¹ Diese sehr persönliche und subjektive Art der bildlichen Gestaltung von Text stört nach Meinung einiger Kritiker jedoch zwangsläufig eine „intimate communication between author and reader“¹². Der Kunsthistoriker Edward Hodnett bezeichnet Illustrationen gar als „distraction“.¹³ Trotz kontroverser Debatten war und ist die Textillustration ein sehr fruchtbares Gebiet, wie das Interesse von Literaten an der visuellen Gestaltung ihrer Werke¹⁴ als auch die Nachfrage nach illustrierten Büchern belegen.¹⁵

Grundsätzlich jedoch wird deutlich, dass Text und Bild häufig als getrennte Komponenten betrachtet werden, deren Schwerpunkt eindeutig auf dem Text liegt, welcher durch die Bildbeigaben ausgeschmückt werden soll.¹⁶ Diese Gewichtung wird sowohl auf die „Sprachzentriertheit unserer Wahrnehmung“¹⁷ als auch darauf zurückgeführt, dass es dem

⁹ Hodnett, Edward. *Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature*. London: Scolar, 1982. S. 1.

¹⁰ Robin, Harry. *Die wissenschaftliche Illustration. Von der Höhlenmalerei zur Computergraphik*. Basel: Birkhäuser, 1992. S. 21.

¹¹ „Illustration“ in *Brockhaus Enzyklopädie. Neunter Band IL–KAS*. Wiesbaden: Brockhaus, 1970.

¹² Barberi, Francesco. „Illustration“ in *Encyclopedia of World Art Vol. VI Games and Toys – Greece*. New York: McGraw-Hill, 1971.

¹³ Hodnett, S. 12.

¹⁴ Vgl. Teil I. dieser Arbeit.

¹⁵ Auf der Frankfurter Buchmesse wurde beispielsweise ein Internationaler Treffpunkt für Illustratoren eingerichtet (Internationaler Treffpunkt für Illustratoren. *buchmesse.de*. Frankfurter Buchmesse, 2011).

¹⁶ Dieser Schwerpunkt verschiebt sich im Bereich der neuen Medien zusehends und an der visuellen Gestaltung, der neuen technischen Möglichkeiten (z. B. Übertragung von Informationen über maschinell erstellte „Zeichen“ wie Bar-Codes und QR-Codes) und der zunehmenden Wichtigkeit von sogenannten „Icons“ und „Buttons“ bei Smartphones und Tablet-PCs wird deutlich, dass die Bilder wieder an Prominenz gewinnen.

¹⁷ Dirck Linck und Stefanie Rentsch. „Bildtext – Textbild. Probleme der Rede über Text-Bild-Hybride“ in Hg. Dirck Linck und Stefanie Rentsch. *Bildtext – Textbild. Probleme der Rede über Text-Bild-Hybride*. Freiburg i. Br.: Rombach, 2007. S. 11.

Text ebenso ohne Bildbeigaben gelingt, seinen vollständigen Inhalt wiederzugeben, während die Illustration meist nur einzelne Höhepunkte und Momentaufnahmen abbilden kann.¹⁸ Textillustrationen setzen häufig nur den Inhalt eines bestimmten Textabschnitts in Bilder um oder visualisieren ein Kapitel zusammenfassend. Sie sind ohne Text zuweilen nur unzureichend verständlich und werden daher der geschriebenen Sprache bei- und untergeordnet. Trotz dieser sekundären Funktion können Illustrationen je nach Art der Visualisierung jedoch einen gewissen Informationswert haben. Zieht man die Idee der „illuminierenden“, also der „erleuchtenden“ Wirkung von Bildbeigaben in Betracht, gewinnt die Illustration sogar eine gewisse Eigenständigkeit. Vor allem jedoch prägen Illustrationen das generelle Erscheinungsbild des Textes und diese persönlichen visuellen Textinterpretationen ermöglichen auch ungeübten oder zögerlichen Lesern einen Zugang zum Text.¹⁹ Verleger und Illustratoren wägen in der Regel genau ab, wie die Relation von Text und Bild in den fertigen Publikationen aussehen soll. William Blake und Gustave Doré beispielsweise integrieren kurze Textzitate direkt unter der jeweiligen Illustration, während die meisten Illustratoren Text und Bild getrennt auf gegenüberliegenden Seiten präsentieren. Andere, wie Robert Rauschenberg, verzichten vollständig auf eine umfassende Textpräsentation.

Das Verhältnis von Text und Bild ist seit geraumer Zeit ein viel diskutiertes Thema verschiedener Disziplinen. Die Betrachtung von Bildphänomenen findet je nach Disziplin aus unterschiedlichen Perspektiven statt. Als Bestandteil des Kommunikationsaktes untersuchen Semiotik²⁰ und Linguistik²¹ die Eigenschaften bildlicher Zeichen gegenüber verbaler, sowie die Kombination sprachlicher und nichtsprachlicher Zeichen. Die Medienwissenschaften suchen die bildlichen Kommunikationspraktiken

¹⁸ Eine Ausnahme stellen hierbei Illustrationen zu tradierten literarischen Werken dar, die aufgrund der großen Bekanntheit des Textes mitunter auch ohne das geschriebene Wort publiziert werden.

¹⁹ Vgl. Marion Janzin und Joachim Güntner. *Das Buch vom Buch: 5000 Jahre Buchgeschichte*. Hannover: Schlüter, 2007³. S. 67ff.

²⁰ Vgl. Hermann Sottong und Michael Müller. *Zwischen Sender und Empfänger. Eine Einführung in die Semiotik der Kommunikationsgesellschaft*. Bielefeld: Erich Schmidt, 1998.

²¹ Vgl. Hoffmann, Michael. „Der gezeichnete Witz und der ästhetische Code. Über Text-Bild- und andere Beziehungen in der Scherzkommunikation“ in Hg. Eva-Maria Jakobs und Annely Rothkegel. *Perspektiven auf Stil*. Tübingen: Niemeyer, 2001. S. 125-146 sowie Hartmut Stöckl. *Die Sprache im Bild, das Bild in der Sprache: zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte, Theorien, Analysemethoden*. Berlin: Walter de Gruyter, 2004.

von jenen im Text abzugrenzen,²² während die visuelle Kommunikationsforschung Bilder als Teil von Kommunikationsprozessen analysiert und die damit in Zusammenhang stehenden kommunizierten Bildbedeutungen zu verstehen sucht.²³ In der Kunstgeschichte wiederum liegt der Fokus auf der Erforschung von Methoden zur Beschreibung und Interpretation von vorwiegend kunstgeschichtlichen Gegenständen²⁴ und die Bildwissenschaften unternehmen den Versuch, die Ergebnisse verschiedener Disziplinen durch die systematische Kombination unterschiedlicher Forschungsergebnisse im Rahmen der Analyse bildhafter Darstellungen zusammenzufügen.²⁵ Um eine Grundlage für die ganzheitlichen Betrachtung verbaler, paraverbaler, nonverbaler und extraverbaler Zeichen zu schaffen, die ein Instrumentarium für die Analyse von Bildern in Relation zu Texten bieten würde, bedarf es einer Kombination der aus den einzelnen Forschungsansätzen gewonnenen Erkenntnisse, denn „[d]ie wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Bild konstituiert eine Interdisziplin anderen Disziplinen.“²⁶ Die heterogene Natur der verschiedenen Ansätze erschwert die Beschäftigung mit Bildphänomenen und führt vor Augen, wie dringend eine pragmatische Theorie für die wissenschaftliche Erforschung der Relation von Text und Bild nötig ist. Viele Publikationen der letzten Jahre gewähren einen umfassenden Überblick über die unterschiedlichen disziplinarischen Perspektiven und den Stand der Forschung und bieten mögliche Lösungsansätze an²⁷, jedoch fehlt immer noch ein praktisches Instrumentarium zur konkreten Analyse. So schlägt Klaus Sachs-Hombach beispielsweise einen Theorierahmen vor, der ein interdisziplinäres integratives Forschungsprogramm liefert. Im

²² Vgl. Schierl, Thomas. *Text und Bild in der Werbung: Bedingungen, Wirkungen und Anwendungen bei Anzeigen und Plakaten*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2001. S. 222f.

²³ Vgl. Müller, Jürgen E. *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Film und Medien in der Diskussion Bd. 8. Münster: Nodus, 1996. S.34.

²⁴ Vgl. Kapitel II.3. *Iconografia Infernalis* Phillipi.

²⁵ Vgl. Sachs-Hombach, Klaus. *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2003.

²⁶ Stöckl, S. 12. Stöckl bietet hier einen sehr knappen und systematischen Überblick über die verschiedenen Disziplinen und ihre Methodik.

²⁷ Viel leisten in dieser Hinsicht vor allem die Kommunikations- und Medienwissenschaften. In diesem Zusammenhang möchte ich exemplarisch auf die Publikation *Interkulturalität von Textsortenkonventionen. Vergleich deutscher und chinesischer Kulturstile: Imagebroschüren* von Jin Zhao hinweisen (Berlin: Frank und Timme, 2008). Insbesondere in dem Kapitel „Text oder Kommunikat?“ (S. 82-110) erfolgt eine übersichtliche und umfassende Darstellung der Problematik unter der Berücksichtigung der unterschiedlichen Perspektiven.

Zentrum steht die Grundannahme „Bilder sind wahrnehmungsnahe Zeichen“ und in diesem Zusammenhang die Überlegung, dass eine systematische Betrachtung von Bildphänomenen nur auf semiotischer und wahrnehmungstheoretischer Basis erfolgen kann.²⁸ Gerade für das Genre der Textillustration herrschen ganz konkrete traditionelle Konventionen, die dem Bild die Rolle eines kognitiven Mittels zur Sinnstiftung in Ergänzung zum Text zuweist: Durch die Art der Illustration ändert sich die Textaneignung. Ganz allgemein wird die Illustration heute als eine Art Kommentar zum Text angesehen, welcher dem Leser/Betrachter einen besonderen Zugang zum Text ermöglicht, indem er nicht nur das literarische Werk rezipiert, sondern auch die spezifische Herangehensweise des Illustrators und seinen zeitgenössischen Hintergrund spiegelt.

Wie Geschriebenes oder mathematische Gleichungen spiegeln Abbildungen wieder, wie sich das Nachdenken über die Natur änderte und welchen – kulturellen, künstlerischen und wissenschaftlichen – Bedingungen es gehorchte.²⁹

Diese herkömmliche Rollenaufteilung der Komponenten der Textillustration vernachlässigt jedoch sowohl den räumlichen Aspekt als auch die semiotische Komplexität von Bildern, deren Form zwar fest an die Gliederung der Inhalte gebunden ist, deren Zerlegung in elementare Einheiten und deren subsequente Betrachtung anhand von Ebenen, Kategorien und Funktionen sich jedoch als äußerst flexibler und dynamischer Prozess erweist, der stark vom individuellen Kontext abhängig ist. Dies gilt umso mehr für Bilder, die so komplex sind wie die Illustrationen von Tom Phillips, die nicht nur verschiedene künstlerische Techniken, Stile, Themen, Symbole und Referenzen aufweisen, sondern die Grenzen zwischen Text und Bild durch die Verwendung von Schriftsprache als Bestandteil der visuellen Gestaltung, beispielsweise in Form von *Humument*-Texten, aufheben. Phillips' Illustrationen sind komplexe Kommunikate, die im besten Sinne syntaktisch polyphonal, semantisch dicht,

²⁸ Vgl. Sachs-Hombach. Jin Zhao ergänzt und kontrastiert diese grundlegende Struktur durch weitere systematische Herangehensweisen und gelangt so im Rahmen ihre Studie zu drei Hauptkategorien für die Beschreibung der Beziehung von Text und Bild: 1) **topologische Beziehung** (räumlich getrennte oder integrierte Darstellung bzw. Mischformen wie konkrete Poesie); 2) **semantische Beziehung** (gemeinsame oder komplementäre thematische Realisierung); 3) **funktionale Beziehung** (ästhetisch emotionale, ikonisch informative, indexikalische oder rhetorische Funktion der Bilder) (vgl. S. 110).

²⁹ Kevles, Daniel J. „Historisches Vorwort“ in Harry Robin. *Die wissenschaftliche Illustration. Von der Höhlenmalerei bis zur Computergraphik*. Basel: Birkhäuser, 1992. S. 11.

hochgradig mehrdeutig und individuell interpretierbar sind.³⁰ Ihre Entschlüsselung beinhaltet einen komplexen Prozess, im Zuge dessen unterschiedliche Herangehensweisen erforderlich sind, um das von Phillips angelegte vielschichtige Dickicht zu durchdringen. Phillips' Bearbeitung folgt keinem starren Schema, sondern spiegelt einen sehr flexiblen und dynamischen Prozess, dessen Ziel es ist, Dantes sprachgewaltiges und komplexes Werk, die *Divina Commedia* – deren bildliche Sprache gleichsam eine „Dichtung des Auges“³¹ ist – in Form eines neuartigen Zusammenspiels von Bild und Text zu präsentieren. Diese Beziehung von Visuellem und Textuellem lässt sich nicht in starre tradierte Muster einfügen, weshalb die folgende Untersuchung von Phillips' *Inferno* notwendigerweise einem deskriptiven Ansatz folgt.

II.1.1. Sehen und Erkenntnis: Visualität in Dantes *Commedia*

I see / what they do not know, / I have / deep kind. / words, / that I long / to / say
// eye // in my affection, / I long to / fetch and carry for / you / devoted / verse.
(355, 1st ed.)

Dantes *Divina Commedia* verdankt ihre große Bekanntheit zum Teil der jahrhundertelangen visuellen Tradition, welche vor allem die narrativen Grundzüge des Textes in Form von beeindruckenden Bildern ins kulturelle Gedächtnis eingeprägt hat. Die *Göttliche Komödie* bietet sich jedoch nicht nur aufgrund der anschaulich erzählten Episoden für die Visualisierung an, sondern auch aufgrund ihrer textimmanenten Bildlichkeit und der Tatsache, dass das Sehen selbst Gegenstand der Dichtung ist.

Das bekannte Sprichwort „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“³² hätte vermutlich nicht uneingeschränkt Dantes Zustimmung gefunden, da er in erster Linie ein Mann des geschriebenen Wortes war. Jedoch geht aus den Schriften des Florentiners hervor, dass er sich des spezifischen Reizes bildlicher Darstellungen durchaus bewusst war. So überrascht es

³⁰ Vgl. Eco, Umberto. *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Roma: Laterza, 1996.

³¹ Münchberg, Katharina. *Dante: Die Möglichkeit der Kunst*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2005. S. 45.

³² Der erste schriftliche Nachweis für diese Redewendung findet sich im englischen Sprachraum: Im Jahr 1921 veröffentlichte Fred R. Barnard in der Zeitschrift *Printer's Ink* eine Anzeige mit dem Slogan „A picture is worth a thousand words“.

nicht in der *Vita Nuova* zu erfahren, dass Dante in seiner Jugend zeichnete.³³ Auch im Text der *Divina Commedia* finden sich zahlreiche Hinweise auf Dantes Kenntnis bildlicher Darstellungsweisen und sein Interesse für die bildenden Künste.³⁴ Der visuellen Wahrnehmung und damit dem Auge als Sinnesorgan kommt in der *Göttlichen Komödie* eine besondere Wertigkeit zu: Es finden sich nicht nur zahlreiche optische Metaphern, das italienische Wort „occhio“ (Auge) ist das mit Abstand am häufigsten genannte Substantiv der Dichtung.³⁵

Die visuell-sinnliche Erfahrung der Welt durch die Augen zählt von je her zu den Urmotiven der Menschheit und spielt insbesondere in der mittelalterlichen Dichtung des provenzalischen Minnesangs eine große Rolle: Liebe kann nur durch die Augen empfangen werden, denn sie sind das Tor zum Herzen.³⁶ Der Sehsinn, der „edelste

³³ „Onde partiti costoro, ritornàimi a la mia opera, cioè del disegnare figure d'angeli [...]“ (Alighieri, Dante. *Vita Nuova*. Milano: Garzanti, 1999. XXXIV [XXXV] S. 63: „Jene dahin abgereist kehrte ich zu meiner Arbeit zurück, also dazu Engelsfiguren zu zeichnen.“).

³⁴ So erwähnt er im elften Gesang des *Purgatorio* namentlich den berühmtesten florentinischen Maler seiner Zeit, Giotto. Was Dantes *Göttliche Komödie* für die Literatur des 14. Jahrhunderts ist, bedeutet das Werk Giotto's für die Malerei. Obwohl das genaue Verhältnis der Werke dieser beiden innovativen befreundeten Künstler zueinander schwierig zu klären ist, steht fest, dass hier viele Parallelen bestehen. Insbesondere fällt in beiden Werken die hohe Natürlichkeit und Lebhaftigkeit der beschriebenen bzw. gemalten Figuren auf. Stellt Giotto plastisch modellierte Individuen, die zueinander Beziehungen unterhalten, in einen perspektivischen Raum, so lässt Dante diese mit seinen Worten vor den Augen des Lesers entstehen.

³⁵ In der Konkordanz finden sich 236 Nennungen des Wortes „occhio“, mit großem Abstand gefolgt von „mondo“ („Welt“: 143 Nennungen).

³⁶ Die mittelalterliche Lyrik zeichnet sich durch eine starke Betonung der Sinne, vor allem des Sehens, aus. Im Bereich des deutschen Minnesangs prägte Ingrid Kasten den Begriff der „Poetik des *schauuens*“ (Kasten, Ingrid. „Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts“ in *Beihefte zur Germanisch-Romanischen Monatsschrift* 5. Heidelberg, 1986. S.307). Das Sehen galt als Voraussetzung für das Verlieben. (Vgl. Scheer, Eva B. *Daz geschach mir durch ein schouwen. Wahrnehmung durch Sehen in ausgewählten Texten des deutschen Minnesangs bis zu Frauenlob*. Frankfurt: Lang, 1990. S.13.) Gerne erwähnt wird auch Andreas Capellanus' Ansicht, dass sich deshalb Blinde nicht verlieben könnten. (Vgl. Leuchter, Christoph. *Dichten im Uneigentlichen. Zur Metaphorik und Poetik Heinrichs von Morungen*. Frankfurt: Lang, 2003. S.144). Dante selbst fasst dieses Konzept, das auch der Dichtung des von den Provenzalen beeinflussten *dolce stil novo* zugrunde liegt, in seinem Sonett *Amor e'l cor gentil* in Worte: „Bielate appare in saggia Donna pui, / Che piace agli occhi sì, che dentro al core / Nasce un disio de la cosa piacente:“. (Dante, *Vita Nuova* XX: „Scheint Schönheit dann in der gelehrten Herrin auf, so anmutig für die Augen, ersteht im Herzen ein Sehnen nach der Anmutigen;“). Einen umfassenden Überblick über diesen Themenkomplex, insbesondere den Mythos der Liebe

Sinn“³⁷, bildet im Mittelalter darüber hinaus die Grundlage der Erkenntnis und gipfelt in der Schau Gottes – dem Höhepunkt der *Divina Commedia*:³⁸ „Dantes *Commedia* ist im Grunde eine Dichtung des Auges. [...] Für Dante ist der Moment des Sehens ein Moment der plötzlichen Erkenntnis.“³⁹

Dantes *Göttlichen Komödie*, die häufig auch als eine Enzyklopädie der Künste und Wissenschaften des ausgehenden Mittelalters bezeichnet wird, ist bis in tiefste Strukturen hinein geprägt von der mittelalterlichen Lehre der drei Erkenntnisweisen *visio corporalis*, *spiritualis* und *intellectualis*.⁴⁰ Die drei Erkenntnisweisen spiegeln sich in den drei Reichen der *Divina Commedia*: Die *visio corporalis*, die sinnliche Wahrnehmung durch den äußeren Sehsinn, entspricht der Art des Sehens, das im *Inferno* vorherrscht. Das *Purgatorio*, welches aufgrund der hohen Dichte büßender Künstler, Dichter und Musiker mitunter auch das Reich der bildenden Kunst genannt wird,⁴¹ ist geprägt von der geistig-schöpferischen Vorstellungskraft, der *visio spiritualis*. Die *visio intellectualis* kennzeichnet die vergeistigte Anschauung des *Paradiso* mit der Schau Gottes.⁴²

Viel mehr noch wird das philosophische Konzept der Erkenntnis in der *Divina Commedia* aber durch die omnipräsente Lehre des Vierfachen

in der Literatur, bietet Denis de Rougemont in seinem Band *Love in the Western World* (New York: Pantheon, 1956).

³⁷ Büttner, S. 11.

³⁸ Vgl. Fowlie, Wallace. *Love in Literature: Studies in Symbolic Expression*. Bloomington: Indiana University Press, 1965. S. 7. Gemäß Fowlie „three orders of love have determined and formed the three ages of civilized man“: Philosophische, göttliche und menschliche Liebe. Katharina Münchberg greift diese Dreiteilung auf und ordnet ihr Beispiele aus der *Divina Commedia* zu: Sinnliche Liebe (Francesca und Paolo), spirituelle Liebe (Beatrice und Dante), mystische Liebe (Dantes Gottesschau) (Münchberg, S. 208ff).

³⁹ Münchberg, S. 45.

⁴⁰ Vgl. Schleusener-Eichholz, Gudrun. *Das Auge im Mittelalter*. Band II. München: Wilhelm Fink Verlag, 1985. S. 959ff. und Münchberg, S. 9ff.

⁴¹ Friedrich Schelling ordnet den Nachbarkünsten Plastik, Malerei und Musik jeweils das *Inferno*, das *Purgatorio* und das *Paradiso* zu (vgl. Schelling, Friedrich W. J. „Über Dante in philosophischer Beziehung“ in Hg. F. W. J. Schelling, und F. W. Hegel. *Kritisches Journal der Philosophie*. Band 2/3, 1803. S. 35-50).

⁴² Die mittelalterliche Erkenntnislehre als strukturgebendes Element der *Divina Commedia* behandeln auch die beiden folgenden Publikationen: Cervigni, Dino S. *Dante's Poetry of Dreams*. Florenz: L. S. Olschki, 1986; Newman, Francis X. „St. Augustine's Three Visions and the Structure of the *Commedia*“ in *MLN* Vol. 82, No. 1, Italian Issue Januar 1967. S. 56-78.

Schriftsinns ergänzt und gesteigert, denn Dante ist durchaus als „philosophischer Visualist“⁴³ zu begreifen. Die Grundlage und der narrativ-lineare rote Faden der *Divina Commedia* ist der *sensus litteralis*, ergänzt vom *sensus spiritualis*, dessen Definition Dante selbst in seinem Brief an Cangrande della Scala eher undeutlich formuliert. Die Tatsache, dass Dante für die Lektüre der *Göttlichen Komödie* zwar verschiedene Sinnebenen anbietet, ihre Lesart jedoch nicht genauer erläutert, eröffnet unzählige Möglichkeiten kreativer Aktualisierungen des Werks.⁴⁴ Dantes Schreiben ist ein Aufzeichnen des Geschauten – „O mente, che scrvesti ciò ch'io vidi“⁴⁵ – und als solches ist es von einer besonderen textimmanenten Bildlichkeit geprägt:

Nun beschränkt sich natürlich diese Sinnfälligkeit nicht auf bildliche Vergleiche; es ist vielmehr eben das zu beachten, dass die ganze Gedanken- und Innenwelt Dantes vom Gesichtssinn durchlebt und erhellt ist.⁴⁶

Dante ist privilegiert mit eigenen Augen etwas zu sehen, was so noch nie von einem lebenden Wesen geschaut wurde und als solcher muss er das Gesehene auf das Genaueste beschreiben: „O vendetta di Dio, quanto tu dei / Esser temuta da ciascun che legge / Ciò che fu manifesto agli occhi miei!“⁴⁷ Es ist Dantes besonderes Verdienst, dass es ihm gelingt, seine Vorstellung der jenseitigen Welt, einer Welt, die dem menschlichen Sehen verborgen ist, so treffend in Worte zu fassen, dass eine Darstellung „zu einem Triumph des Sichtbaren, zu einer Feier des sinnlichen Sehvermögens“⁴⁸ wird. Die Sinneswahrnehmung des Sehens ist folglich in der *Göttlichen Komödie* selbst Gegenstand der Dichtung,⁴⁹ gerade so als

⁴³ La Salvia, Adrian. „Dante-Welten: Die *Göttliche Komödie* in der Buchkunst des 20. Jahrhunderts“ in Hg. Adrian La Salvia. *Himmel und Hölle: Dantes Göttliche Komödie in der Modernen Kunst*. Erlangen: Stadtmuseum Erlangen, 2004. S. 17.

⁴⁴ Der Vierfache Schriftsinn beinhaltet *sensus litteralis*, *sensus allegoricus*, *moralis* und *anagogicus*; die letzteren drei werden dem *sensus spiritualis* zugeordnet. Die Polysemie der *Göttlichen Komödie* wird auch in Teil III dieser Arbeit ausführlich behandelt.

⁴⁵ „Gedächtnis, das geschrieben, was ich schaute“ (*Inferno* II, 8).

⁴⁶ Leo, Ulrich. *Sehen und Wirklichkeit bei Dante. Mit einem Nachtrag über das Problem der Literaturgeschichte*. Frankfurt: Klostermann, 1957. S. 15f.

⁴⁷ „O Rache Gottes, wie sehr muss dich fürchten / Ein jeder, der die Schilderung gelesen / Des, was vor meinen Augen dort erschienen.“ (*Inferno* XIV, 16-18).

⁴⁸ Münchberg, S. 45.

⁴⁹ Neben der starken Betonung der visuellen Wahrnehmung spielen natürlich auch die anderen Sinne in der *Göttlichen Komödie* eine Rolle, wie beispielsweise die Musik und damit das Gehör im *Paradiso* (vgl. Schurr, Claudia E. „Dante e la musica“ *Quaderni di Esercizi Musica e Spettacolo*. Perugia: Università degli Studi di Perugia, 1994; Hammerstein, Reinhold.

hätte sich Dante für seine Dichtung an der Malerei selbst ein Beispiel genommen: „Come pintor che con esemplo pinga“.⁵⁰ Und tatsächlich ist es möglich, Parallelen zwischen Dantes Werk und der Kunst seiner Zeit herzustellen:

As a sensitive observer and keen admirer of the visual arts of his day, Dante learned much about their narrative and artistic techniques, and his great poem demonstrates their influence in many and diverse ways.⁵¹

Dantes Beobachtungsgabe und seine Fähigkeit, das Gesehene in Worte zu fassen resultieren in einem hohen Grad an Bildlichkeit, der die *Göttliche Komödie* in einem Maße auszeichnet, wie kaum ein anderes Werk der Weltliteratur. Dante beschreibt detailliert, was der Wanderer auf seiner Reise durch das Jenseits sieht und illustriert diese visuellen Erfahrungen häufig durch aneinander gereihte bildliche Vergleiche, welche die geschilderten Szenen vor dem inneren Auge des Lesers erstehen lassen.⁵² Die Kunstwerke seiner Zeit, die sich Dantes bildlicher Vorstellungskraft eingeprägt haben und das Jenseitige, das Dante vor seinem geistigen Auge sieht und für die Nachwelt festhält, kann nun jeder Leser der *Divina Commedia* sehen.

Nicht nur unsere, auch die Distanz der Künstler zum Dichter war vielfach groß. So erleben wir im Betrachten von Dante-Illustrationen eine zwiefache Distanz: die Distanz zu einer mehr oder weniger fremden Bildwelt, die der bildende Künstler in seiner Auseinandersetzung mit dem Dichter aus seinem Distanzgefühl und dem Erlebnis seiner eigenen Zeit hervorbrachte, und damit verquickt unsere jetzige Ferne zu Dante.⁵³

In dem Bemühen, die zeitliche, gedankliche und inhaltliche Distanz zum Werk des mittelalterlichen Autors zu ergründen, welche auch durch die schier undurchdringliche Fülle von gelehrten Schriften und Kommenta-

„Die Musik in Dantes *Divina Commedia*“ in Hg. A. Noyer-Weidner. *Deutsches Dante Jahrbuch* Bd. 41-42, 1964. 59 ff.

⁵⁰ „so wie sein Modell ein Maler [malt]“ (*Purgatorio* XXXII, 67).

⁵¹ Kleinhenz, Christopher. „On Dante and the Visual Arts“ in Hg. Theodolinda Barolini und H. Wayne Storey. *Dante for the New Millennium*. New York: Fordham, 2003. S. 284.

⁵² Beispiele solcher aneinander gereihter Vergleiche sind die verschiedenen Vogelarten zur Darstellung der Sünder der Wollust in *Inferno* V oder die Beschreibung Geryons und seines Flugs in *Inferno* XVI und XVII.

⁵³ Holst, Christian v. „Einführung“ in *Dante – Vergil – Geryon: Der 17. Höllengesang der Göttlichen Komödie in der bildenden Kunst*. Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart, 1980. S. 8.

ren nicht verringert wird, wenden sich Leser hoffnungsvoll den Illustrationen zu, welchen es gelingt, die Vielfalt der *Commedia*, die in Worten nur umrissen werden kann, auf der Grundlage bildlicher Empfindungs- und Erkenntnisebenen verständlich zu machen. Unwillkürlich verknüpft der Rezipient diese Wahrnehmung seinerseits mit der Ikonografie seiner eigenen Zeit – womöglich ist seine Vorstellung geprägt von der düsteren *Chiaroscuro*-Atmosphäre⁵⁴ der Rembrandtschen Historiengemälde, Hieronymus Boschs grausig warnenden Höllenvisionen, Gustave Dorès finsternen *Inferno*-Stichen oder gar von Phillips' komplexen Interpretationen.⁵⁵ Wie die folgende Darstellung der Tradition der Dante-Illustration zeigen wird, werden meist die narrativen Aspekte der *Divina Commedia* illustriert. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Phillips' Rezeption entscheidend von der Tradition, denn die mittelalterliche Lehre der Erkenntnis und die ureigene, textimmanente Visualität des Textes sind grundlegende Aspekte dieser Bearbeitung.

II.1.2. Die Tradition der Dante-Illustration

at the time arranged, / abandon all (210¹)

Über Illustrationen der *Göttlichen Komödie* zu sprechen heißt den Blickwinkel umzukehren und zu untersuchen, wie Dantes Schriftwerk wiederum Künstler zu bildlichen Darstellungen anregt. Die angesprochene Bildhaftigkeit dieses Werkes, das „nicht nur in der Geschichte der abendländischen Literatur“ eine „herausragende Stellung“⁵⁶ einnimmt, eröffnet eine schier unerschöpfliche Vielfalt aktualisierender Aneignungen, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Dank ihrer kraftvollen und bilderreichen Sprache, deren Metaphern komplexe Bildäquivalente für seelische Verfassungen, innere Strukturen und spirituelle Überzeugung

⁵⁴ Der Begriff *Chiaroscuro* (ital. chiaro: hell; scuro: dunkel) bezieht sich auf eine in der Spätrenaissance und im Barock entwickelte Technik der Malerei (vor allem bei Caravaggio) und in der Grafik. Durch Hell-Dunkel-Kontraste werden sowohl das Räumliche als auch der Ausdruck gesteigert.

⁵⁵ In dem Thriller *Minos* zeigt sich der Mörder stark von Phillips' *Inferno*-Illustrationen beeindruckt – die Wirkung beruht hier nicht auf einer besonders finsternen Atmosphäre oder auf einer besonders schockierenden Abbildung, sondern auf weitaus subtileren Rezeptionsstrukturen (vgl. Teil II dieser Arbeit; Villatoro, Marcos M. *Minos*. Boston: Justin, Charles & Co, 2003).

⁵⁶ Büttner/Gottdang. S. 249.

sind, hat die *Göttliche Komödie* nicht nur die besten Buchmaler, sondern auch bildenden Künstler aller Epochen inspiriert und zur Visualisierung herausgefordert.

Seit dem 14. Jahrhundert haben berühmte Künstler aus vielen Ländern den Text in ganz unterschiedlicher Weise illustriert, sei es eng an der Schilderung orientiert oder frei, exakt oder skizzenhaft, in vollständigen Zyklen oder in einzelnen Szenen. Stets war das Ergebnis ein Stück künstlerischer Rezeption des Werkes und Interpretation für die jeweilige Zeit.⁵⁷

Eine analytische Bestimmung und Deutung der Motive in der *Commedia* findet jedoch erst im 19. Jahrhundert statt. Als die Ikonographie um die Jahrhundertwende herum zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschungen wird, wenden sich Gelehrte auch der Beschreibung und Katalogisierung der *Göttlichen Komödie* zu.⁵⁸ 1889 befasst sich Alfred Bassermann in dem Kapitel „Orvieto: Dante und die Kunst“ seines Buches *Dantes Spuren in Italien* ausführlich mit der Illustrierung der *Göttlichen Komödie*.⁵⁹ Darauf folgen im Jahr 1897 zwei weitere Standardwerke zur Dante-Ikonographie: Ludwig Volkmanns *Iconografia dantesca*⁶⁰, und *Dante. Sein Leben und sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst* von Franz Xavier Kraus⁶¹. Durch die Hinwendung zu eher formalen Betrachtungsweisen in der Kunstwissenschaft gerät die Ikonographie kurz darauf in den Hintergrund und so folgen auf diese ersten Werke lange Zeit keine weiteren. Im Jahr 1969 erscheint *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy* von Pieter Brieger, Millard Meiss und dem Italianisten Charles Singleton, eine umfangreiche Übersicht, die sich jedoch – wie der Titel besagt – auf die Betrachtung der frühen Handschriften zur *Commedia* beschränkt. Erst Eugene Paul Nassar legt 1994 mit *Illustrations to Dante's Inferno*⁶² ein neues Standardwerk zur Dante-Ikonographie vor. Nassars Werk bleibt dabei jedoch eine Einzelercheinung, denn wenngleich die Ikonographie in

⁵⁷ Schmitz, Wolfgang. „Vorwort“ in Doris Schirra. *„An jenem Tage lasen wir nicht weiter“ – Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie aus den Beständen der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln*. Ausstellungskatalog. Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2000. S. 7.

⁵⁸ Vgl. Büttner/Gott dang.

⁵⁹ Bassermann, Alfred. „Orvieto: Dante und die Kunst“ in Alfred Bassermann. *Dantes Spuren in Italien*. München/Leipzig: Oldenbourg, 1889. S. 426.

⁶⁰ Volkmann, Ludwig. *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della Divina Commedia* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1897.

⁶¹ Kraus, Franz Xavier. *Dantes Spuren in Italien und Dante. Sein Leben und sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst*. Berlin: Grote, 1897.

⁶² Nassar, Eugene Paul. *Illustrations to Dante's Inferno*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1994.

jüngerer Zeit wieder an Popularität gewinnt, beschränken sich Autoren nun zumeist auf die Darstellung spezifischer Epochen, Stile, Künstler, Episoden oder Motive, wie beispielsweise Michael Brunner in *Die Illustrierung von Dantes Divina Commedia in der Zeit der Dante-Debatte*⁶³ oder Jean-Pierre Barricelli mit seiner Darstellung vier moderner Dante-Illustratoren in *Dante's vision and the artist*.⁶⁴ Oft handelt es sich bei neueren Publikationen auch um Kataloge zu Ausstellungen, die anhand einzelner Kapitel aus der Feder unterschiedlicher Autoren versuchen, einen Überblick über die Tradition oder eines ihrer Teilgebiete zu vermitteln. Großes leistet in dieser Hinsicht seit langem die Casa di Dante in Abruzzo, zu deren Ausstellungen über einzelne Dante-Illustratoren jeweils umfangreiche Kataloge erschienen sind und 1999 ein zusammenfassender Band mit kritischen Beiträgen zu den bisher behandelten Künstlern und Themen.⁶⁵ Das erschöpfendste Werk in diesem Bereich, welches in Umfang, Tiefe und Themenvielfalt die genannten Werke übertrifft, ist der Ausstellungskatalog *Dantes Göttliche Komödie: Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten* von Lutz S. Malke (2000). Was die Rezeptionen jüngerer Datums anbelangt, vermittelt der Erlanger Katalog *Himmel und Hölle: Dantes Göttliche Komödie in der modernen Kunst* (2004) einen umfassenden Überblick.⁶⁶

Wohl vor allem aufgrund ihrer eingehenden chronologischen Behandlung des Themas stellen die Bände von Volkmann und Nassar nach wie vor die grundlegenden Referenzwerke dar. Sie vermitteln nicht nur einen historischen Überblick über die Tradition, sondern formulieren auch Kriterien für deren Bewertung. Trotz ihrer großen Leistungen im Bereich

⁶³ Brunner, Michael. *Die Illustrierung von Dantes Divina Commedia in der Zeit der Dante-Debatte (1570 - 1600)*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1999.

⁶⁴ Barricelli, Jean-Pierre. *Dante's vision and the artist: Four modern illustrators of the Commedia*. New York: Lang, 1992. Über die umfangreiche Darstellung der Dante-Bearbeitungen durch die Künstler Amos Nattini, Robert Rauschenberg, Salvador Dalí und Francis Phillips hinaus bietet Barricelli in diesem Werk sowohl einen informativen Überblick über die visuellen Aspekte der *Göttlichen Komödie* im Allgemeinen als auch einen historischen Überblick über die Tradition der Dante-Illustration.

⁶⁵ Gizzi, Corrado. „Mostra di pittura ‚Botticelli e Dante‘, 1990“ in Hg. Corrado Gizzi. *Dante istoriato. Vent'anni di ricerca iconografica dantesca*. Milano: Skira, 1999.

⁶⁶ Malke, Lutz S. (Hg.). *Dantes Göttliche Komödie: Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten*. Berlin: Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, 2000 sowie La Salvia, Adrian. *Himmel und Hölle: Dantes Göttliche Komödie in der modernen Kunst*. Erlangen: Stadtmuseum Erlangen, 2004. Diese beiden Kataloge enthalten jeweils ausführliche Kapitel zu Tom Phillips.

der Dante-Ikonografie ist jedoch vor allem Bassermann, Volkmann und Nassar ein Zug gemein: Die Kriterien zur Selektion und Bewertung von Illustrationen sind stark geprägt vom persönlichen Hintergrund und der subjektiven Überzeugung der Autoren. Obgleich ihre Übersicht über die Tradition der Dante-Illustration fundiert und detailliert ist, wird deutlich, dass Bassermann und Volkmann nur wenige Bearbeitungen gutheißen können. So bezeichnet Volkmann beispielsweise die illuminierten Handschriften als „primitive Anfänge[n] der Dante-Illustration“⁶⁷, während Bassermann die Illuminatoren damit entschuldigt, dass diesen Berufsschreibern „eine[r] eingehende[n] Kenntniß der Dichtung“ fehlte.⁶⁸ Für beide hat kaum ein Künstler neben dem „Dante-Kenner“⁶⁹ Michelangelo Bestand, nach dem „es nur wieder abwärts gehen konnte.“⁷⁰ Illustratoren jüngeren Datums können beide nicht uneingeschränkt loben.⁷¹ Bassermann und Volkmann schätzen handwerkliches Können, fordern aber auch eine vollständige Illustration sämtlicher Jenseitsreiche und „eine einheitliche Composition“.⁷² Zum Katalog der Forderungen, die Volkmann an eine Dante-Illustration stellt, zählt ein „tiefer[e]s] Verständnis für Dante“.⁷³ Generell fordert Bassermann, „daß die Kunst in ein innigeres Verhältniß zu der Dichtung trete, daß sie, anstatt nur schmücken zu wollen, anfangs, mit ihren Darstellungsmitteln die Dichtung zu interpretieren, daß sie anfangs wirklich zu illustrieren.“⁷⁴ Während Volkmann beispielsweise sehr streng über Dorés Abweichungen vom Dantesken Text urteilt⁷⁵, bemängelt Bassermann, dass Botticelli sich „zu ängstlich an die Dichtung“ halte: „Solange der Künstler der Dichtung nur dienen will, wird er immer nur Unvollkommenes leisten; erst wenn er sie beherrschen lernt, souverän beherrschen, vermag er fruchtbringende Anregungen aus ihr zu schöpfen.“⁷⁶ Auch Volkmann fordert von den Illustratoren

⁶⁷ Volkmann, S. 17.

⁶⁸ Bassermann, S. 449. Beide Autoren verweisen immer wieder auf die Publikationen des anderen und nach Volkmanns Aussage baut Bassermanns Kapitel stark auf Volkmanns Dissertation auf, welche noch vor Bassermanns Buch vorlag (vgl. Volkmann, S. 51).

⁶⁹ Volkmann, S. 74.

⁷⁰ Bassermann, S. 497.

⁷¹ Vgl. Kapitel II.1.2.1. Dante-Illustration im Wandel der Zeit.

⁷² Bassermann, S. 447. Vgl. Volkmann, S. 104.

⁷³ Volkmann, S. 93.

⁷⁴ Bassermann, S. 447.

⁷⁵ Volkmann, S. 139. In Bassermanns Werk wird Doré nicht besprochen.

⁷⁶ Bassermann 1889, S. 479f.

eine profunde Auseinandersetzung und Beherrschung des Prätextes sowie ein künstlerisches Nachempfinden der Dichtung:

[...] die ‚einzig wahre Illustration‘ der Göttlichen Komödie ist und bleibt es aber für unser Gefühl, wenn ein echter und rechter Künstler sich so an den Gestalten der Dichtung begeistert und sich so von dem künstlerischen Gehalt des unvergänglichen Werkes ergriffen fühlt, dass er das gleichsam innerlich Erschaute durch die Kraft seiner künstlerischen Persönlichkeit zur vollendeten äusseren Erscheinung bringen muss.⁷⁷

Hauptkriterium für eine gelungene Dante-Illustration ist gemäß diesen Aussagen also eine aus intensiver Textlektüre geborene, persönliche künstlerische Umsetzung, welche die Emotionalität und das Erleben der *Divina Commedia* in Bilder übersetzt. Einschränkend sieht Volkmann die Zukunft der Dante-Illustration, anders als Bassermann, in der „Griffelkunst“⁷⁸, also in der Zeichnung und Druckgraphik. In ihrem grundsätzlichen Resümee sind sich beide jedoch wiederum einig, dass „die eigentliche moderne Dante-Illustration [...] thatsächlich noch nicht geschaffen ist“⁷⁹ und „noch kommen muß.“⁸⁰ Die strengen Maßgaben, die an die Illustrierung der *Göttlichen Komödie* angelegt werden, bedingen sich zu einem Großteil aus der Tatsache, dass es sich bei der bildlichen

⁷⁷ Volkmann, S. 145.

⁷⁸ Volkmann, S. 160.

⁷⁹ „Aber Abschließendes ist auch durch sie [die Illustration] noch nicht geleistet, eine wahrhaft würdige künstlerische Darstellung zur *Divina Commedia* [sic] noch nicht erreicht worden.“ (Volkmann, S. 160).

⁸⁰ „Was Menzel für die Werke Friedrich des Großen geleistet hat, das wäre die Aufgabe des Dante-Illustrators, der noch kommen muß, gegenüber der *Divina Commedia*, und wenn die Lösung gelänge, so müßte die Gesamtheit dieser Bilder nicht nur die drei Reiche des Danteschen Jenseits vergegenwärtigen, sondern uns ein allseitiges, lebenswahres, tiefsinniges Bild der ganzen Dante’schen Welt geben, eben das, was die Dichtung selbst thut und worin gerade das Geheimniß ihres unvergänglichen Lebens besteht.“ (Bassermann, S. 531). In einer Fußnote zitiert Bassermann aus seiner Rezension von Volkmanns *Iconografia*: „Volkmann theilt hier meine Ansicht, daß die moderne Dante-Illustration erst noch zu schaffen sei, concentrirt aber seine Erwartungen auf die Griffelkunst, [...] weil er die plastische Kraft, die dämonische Phantasie und auch die tiefsinnige Symbolik besitzt, die zur Verkörperung der Dante’schen Gestaltenwelt ganz besonders nothwendig sind. Welche Kunst uns die vollendete Dante-Illustration bringen wird, welche die rechte ist, wer kann es sagen? Der Erfolg des Künstlers entscheidet. Er ist es, der die Gesetze dictirt, und die Gelehrten schreiben sie auf und verkünden sie als unumstößliche Weisheit, bis wieder ein neues Genie kommt und beweist, – daß man’s auch anders machen kann.“ (*Literatur-Blatt für germanische und romanische Philologie* XIX, S. 350 zit. in Bassermann, S. 603).

Umsetzung dieses Textes nicht mehr nur um die Bebilderung eines Stoffes handelt, sondern um die Illustrierung eines „bestimmten Textes, der mit seiner Einzigartigkeit einen engen Textbezug geradezu fordert.“⁸¹

Während Bassermann und Volkmann als Gelehrte des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Auswahl und Bewertung noch ganz den Geschmack ihrer Zeit spiegeln, überrascht Nassars rund hundert Jahre später gefasstes, zuweilen recht konservatives Urteil. Auch Nassar fordert von Illustratoren der *Göttlichen Komödie* eine profunde Kenntnis des Dantesken Textes. Konkret dringt er auf Textnähe was Narration, Ton, Details, Bilder, Atmosphäre und Dantes Gesinnung betrifft sowie Vollständigkeit⁸² und von Seiten des bearbeitenden Künstlers emotionale Beteiligung, Leidenschaft und handwerkliches Können. Laut Nassar kann die „common-sense definition“ für eine gute Dante-Illustration auf die Phrase „[c]loseness to the Dantean text in tone and detail, to his complex attitudes and his descriptions“⁸³ reduziert werden. Der einzige Künstler, der vor Nassars Augen Gnade findet, ist Gustave Doré, dessen Zyklus er als „simply the most faithful extended translation of Dante’s imagery, atmosphere, and, to a more limited extent, his psychological subtlety, to a visual medium“ lobt.⁸⁴

Es ist nur natürlich, dass Nassar einen freieren Textbezug aus literaturwissenschaftlicher Sicht bemängelt, während dieser aus kunstwissenschaftlicher Perspektive nicht unbedingt als Qualitätskriterium, sondern als Aspekt der Werksgenese betrachtet wird, der für den Status des literarischen Werkes spricht: „Der hohe Rang, der Dantes *Commedia* zugemessen wurde, zeigt sich auch daran, dass es umfangreiche Illustrationsfolgen gibt, die ohne konkrete Verbindung mit dem Text als eigenständige Werke das Epos veranschaulichen wollen.“⁸⁵ Bei seiner Kritik der unterschiedlichen Illustrationen wird Nassar noch wesentlich

⁸¹ Büttner/Gottdang, S. 249.

⁸² Vollständigkeit als Qualitätsmerkmal für eine gelungene illustrierte Buchausgabe heiße im Übrigen viele der frühen Bibel-Codices ausklammern, da diese selten den gesamten Text der Bibel enthielten (vgl. Büttner/Gottdang, S. 49).

⁸³ Nassar, 1994, S. 25.

⁸⁴ Nassar, 1994, S. 21.

⁸⁵ Büttner, S. 250.

deutlicher als seine Vorgänger. Er lehnt ab: „theatrical effects“ (18), „placidity“ (20), „blandness“ (20), „vulgarization“ (23)⁸⁶ sowie „whimsical analogies“, und vor allem „personal recastings“.⁸⁷ Letzteres bezieht sich besonders auf die Künstler des 20. Jahrhunderts, deren persönliche Herangehensweise das von Volkmann und Bassermann geforderte Nachempfinden der *Commedia* insofern übersteigt, als diese Künstler im Sinne ihrer Zeit externe Elemente in ihre Rezeption integrieren. Da diese Art der Bearbeitung nicht Nassars Kriterien entspricht, nimmt er sie erst gar nicht in seine Anthologie von 1994 auf. Dieses scheint jedoch ein problematisches Manko der Publikation zu sein, denn er holt dies 1999 in Form eines kurzen Textes nach – sein Urteil fällt aber wiederum negativ aus.⁸⁸ Nassars Kritik ist hier dem Urteil seiner Vorgänger näher als dem Kunstempfinden seiner eigenen Zeit. Seine Beurteilung von Kunst verrät eine formalistische Grundeinstellung und ihre Ablehnung direkter Bezüge zum Künstler erinnert an Clement Greenbergs Forderung nach „purity“.⁸⁹ In einer publizistischen Inhaltsangabe zu Nassars Band wird betont, dass der Autor die Dante-Illustration vom Standpunkt eines Literaturkritikers betrachte: „His [Nassar’s] criteria for selection are those of a literary critic seeking fidelity to the tone and texture of a literary masterpiece [...]“.⁹⁰ Umso auffälliger ist es, dass der Englisch-Professor Nassar sich so vehement gegen die in der Literatur und Kunst seiner Zeit vorherrschende Tendenz der Vermischung von Genres und Grenzen ausspricht – vor allem da eine Berücksichtigung externer Faktoren, wie autobiographischer oder zeitgeschichtlicher Aspekte, die Rezeption der *Göttlichen Komödie* in der heutigen Zeit ebenso bereichern können wie literaturwissenschaftliche Überlegungen. Grundlegende Reflexionen zu Dantes *Commedia*, wie die Bedeutung der mittelalterlichen Erkenntnislehre und des Vierfachen Schriftsinns für die Illustrierung werden hier vernachlässigt. Viel mehr noch begrenzt Nassar die Möglichkeiten der Dante-Illustration auf die wörtliche Interpretation, indem er auf absolute Textnähe pocht, also auf die Übertragung des *sensus literalis*. Ganz anders

⁸⁶ Nassar, 1994.

⁸⁷ Nassar, Paul Eugen. Dante Illustration: Fidelity to text and tone as criterion“ *Electronic Bulletin of the Dante Society of America*. Princeton University, 27. September 1999.

⁸⁸ Nassar, 1999.

⁸⁹ Greenberg, Clement. „Detached Observations“ *Arts Magazine*, Dezember 1976.

⁹⁰ „Zusammenfassung: Eugene Paul Nassar, *Illustrations to Dante’s Inferno*“ WorldCat. OCLC, s. d.

urteilt hier Jean-Pierre Barricelli, dessen aufgeschlossene Einstellung gegenüber dem Thema eher der kreativen und persönlichen Herangehensweise moderner Künstler entspricht: „Textual fidelity by itself is not an irreducible criterion for success in illustration. The fundamental criterion is the artist's ability to conceive through images what his imagination has sighted thanks to Dante's extraordinary painterly vision.“⁹¹ Die traditionelle Ikonographie versucht Kunstwerke anhand verschiedener Bildthemen, ihrer literarischen Quellen und der Bildfunktion zu verstehen, jedoch liegt gerade in dieser Erforschung der Bildhintergründe das Risiko, das konkrete Bildwerk mit seinen materiellen und technischen Gegebenheiten aus dem Auge zu verlieren:

Die ikonologische Interpretation ist immer in Gefahr gewesen, jedes Kunstwerk nur als geistesgeschichtliches Dokument anzusehen, alle Werke gleichwertig zu nehmen, ob sie nun Skizze oder ausgeführtes Gemälde, Buchillustration oder Wandmalerei, graphisches Blatt oder Altarbild sind.⁹²

Mit der Marginalisierung des Inhalts in der Kunst um 1800 ist die Lehre von den Bildinhalten zwar in den Hintergrund gerückt, die Kunstgeschichte steckt jedoch nach wie vor hinsichtlich der Interpretationsmethodik „in einer unleugbaren tiefen Krise [...], nämlich der Krise der Ikonologie“, wie Frank Büttner 1990 feststellt. Beinahe zwei Jahrzehnte später argumentiert Büttner in seiner *Einführung in die Ikonographie* gemeinsam mit Andrea Gott dang, dass dies allerdings nicht das Ende der Ikonografie bedeute, denn „Kennzeichen der Moderne ist die Pluralisierung der Möglichkeiten.“⁹³ Es stellt sich also die Frage, inwiefern eine Betrachtung von Bildwerken zur *Göttlichen Komödie* unabhängig vom Geschmack der Zeit oder von objektiv gefärbten Vorlieben möglich ist. Vor dem Hintergrund der genannten Versuche einer Übersicht und Bewertung der Tradition der Dante-Illustration wird deutlich, wie grundlegend es ist, zunächst zu einer gewissen Systematik der Textillustration zu gelangen.

Fassen wir also zusammen: Ausschlaggebende Faktoren für die Betrachtung sind die Form der Illustration, also der Beschreibstoff oder

⁹¹ Barricelli, S. 107.

⁹² Büttner, Frank. „Einleitung zur ersten Sektion“ in Hg. Wolfgang Harms. *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*. Stuttgart: Metzler, 1990. S. 10.

⁹³ Büttner/Gott dang, S. 274.

Malgrund und die Technik, die wiederum die Gestaltung bestimmt. Hinzu kommt die Persönlichkeit des Künstlers, sein charakteristischer Stil, aber auch sein Temperament. Auch die Frage, ob der Künstler das Projekt alleine anvisiert, geplant und umgesetzt hat, oder ob Verleger, Musen, Vorbilder oder Kollaborateure beteiligt waren, ist nicht unerheblich. Wichtig ist auch die Frage nach dem Zweck der Bearbeitung, deren Absicht beispielsweise die dekorative Ausschmückung aber auch die Belehrung ungebildeter Bevölkerungsschichten sein kann. Anhand dieser sehr weit gefassten Fragestellungen, deren einzelne Punkte aufgrund ihrer unterschiedlichen Richtung und Gewichtung die Untersuchung weniger fokussieren als zersplittern, lässt sich keine befriedigende und übersichtliche Systematik erstellen. Bleibt der sprichwörtliche kleinste gemeinsame Nenner, die Art wie der Künstler den Stoff behandelt. Dabei oszilliert die Fragestellung immer zwischen zwei Extremen: „Bedeutet Illustrieren einen Text nacherzählen, oder gibt die Illustration nur die Gedanken des Künstlers wieder, die ihm ohne Bindung an den Text zum Thema einfallen?“⁹⁴ Das Zusammenwirken von Text und Bild in der Illustration, die Gewichtung dieser beiden Bestandteile und der damit in Zusammenhang stehende Begriff der Texttreue bestimmen nach wie vor die Debatte. Der auch von Elisabeth Geck und Frank Büttner vorgebrachte Wunsch nach einer ‚idealen Illustration‘, die sich dem Wort unterordnet, gleichzeitig jedoch vermag, eine „eigenständige Leistung“ zu erbringen, „die sich nicht darin erschöpft, das wörtlich Vorgegebene nachzuzeichnen“⁹⁵ und welche „nur da zu Meisterleistungen führen [wird], wo der Illustrator mit dem dichterischen Werk kongeniale Wege geht“⁹⁶, erinnert stark an Eugene Nassars Wertekanon. Vor diesem Hintergrund lege ich in Anlehnung an Elisabeth Geck⁹⁷ der in den folgenden Kapiteln vorgenommenen Darstellung der Tradition der Dante-Illustration neben den oben genannten Fragestellungen ein zunächst sehr weit gefasstes Schema zugrunde, welches drei grundlegende Kategorien der Textillustration unterscheidet: 1) Erzählende Darstellung; 2) Im losen Textzusammenhang interpretierend; 3) Ohne Textzusammenhang meditierend oder neuschöpfend.

⁹⁴ Geck, Elisabeth. *Grundzüge der Geschichte der Buchillustration*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. S. 110.

⁹⁵ Büttner/Gottdang. S. 12.

⁹⁶ Geck, S. 120.

⁹⁷ Geck, S. 126.

Im Folgenden sollen im Rahmen einer Bestandssicherung die wichtigsten produktiven Aktualisierungen der *Göttlichen Komödie* in der Kunst in chronologischer Abfolge und hinsichtlich ihrer Einordnung in obiges Schema dargestellt werden, wobei ein Schwerpunkt aufgrund des Themas der vorliegenden Arbeit auf dem Bereich der Buchillustration des *Inferno* liegt, während Bearbeitungen aus dem Feld der Malerei und Plastik entsprechend ihrer Relevanz für diese Arbeit oder die Tradition der Dante-Rezeption im Allgemeinen behandelt werden.⁹⁸ Im Anschluss werden einzelne Themen, welche für das Verständnis der Dante-Rezeption bei Tom Phillips grundlegend sind, gesondert behandelt. Die Darstellung bewegt sich insgesamt von einer relativ weit gefassten Definition der Buchillustration zu einer konkreteren, deren Präzisierung anhand ikonografischer und ikonologischer Überlegungen die Analyse von Phillips' *Inferno* informieren wird.

II.1.2.1. Dante-Illustration im Wandel der Zeit

art / What time is it? // art / " When shall I / come again, / " (220¹)

Die andauernde Präsenz der *Divina Commedia* im zeitgenössischen Kanon und die Vielfalt der Rezeption bis in die heutige Zeit belegen ihren Status als literarischer Klassiker „che traversa i secoli con un'autorità che pochi libri al mondo hanno avuto.“⁹⁹ Nicht immer entspricht Dantes Dichtung dem Geschmack der Zeit und folglich ist ihre Illustrierung Schwankungen unterworfen. Die Tradition der Dante-Illustration lässt sich als eine Abfolge vieler Künstler begreifen, die sich sowohl an dieser Tradition schulen als auch ihren eigenen zeitgeschichtlichen Hintergrund in die transformierende Lektüre-Erfahrung mit einbringen. Diese

⁹⁸ Der Schwerpunkt liegt deshalb auf dem *Inferno*, da Tom Phillips nur das *Inferno* illustriert hat und die beiden anderen *Cantiche* daher im Rahmen dieser Arbeit nicht relevant sind. Die Auswahl und Beurteilung der folgenden Beispiele orientiert sich gemeinhin am Bekanntheitsgrad der Bearbeitung, ihrer Bedeutung für die Tradition der Dante-Illustration sowie an ihrer Relevanz hinsichtlich des Themas dieser Arbeit. Trotz sorgfältiger Recherche und gewissenhaftem Abwägen ist natürlich auch diese Auswahl zwangsläufig subjektiv gefärbt.

⁹⁹ Leonardi, Anna Chiavacci. „Il libro di Dante dalle prime copie manoscritte all'edizione della Crusca“ in *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*. Ausstellungskatalog. Foligno: Electe/Editori Umbri Associati, 1989. S. 51. („das die Jahrhunderte mit einem Ansehen wie kaum ein anderer Text in der Welt überdauert hat.“).

Tradition, die Tom Phillips' Rezeption maßgeblich speist, soll hier anhand einer kurzen chronologischen Übersicht dargestellt werden.

Von Anbeginn an wird Dantes Meisterwerk mit großer Präzision in Bilder umgesetzt und findet damit Eingang in die Kunst der jeweiligen Zeit, wie in die Tradition der Weltgerichtsbilder¹⁰⁰ und der Buchmalerei. Die frühen Handschriften beschränken sich meist auf die Gestaltung des Geschriebenen durch kleine Illuminationen am Rand der Texte oder die Ausschmückung von Majuskeln, die eine Einheit mit dem geschriebenen Text bilden. Ludwig Volkmann sieht die Aufgabe der Handschriften darin, die *Divina Commedia* „allmählig abzuschleifen“ und für folgende Generationen vorzubereiten, jedoch tritt in der Masse kaum ein herausragender Künstler hervor, die bildliche Bearbeitung ist meist rein dekorativ und folgt der Narration zumeist nur selten.¹⁰¹ Auch die großen Renaissance-Künstler Luca Signorelli, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti und Raffaello Santi empfanden großes Interesse für Dante.¹⁰² In ihren Werken finden sich Spuren ihrer Verehrung für den Dichter und sein Werk, jedoch keine umfangreichen Werkszyklen. Die Tradition der Dante-Illustration wie wir sie heute kennen, beginnt jedoch bereits in der Frührenaissance mit Sandro Botticelli, der Dantes Vorlage „[a]n die mittelalterliche Tradition des Erzählens im Bilde anknüpfend“¹⁰³ zwischen

¹⁰⁰ Weltgerichtsdarstellungen sind schon aus der Zeit vor Dantes *Divina Commedia* bekannt und können sicherlich als prägender Einfluss auf Dantes Bildwelt gewertet werden. Was die zahlreichen Fresken des 14. und 15. Jahrhunderts angeht, die das Jüngste Gericht oder die Hölle zum Thema haben, so fanden sicherlich bei einigen einzelne Züge der *Göttlichen Komödie* Eingang, jedoch wäre es übertrieben, diese als Illustrationen zu Dantes Werk zu bezeichnen. Sie verraten oft lediglich den großen Einfluss, den seine Dichtung auf die Kultur der Zeit hatte, wie das bei der starken Verbreitung des Werks zu erwarten ist: „Es gab eine Zeit, wo kaum ein Weltgerichtsbild in Italien davor sicher war, mit Dante in Beziehung gebracht zu werden.“ (Bassermann, S. 429). Nur wenige Werke, wie die Höllendarstellung in Nardo di Ciones Weltgerichtsbild in der Capella Strozzi in S. Maria Novella in Florenz (1350-57), lassen sich mit voller Bestimmtheit auf Dante zurückführen. Spuren Dantes finden sich auch in späteren Weltgerichtsdarstellungen, wie in einem Fresko Luca Signorellis im Dom von Orvieto (ca. 1499-1504), in Michelangelos Weltgericht in der Sixtinischen Kapelle (ca. 1540) und in Vasaris Kuppelfresko in Santa Maria del Fiore in Florenz (ab 1572).

¹⁰¹ Volkmann, S. 52. Dieses Thema wird im Kapitel II.1.2.2. Buchkunst vertieft.

¹⁰² Leonardos fantastische Zeichnungen in seinen Skizzenbüchern scheinen zuweilen Dantes Szenen wiederzugeben und er galt als großer Bewunderer des *Convivio*; in Bezug auf Dante verwies der Florentiner jedoch auf seinen Kollegen Michelangelo. Aus Michelangelos Hand sind zwei Sonette an Dante überliefert und sowohl er als auch Raffael galten als große „Dante-Kenner“ (Volkmann, S. 74). Raffael integrierte Dante beispielsweise in sein Fresko *Parnassus* in den berühmten „Stanze di Raffaello“ im Vatikan.

¹⁰³ Schirra, S. 13.

1480 und 1500 illustriert, indem er nahezu jede einzelne Szene, jeden Dantesken Schauplatz, jeden Dialog und sämtliche Charaktere der *Divina Commedia* bildlich umsetzt. Trotz ihrer unvollendeten Ausführung stellen Botticellis Zeichnungen alle bisherigen Dante-Manuskripte in den Schatten und gelten bis heute als einzigartig. Die bildlichen Darstellungen illuminierter Manuskripte orientieren sich lange Zeit an Botticellis Illustrationen, was dazu führt, dass immer wieder die gleichen Motive wiederholt werden: „Die Wahl der Gegenstände ist sehr beschränkt und die Darstellung wird sehr bald traditionell und trägt nicht weiter dazu bei, die *Divina Commedia* der Kunst zu erschließen.“¹⁰⁴

Die Erfindung des Buchdrucks durch Johannes Gutenberg im 15. Jahrhundert bringt einen Medienwechsel mit sich, der die Grundlage für die allmähliche Alphabetisierung der breiten Bevölkerung und die Verbreitung gedruckter Texte darstellt. Diese Entwicklung wirkt sich auch positiv auf den Bekanntheitsgrad der *Göttlichen Komödie* aus. Inhaltlich ist die Dante-Rezeption während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geprägt von einer lebhaften Debatte, in deren Verlauf man kritisch über Dantes heidnische Motive, seine mitunter rohe Sprachwahl, seine Missachtung der aristotelischen Poetik-Regel und seine Rechtgläubigkeit diskutiert.¹⁰⁵ Gerade während dieser Zeit entstehen zwei der umfangreichsten Illustrations-Zyklen des gesamten Jahrhunderts: die Zeichnungen von Federico Zuccaro (1585–88)¹⁰⁶ und Giovanni Stradano (1587).¹⁰⁷ Bassermann verwirft jedoch alle Dante-Illustratoren des 16. Jahrhunderts, die er pauschal als unwürdige Nachfolger Michelangelos beurteilt: „Die echte Kunst war Schlafen gegangen, die Kunst, die es ernst nimmt mit ihrer Aufgabe, und die Afterkunst, die an ihrer Stelle

¹⁰⁴ Bassermann, S. 447. Eine ausführlichere Darstellung von Sandro Botticellis Beitrag zu Tradition der Dante-Illustration findet sich in Kapitel II.1.2.3. Fünf Illustratoren.

¹⁰⁵ Vgl. Brunner.

¹⁰⁶ Federico Zuccaro oder auch Zuccari. Es sind 87 Dante-Illustrationen aus Zuccaros Hand überliefert, die teils in Rötel, Sepia oder mit der Feder ausgeführt sind. Trotz seiner Begeisterung für Dantes Text bezeugt Zuccaros Bearbeitung bereits einen geringeren Textbezug und erste inhaltliche Umgestaltungen: „Zuccari las Dantes Dichtung in erster Linie als ein Beispiel für den mühsamen Weg der Tugend, den der Jugendliche (stellvertretend Dante) zunächst verlässt, um ihn dann jedoch wieder aufzunehmen.“ (Schirra, S. 17.).

¹⁰⁷ Dem flandrische Manieristen Jan van der Straet, der unter seinem italienisierten Namen Giovanni Stradano in Florenz tätig ist, werden ca. 28 atmosphärische *Chiaroscuro*-Zeichnungen zugeschrieben.

sich breit machte, hatte auch kein Verständniß mehr für Dante.“¹⁰⁸ Die Illustratoren dieser Zeit bewegen sich mit ihren gefälligen Darstellungen meist sehr nah an der Textvorlage, ohne jedoch der Ausdruckskraft der Vorlage entsprechen zu können.

Im Laufe der nächsten Jahrhunderte erlebt die kreativ-schöpferische Rezeption der *Göttlichen Komödie* tatsächlich ein nachlassendes Interesse. Eine Zeit, die an dramatischen Bildeffekten wie an Caravaggios *Tenebrismo*¹⁰⁹ interessiert ist, und deren Schwerpunkt im bürgerlichen Milieu Hollands liegt, ist nur schwerlich mit Dante zu vereinbaren. Erst im Rokoko erscheinen wieder illustrierte Dante-Ausgaben, die jedoch im typisch lieblichen Stil der Zeit keine harmonische Verbindung mit dem tief sinnigen Text der *Commedia* herstellen. Frühestens mit der venezianischen Neuauflage von 1757 erwacht das ernsthafte Interesse an Dantes Dichtung langsam wieder. Im Zuge der sogenannten Leserevolution des 18. Jahrhunderts¹¹⁰ nimmt die Illustration von Literatur beträchtlich zu, der Kanon der klassischen Literatur wird umfangreich erschlossen und man möchte „auch diesen erhabenen Mann der Nacht des Mittelalters [...] entreißen“¹¹¹. Dantes *Göttliche Komödie* kommt mit ihrer plastischen Bildlichkeit und tief empfundenen Leidenschaft dem Weltbild der Romantiker „in dieser Epoche einer Selbstfindung des neuzeitlichen Menschen“¹¹² entgegen. Vor allem in Deutschland und England wird die intensive Rezeption Dantes in Philosophie, Literatur, Kunst und Musik

¹⁰⁸ Bassermann, 501.

¹⁰⁹ Der *Tenebrismo* ist Caravaggios besonders dramatische Form des *Chiaroscuro*, bei der er sehr hartes Licht vor einem dunklen Hintergrund einsetzt, um die Spannung und Dramatik der Komposition zu steigern.

¹¹⁰ Im Laufe des 18. Jahrhunderts verändert sich das Lesen quantitativ und qualitativ so stark, dass mancher von einer „Leserevolution“ spricht. Verantwortlich hierfür ist nicht nur die signifikant ansteigende Anzahl der erscheinenden Bücher, sondern auch das Schwinden der „Lateingrenze“ (vgl. Wittmann, Reinhard. „Gibt es eine Leserevolution am Ende des 18. Jahrhunderts?“ in Hg. Guglielmo Cavallo und Roger Chartier. *Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm*. Frankfurt/Main: Campus, 1999. S. 419-454).

¹¹¹ In einem Brief an August Wilhelm Schlegel vom 7. 12. 1794 schlägt Friedrich Schlegel seinem Bruder vor, sich als nächstes „Projekt“ einen solchen „erhabenen Mann“ vorzunehmen „und ihm wie dem Dante ein bleibendes Denkmal zu setzen“ (Walzel, Oskar. *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*. Berlin: Verlag von Speyer & Peters, 1890. S. 202).

¹¹² Riemann-Reyher, Marie Ursula. „Dantes Traum der Läuterung – Brücke zwischen Klassizismus und Romantik“ in Hg. Lutz S. Malke. *Dantes Göttliche Komödie: Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten*. Leipzig: Verlag Faber & Faber, 2000. S. 81.

gepflegt.¹¹³ Sir Joshua Reynolds' Ölgemälde *Ugolino and His Children* (1773)¹¹⁴ und die Dante-Illustrationen des gebürtigen Schweizers Johann Heinrich Füssli (1774)¹¹⁵ markieren den Eintritt Dantes in die britische Kunst. Aber erst der klassizistische¹¹⁶ Bildhauer und Künstler John Flaxman, der oft als der früheste der modernen Dante-Illustratoren bezeichnet wird, legt 1793 das erste umfassende Illustrationswerk zum italienischen Gesamttext der *Commedia* in England vor.¹¹⁷

Während die Romantiker den Triumph des christlichen Mittelalters über die klassische Götterwelt feiern, schätzen die Klassizisten die *Göttliche Komödie* aufgrund ihrer „Verschmelzung antiker und mittelalterlicher Ideen.“¹¹⁸ Flaxmans Einfluss auf die Künstler seiner Zeit ist erstaunlich und als zur selben Zeit Asmus Jacob Carstens (1796) als einer der ersten deutschen Künstler an Dante herantritt, tut er dies ganz im reduzierten

¹¹³ Vgl. Hölter, Eva. *Der Dichter der Hölle und des Exils. Historische und systematische Profile der Deutschsprachigen Dante-Rezeption*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002; Mansen, Mirjam. „Denn auch Dante ist unser“. *Die deutsche Danterezepion 1900-1950*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2003.

¹¹⁴ Es handelt sich hierbei um eine der ersten Episoden-Rezeptionen in Form eines Gemäldes. Dieses Thema wird genauer behandelt in Kapitel II.1.2.4. Isolierte Episoden.

¹¹⁵ Füssli musste 1761 seine Heimat aus politischen Gründen verlassen, und siedelte nach England um. Während eines Italiaufenthaltes 1878 änderte er seinen Namen zu Fuseli. Füsslis klassizistisch-manieristischen Zeichnungen zur *Divina Commedia* sind durchdrungen von stürmischer Leidenschaft und großem Pathos – eine bisweilen sehr gelungene Kombination, um die emotionalen und dramatischen Spannungen des italienischen Werks wiederzugeben.

¹¹⁶ Aufgrund der Tatsache, dass der Klassizismusbegriff in den verschiedenen europäischen Ländern unterschiedlich gefasst wird, orientiere ich mich an einem breiter gefassten Sprachgebrauch und unterscheide im Rahmen dieser Arbeit nicht zwischen Klassizismus und Neo-Klassizismus (vgl. Beyer, Andreas. *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*. München: Beck, 2011).

¹¹⁷ Bis 1793 entstehen im Auftrag des englischen Adligen Thomas Hope 110 Zeichnungen, die für ihre Schlichtheit in Linienführung und Komposition bekannt sind und bis heute oft gedruckt, gelobt und kopiert werden. Die abstrakten Umrisszeichnungen muten in ihrer Gesamtwirkung trotz der mitunter ausdrucksstarken Mimik der Figuren, nüchtern an und entbehren völlig der für Flaxmans romantische Zeitgenossen typischen stürmischen und leidenschaftlichen Atmosphäre. Ergänzen Flaxmans Umrisszeichnungen in ihrer Verwandtschaft zu antiken Vasenmalereien Homers Werke geradezu ideal, scheint der Versuch auch die *Divina Commedia* in dieser Technik wiederzugeben jedoch weniger glücklich (vgl. Oesterle, Günter. „Die Folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik“ in Hg. Gerhard Neumann et al. *Bild und Schrift in der Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999).

¹¹⁸ Volkmann, S. 114.

Stil Flaxmans.¹¹⁹ Eines der umfangreichsten Dante-Werke dieser Zeit stammt von dem deutschen Nazarener¹²⁰ Josef Anton Koch, der sich intensiv zunächst in Form von Zeichnungen, Aquarellen, Ölbildern, Kupferstichen (1805–06)¹²¹ und später auch im Fresko (1824)¹²² mit der *Göttlichen Komödie* beschäftigt. Ist die deutsche und englische Dante-Rezeption vornehmlich motiviert durch eine Begeisterung für mittelalterliche und christliche Ideale, so nähern sich die Franzosen dem Stoff von einer anderen Seite. Unter dem Eindruck des leidenschaftlichen romantischen Strebens nach Natur und Wahrheit malt Eugène Delacroix *La Barque de Dante* (1822).¹²³ Eines der bekanntesten Ölgemälde, das jemals zu einem Dantesken Thema angefertigt wurde, verzichtet die *Dante-Barke* auf viele der tradierten narrativen Elemente, welche die Szene über die Identität einer der gequälten Seelen genauer verorten würden. Die Illustration entfernt sich zunehmend vom Text, den sie nun im losen Zusammenhang interpretiert. Delacroix ist jedoch nicht der erste französische Künstler seiner Zeit, der sich Dante zuwendet, denn bereits 1819 fertigt der klassizistische Künstler Auguste Dominique Ingres mehrere Gemälde zu einer Szene aus Dantes *Inferno* an.¹²⁴

¹¹⁹ Der Klassizist Carstens, der aufgrund seiner plastischen Modellierung in der Zeichnung als Leitfigur der 1860 gegründeten Kunstschule Weimar gilt, illustriert 1796 den fünften Gesang des *Inferno*.

¹²⁰ Bei den sogenannten Nazarenern oder Lukasbrüdern handelt es sich um eine romantisch-religiöse Kunstgruppe, die deutsche Künstler zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Wien und Rom gründen. Die Nazarener sind dem Katholizismus eng verbunden und so verwundert es nicht, dass sie sich dem Dichter der Christenheit, Dante Alighieri, zuwenden.

¹²¹ Zwischen 1800 und 1805 entstehen – fast ausschließlich zu *Inferno* und *Purgatorio* – rund 210 Werke im Stil des Klassizismus und der italienischen Renaissance (vgl. Riemann-Reyher, S. 85).

¹²² Bereits 1817 beauftragte der Marchese Massimo, ein Mitglied des römischen Hochadels, Mitglieder des Lukasbunds damit, in seiner Casa Massimo drei Räume nach Texten der drei italienischen Dichter Dante, Torquato Tasso und Ludovico Ariosto zu gestalten. In vier Jahren vollendet Koch vier Fresken zu *Hölle* und *Fegefeuer*.

¹²³ Delacroix' Gemälde ist auch bekannt unter dem Titel *Dante et Virgile (aux enfers)*.

¹²⁴ Es handelt sich hierbei um Gemälde zu *Inferno* V, dessen Rezeption ausführlicher in Kapitel II.1.2.4. Isolierte Episoden behandelt wird. Mag es jedoch an Ingres' als „gotisch“ verspottetem Stil liegen oder daran, dass er zu diesem Zeitpunkt in Italien lebt – seine *Inferno*-Gemälde bleiben in Frankreich zunächst ohne große Wirkung. Es ist darüber hinaus hinreichend bekannt, dass zwischen den beiden künstlerischen Konkurrenten Ingres und Delacroix ein fast feindseliger Zwist herrscht. Während Ingres' Werke zu *Inferno* V in ihrem Bühnenhaft-narrativen Stil an Gemälde der Frührenaissance erinnern, erregt das unkonventionelle Gemälde des jungen und ambitionierten Delacroix bei seinem Debüt im Salon von 1822 große Aufmerksamkeit und wird vom französischen Staat erworben (vgl. Würtenberger, Ernst. *I. A. D. Ingres. Eine Darstellung seiner Form und seiner Lehre*. Basel: Schwabe, 1925).

Wie das Beispiel der *Dante-Barke* zeigt, verlagert sich der Schwerpunkt der Dante-Rezeption allmählich von der Illustration in Form von Zyklen auf die Gestaltung einzelner malerischer Werke. Nicht mehr das Erfassen der Gesamtheit der *Göttlichen Komödie* ist das Ziel der meisten Illustratoren, sondern die Gestaltung bestimmter Szenen, Personen und Augenblicke. Darüber hinaus verliert die *Göttliche Komödie* durch die gesteigerte Rezeption ihren Status als exotische mittelalterliche Dichtung und schickt sich an, Teil des bildungsbürgerlichen Kanons zu werden. Insgesamt fällt die Zahl der produktiven Dante-Rezeptionen während dieser Zeit deutlich geringer aus, als im vorigen Jahrhundert, jedoch bringt sie auch einige der bedeutendsten Beispiele kreativer ästhetischer Rezeption hervor. Das mag daran liegen, dass die Künstler ab ca. 1820 nun, nachdem das *Inferno* in seiner zugleich erhabenen und schrecklichen Schönheit beinahe erschöpfend illustriert scheint, beginnen, auch die beiden anderen Jenseitsreiche für die Kunst zu erschließen und damit den Blickwinkel erweitern und bereichern. In England tritt das Werk 1814 mit der ersten vollständigen Übersetzung der *Commedia* durch Henry Cary vollends in die Öffentlichkeit.¹²⁵ Die exzessive Aufarbeitung des klassischen Kanons, die im Klassizismus mit Künstlern wie Flaxman beginnt, hält weiter an und findet in den Werken des exzentrischen britischen Künstlers William Blake (1826) und des überaus produktiven Franzosen Gustave Doré (1861) einen Höhepunkt.¹²⁶ Vor allem der Erfolg von Dorés Illustrationen zur *Göttlichen Komödie* überschattet zeitgenössische Werke anderer Künstler, wie den umfangreichen Zyklus des Italieners Francesco Scaramuzza.¹²⁷ Die Illustrationen von Flaxman und Doré werden vom 19. Jahrhundert an bis in die heutige Zeit weltweit immer wieder neuen Dante-Ausgaben und Übersetzungen beigegeben und prägen mit ihrem

¹²⁵ Vgl. Kapitel II.2.2.1. Translator's Hell.

¹²⁶ Eine ausführlichere Darstellung von Blakes und Dorés Dante-Rezeption findet sich in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit.

¹²⁷ Bereits 1836 beteiligt sich Scaramuzza an der *Esposizione Nazionale di Milano* mit einem Ugolino-Gemälde. Im Jahr 1876 endlich kann Scaramuzza eine Serie von insgesamt 243 feingearbeiteten Federzeichnungen vorweisen, die aus einer intensiven und tiefgreifend spirituell geprägten Beschäftigung mit dem Thema geboren sind. Der ungewöhnliche Schwerpunkt von Scaramuzzas Ausgabe liegt mit 120 Illustrationen auf dem *Purgatorio*, gefolgt von 73 zum *Inferno* und 50 zum *Paradiso*. Die Ursache hierfür liegt vermutlich in Scaramuzzas Nähe zum okkulten Spiritismus (vgl. Malke, Lutz S. „Scaramuzza – Emphase des Lichts“ in Hg. Lutz S. Malke. *Dantes Göttliche Komödie: Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten*. Leipzig: Verlag Faber & Faber, 2000. S. 111).

narrativen Charakter und dem auf das ästhetische Empfinden ausgerichteten Stil die Tradition nicht unerheblich. Gleichzeitig beginnt aber auch der akademische Trend, den Text der *Göttlichen Komödie* maximal durch schematische Darstellungen ergänzt zu publizieren. Im Zuge des Erstarkens der Wissenschaftlichkeit im 18. Jahrhundert rückt der Text des literarischen Klassikers in den Vordergrund. Kunstgeschichtlich erfährt das ausgehende 19. Jahrhundert mit der Hinwendung zum Akt des Malens im Impressionismus einen einschneidenden Wandel. Eine Kunst, die auf der Suche nach grundsätzlichen Fragen der Darstellung ist, interessiert sich nicht für Dantes mythisches Werk.

Nachdem das mittelalterliche Werk nun durch unterschiedliche Übersetzungen in viele verschiedene Sprachen eine weite Verbreitung gefunden hat, lässt sich im 20. Jahrhundert vor allem im Bereich der Literatur ein starker Einfluss Dantes erkennen.¹²⁸ Schriftsteller und Künstler können davon ausgehen, dass ein Großteil ihres Publikums in der Lage ist, Dante-Referenzen zu identifizieren und sie auf den neuen Kontext zu übertragen. Mit zunehmender Bekanntheit lässt sich die Tendenz zu einer subtileren Rezeption des mittelalterlichen Werkes erkennen. Darüber hinaus bedingen die Gräueltaten des ersten Weltkriegs einen gesellschaftlichen und kulturellen Einschnitt in Europa, der sich vor allem in der Kunst des Expressionismus und den daraus entstehenden neuen Stilrichtungen äußert.¹²⁹ Bis heute wird der Erste Weltkrieg als „Europas erstes Inferno“ bezeichnet¹³⁰ und das *Inferno* wird nun zum Sinnbild des Kriegs und kriegsgerichteter Gräueltaten. Aber auch die Großstadt verkommt in der Literatur und Kunst dieser Zeit zu einer apokalyptischen Welt voller Laster und Schrecken.¹³¹ Anlässlich des 600. Todestages des italienischen Dichters im Jahr 1921 erscheinen mehrere neue Editionen, für die charakteristisch ist, dass sie sowohl das bereits vorher angelegte Bedürfnis nach geistiger

¹²⁸ So unterschiedliche Schriftsteller wie T. S. Eliot, Ezra Pound, Jorge Luis Borges, Samuel Beckett, Ossip Mandelstam, Paul Claudel, Romain Rolland, Peter Weiss, Romano Guardini, Giuseppe Ungaretti, Pier Paolo Pasolini beziehen aus Werk und Person Dantes Inspiration.
¹²⁹ Z. B. Konstruktivismus, Neue Sachlichkeit, Informel, später Die Neuen Wilden, Fotorealismus.

¹³⁰ Vgl. Heflik, Roman. „Erster Weltkrieg – Europas erstes Inferno“ *Spiegel Online Panorama*, 1. August 2004.

¹³¹ In ihren Großstadtbildern präsentieren die Künstler George Grosz und Max Beckmann eine pessimistische Weltansicht, eine Hölle (vgl. Jung-Hee, Kim. *Frauenbilder von Otto Dix: Wirklichkeit und Selbstbekenntnis*. Münster: LIT Verlag, 1994. S. 141f).

Erneuerung, als auch die durch den Weltkrieg hervorgerufene Endzeitstimmung spiegeln. In diese Zeit fallen das beunruhigende und symbolisch dichte *Dante-Blockbuch* von Klaus Wrage (ab 1925),¹³² die Holzschnitte der Dänin Ebba Holm (1929)¹³³, und die mystisch-realistisch gestalteten Farblithographien des Symbolisten Amos Nattini (1921-41).¹³⁴ Die Dante-Illustrationen dieser Zeit machen aber nicht am Ende der Hölle Halt, sondern folgen dem Wanderer Dante auf seiner weiteren Reise durch *Purgatorio* und *Paradiso*, die ihnen einen Weg hinaus aus der Krise weist. Ist also bisher das *Inferno* der Schwerpunkt der meisten Illustrationszyklen, verschiebt sich die Gewichtung nun auf die prophetische Hoffnung des *Paradiso*. Die Zyklus-Bearbeitungen orientieren sich meist relativ eng an Dantes Narration, jedoch variiert die Auswahl der bearbeiteten Textstellen je nach Interesse und Zielsetzung des interpretierenden Künstlers. Mit dem Zweiten Weltkrieg tritt ein weiterer entscheidender Wandel in der Dante-Rezeption ein, der die Wirkung des Ersten Weltkrieges noch bei weitem übertrifft und die Wahrnehmung der *Commedia* im akademischen Bereich endgültig von einer ästhetischen Betrachtung zu einer theologischen verschiebt.¹³⁵ Die Gräuelpfade des Ersten Weltkrieges sind kaum vergessen, da werden Soldaten und Zivilbevölkerung von neuen Traumata überwältigt. Es sind Dichter

¹³² Ab 1925 entstehen bis zu Wrages Tod insgesamt 265 Holzschnitte zur *Göttlichen Komödie*. Wrages schwarz-weiße Holzschnitte, deren intensiver Farbkontrast durch die harte Linienführung nichts mehr mit den fein-gestrichelten Graustufen der Radierungen seiner Vorgänger wie Doré gemein hat, vermitteln die Schrecken und das Grauen der Hölle adäquat. In expressionistischer Manier leben Wrages Illustrationen von radikaler Vereinfachung und Verzerrung, starken Farbkontrasten und plakativ-überzeichneter Darstellungsweise. Eine detaillierte Darstellung des *Dante-Blockbuchs* von Klaus Wrage bietet Adrian La Salvias Aufsatz „Klaus Wrage“ in *Himmel und Hölle* (S. 122f.).

¹³³ Nassar gesteht den Illustrationen in Ebba Holms *Dante Alighieris Guddommelige Komedie* „considerable strength“¹³³ zu (Nassar, 1994, S. 23).

¹³⁴ Nachdem Nattini bereits andere literarische Werke illustriert hat, beschäftigt er sich spätestens ab 1921 beinahe zwanzig Jahre lang mit der *Göttlichen Komödie*. Seine 100 Lithographien sind ungewöhnliche Umsetzungen der Dantesken Szenen, die erstaunlich modern wirken. In seinem umfassenden Kapitel über Nattinis Dante-Illustrationen spricht Barricelli in diesem Zusammenhang von einer „externalization of the poem, which then exists as its poetic voice.“ (Barricelli, S. 49f.). Anders als die später als „entartet“ abgelehnte Kunst der Expressionisten, nimmt Nattinis seltsam dekorative Präsentation der ästhetisch-athletischen Körper, bereits Ideen einer faschistischen Ästhetik im Stile der Riefenstahl vorweg. Auch wenn Ausdruck und Gestik nur wenig Emotionalität vermitteln, so entsteht doch durch Nattinis geschickte Bildkompositionen und seinen gekonnten Einsatz von Farbe eine dichte und eindrucksvolle Atmosphäre, durch die er auch die unterschiedliche Stimmung der drei Jenseitsreiche gekonnt vermittelt.

¹³⁵ Vgl. Barricelli, S. xii.

wie T. S. Eliot, Alexander Solschenizyn oder Primo Levi, die versuchen, ihre Kriegserlebnisse mit Hilfe von Dantes *Inferno* zu verarbeiten. In der bildenden Kunst sind es Künstler wie Carl Hofer, Otto Dix und Max Pechstein.¹³⁶ Die Auseinandersetzung mit dem Holocaust und dem Zweiten Weltkrieg prägt Literatur und Kunst auf Jahre hinaus und oft finden sich Anklänge an Dantes *Inferno* in diesen Werken. Die Rezeption erfolgt jedoch meist auf unterschwellige Art durch intertextuelle und intermediale Verweise, seltener in Form von konkreten Buchillustrationen.¹³⁷ Darüber hinaus bietet sich die abstrakte Nachkriegskunst nicht unbedingt für die Zwecke der Textillustration an. Es ist dies nicht eine Zeit für intensive und umfangreiche Illustrationen der *Göttlichen Komödie* – die reale Hölle des Zweiten Weltkrieges ist noch zu frisch und dominiert das Denken und Schöpfen.

Die Kunst des 20. Jahrhunderts ist sehr uneinheitlich und bringt so unterschiedliche Dante-Rezeptionen hervor, wie die Zyklen von Salvador Dalí (1950–64) und Robert Rauschenberg (1950–64)¹³⁸, Rico Lebrun 1961,¹³⁹ Renato Guttuso (1959–60)¹⁴⁰ und Tom Phillips

¹³⁶ So malt Karl Hofer beispielsweise im Jahr 1947 neben Gemälden wie *Atomserenade* und *Ruinennacht* das Bild *Höllenfahrt*, das an Delacroix' *Dante-Barke* erinnert: „Vor der harten Realität der Ruinen sind viele Künstler noch nicht innerlich zur Ruhe gekommen, und die Auseinandersetzung mit den Ereignissen, die zu diesen Ruinen führten, hinterläßt ihre Spannungen in den Werken. So erklärt sich der Beschauer, daß manche Bilder so schreiend in ihrer Zerrissenheit wirken.“ („Zwischen Loge und Höllenfahrt: Von Münchner Kochrezepten frei“ *Der Spiegel* 44/1947, Anon.).

¹³⁷ Nur wenige konkrete Illustrationsbeispiele werden publiziert, wie beispielsweise der *Commedia*-Zyklus der Italienerin Emma Mazza im Jahr 1941.

¹³⁸ Eine ausführliche Darstellung der Zyklen von Dalí und Rauschenberg finden sich in Kapitel II.1.2.3. Fünf Illustratoren.

¹³⁹ *Drawings for Dante's Inferno* by Rico Lebrun (1963) sind tiefeschürfend, ernsthaft und zeugen von seinem großen Interesse an der Thematik. Die in Dantes Werk so liebevoll und detailliert geschilderten Jenseitslandschaften haben in Lebruns Zeichnungen keinen Platz, ebenso wie die gelegentlichen Anklänge zärtlicher oder freundschaftlicher Zuneigung, ganz zu schweigen von Dantes mitunter clowneskem Humor. Lebrun reduziert Dantes *Inferno* auf die in der Hölle dominierende Atmosphäre der Hoffnungslosigkeit, um einer Trivialisierung des Themas vorzubeugen. Der Dante-Übersetzer John Ciardi ist in seiner Einleitung zu Lebruns Illustrationen voll des Lobes: „[...] in Rico Lebrun the *Inferno* has finally found an essential and enduring illustrator. [...] Dante's Hell is not a place but a state of being.“ (Ciardi, John. „Rico Lebrun and Dante“ in Rico Lebrun. *Drawings for Dante's Inferno*. Los Angeles: Kanthos Press, 1963).

¹⁴⁰ Auch die expressionistischen Illustrationen des Italieners Renato Guttuso wirken auf den ersten Blick makaber und finster, jedoch liegt Guttusos Bearbeitung ein gewisser schwarzer Humor zu Grunde. 1961 fertigt er eine Serie Zeichnungen, die 1970 unter dem Titel *Il Dante di Guttuso* erscheinen.

(1983)¹⁴¹. Das Alltägliche und die Rolle der Kunst in diesem Alltag sind ein Hauptanliegen der verschiedenen Kunstströmungen dieser Zeit – auch dies ein Gedankengut, das nur schwerlich mit der *Göttlichen Komödie* zu vereinbaren scheint. Jedoch gewinnen ebenso das intellektuelle Spiel und die Vermischung von Genres gegenüber dem handwerklichen Können Dominanz und daher verwundert es nicht, dass sich Künstler dieser Zeit der *Divina Commedia* nähern. Eine nicht unbeträchtliche Rolle spielt hierbei der Gedanke anhand der Textillustration des viel geachteten Klassikers das eigene Können zu beweisen, dadurch an Status zu gewinnen und „a special kind of liberation and inspiration through the *Commedia*“.¹⁴² Trotz ihrer so unterschiedlichen Stile und Herangehensweisen haben die Dante-Bearbeitungen von Dalí, Rauschenberg, Lebrun, Gutuso und Phillips eines gemein: Sie sind sehr persönliche Aktualisierungen, deren Ziel nicht unbedingt die Wiedergabe der Gesamtheit der *Divina Commedia* mit visuellen Mitteln, sondern ein „personal recasting“¹⁴³, also eine Art persönlicher Um- und Neuformung im Sinne des 20. Jahrhunderts ist. Viel mehr noch als die Illustrationen ihrer Vorgänger ist die Rezeption dieser Künstler geprägt von ihrer subjektiven Reaktion auf den Text Dantes und die Tradition der Dante-Illustration sowie ihrem Bedürfnis, ihre Rezeption als Plattform für soziale und moralische Kommentare zu nutzen. Diese Einflüsse spiegeln sich in der Selektion der Themen, Techniken und Perspektiven ihrer Wahl. Eine Annäherung an die Illustrationen dieser Künstler – und von Tom Phillips im Besonderen – erfordert eine Einschränkung der Betrachtung auf diese Einflüsse, denn auch für die Dante-Illustrationen gilt „[...] dass der Dante-Kosmos zunächst die Beschränkung und nicht den Überblick erfordert, will man nicht allemal nur an der Oberfläche bleiben.“¹⁴⁴

¹⁴¹ Eine ausführliche Darstellung der Dante-Rezeption von Tom Phillips findet sich in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit.

¹⁴² Barricelli, S. 65. Vgl. Kapitel II.1.2.5. „lo maestro“ Dante und Kapitel III.3.1. „Dante padre del cinema“.

¹⁴³ Nassar, 1999 (s. p.).

¹⁴⁴ Holst, S. 7.

II.1.2.2. Buchkunst

is / book / game ?" (257¹)

Einer der augenfälligsten Aspekte, der Phillips' *Inferno* mit der Tradition der Dante-Illustration verbindet, ist die kunstvolle und aufwändige Gestaltung der Talfourd-Ausgabe, deren dreibändige Kalbsleder-Ausgabe im eleganten Schuber, mit brillanten Drucken sowie gold- und silberfarbenen Akzenten, ein wahres Meisterwerk moderner Buchkunst darstellt.¹⁴⁵ Wenngleich die Drucke dieser Ausgabe ebenso wie die Kunstwerke vieler anderer Dante-Illustratoren auch als separate Bildwerke erhältlich sind und gerahmt in Ausstellungen gezeigt werden, so sind sie doch bereits durch ihre Existenz als Illustration eng mit dem Text verbunden und werden meist auch in dieser Form publiziert. Im Folgenden soll die Tradition der Buchillustration der *Göttlichen Komödie* kurz dargestellt werden, um aufzuzeigen, worauf Phillips mit seiner Bearbeitung aufbaut.

Dante verfasst die *Göttliche Komödie* in einer Zeit, in der Literatur noch durch handgeschriebene Manuskripte verbreitet wird. Trotzdem erreicht sein Hauptwerk relativ schnell eine große Leserschaft und bereits im Jahr 1400 gibt es nicht weniger als 12 Kommentare zur *Commedia*. Die frühen Abschriften der *Göttlichen Komödie* sind oft kunstvoll gestaltete Bücher, deren Qualität stark vom Können des ausführenden Schreibers abhängt. Die kostbarsten Manuskripte sind durch Miniaturen ausgeschmückt.¹⁴⁶ Damit tritt die *Divina Commedia* in die Tradition der mittelalterlichen Bilderzählungen ein, ähnlich der Johannesapokalypse, die wie kein zweites biblisches Buch von den Buchmalern illustriert wurde.¹⁴⁷ Solche, mit kostspieligen Materialien erstellte Bücher, sind ein Luxusgut, welches sich nur Klöster oder Fürsten leisten konnten. Als solche kommt ihnen

¹⁴⁵ Eine ausführlichere Beschreibung dieser Ausgabe folgt in Kapitel II.2. Tom Phillips' *Inferno*.

¹⁴⁶ Die Manuskripte zu Dantes *Göttlicher Komödie* werden ausführlich dargestellt in Hg. Peter Brieger et al. *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*. New York: Princeton University Press, 1969.

¹⁴⁷ Die Johannesapokalypse, auch bekannt unter dem Titel *Die Offenbarung des Johannes*, zählt zu den herausragenden Werken der Weltliteratur. In der *Kunst* wurde die Apokalypse des Johannes oft dargestellt, insbesondere in der Buchmalerei (z. B. *Bamberger Apokalypse*, ca. 1000-1020; Holzschnitte Dürers, 1498). Eine ausführliche Darstellung des Sachverhalts bieten Meer, van der F. *Apokalypse. Die Visionen des Johannes in der europäischen Kunst*. Freiburg: Herder, 1978; und Kraft, Heinrich. *Die Bilder der Offenbarung des Johannes*. Frankfurt: Lang, 1994.

neben der Textvermittlung vor allem eine dekorative Funktion zu. Aufgabe der Illustrationen ist daher nicht vorrangig die Vermittlung des Textinhaltes für Analphabeten, wie dies einer der Grundgedanke religiöser Fresken und Gemälde in Kirchen ist, sondern prunkvolle Zierde: „Miniaturist and book painters were primarily interested in ornamentation – in decorating the manuscript page.“¹⁴⁸ Im 15. Jahrhundert werden drei der wichtigsten und prächtigsten illustrierten *Commedia*-Handschriften in Auftrag gegeben: für den König von Neapel und die Herzöge von Mailand und Urbino.¹⁴⁹ Diese Manuskripte sind unvergleichliche Beispiele kunstfertiger und farbenfroher Buchmalkunst, beginnen bereits mit perspektivischen Verkürzungen und Fluchtpunkten zu arbeiten und müssen deshalb innerhalb der Miniaturkunst als Ausnahmen gesehen werden. Allgemein lässt sich jedoch über die frühe Buchmalerei sagen, dass eine texttreue Illustration, eine bildliche Beschreibung der Erzählhandlung und eine Wiedergabe der räumlichen Vision des Dichterfürsten nicht unbedingt das Ziel der ausführenden Künstler waren: „from the point of view of *illustrating* [sic] the *Commedia* and of measuring up to Dante’s vision, we must admit that they fell short [...]“¹⁵⁰

Mit der Erfindung des Buchdrucks im 15. Jahrhundert sinkt der Buchwert und das Medium findet eine weitere Verbreitung als zuvor. Die begleitenden Dante-Illustrationen, die nun häufig als Holzschnitt und später als Kupferstich ausgeführt werden, fallen allein schon aufgrund der Technik, ihrer Einfarbigkeit und der deutlich schlichteren Gestaltung bescheidener aus, als diejenigen in den prächtigen Handschriften. Drucktechnisch bedingt findet nun auch eine stärkere Trennung von Text und Bild statt.¹⁵¹ Die früheste bebilderte Druckversion der *Göttlichen Komödie*, der illustrierte Kommentar von Christophoro Landino, enthält 19 Kupfersti-

¹⁴⁸ Barricelli, S. 19.

¹⁴⁹ Das Lieblingsbuch des Königs von Neapel: Die Göttliche Komödie des Alfons von Aragon, Handschrift Yates Thompson MS 36; Der Urbino-Dante: Vaticano Biblioteca Apostolica, MS Urb. lat. 365; Filippo Maria Visconti: Paris, Bibliothèque Nationale, MS. it. 2017, 5 (vgl. Brieger).

¹⁵⁰ Barricelli, S. 19.

¹⁵¹ Zu dieser Zeit wurden die Texte im Hochdruckverfahren gedruckt und die Bilder im Tiefdruck, was zur Folge hatte, dass die beiden Komponenten eines illustrierten Buches in getrennten Arbeitsschritten gedruckt und erst zum Binden zusammengefügt werden konnten.

che nach Sandro Botticellis Zeichnungen, die Baccio Baldini zugeschrieben werden.¹⁵² Diese und die von dem venezianischen Buchdrucker und Verleger Aldus Manutius veröffentlichte *Commedia*-Ausgabe *Le terze Rime di Dante*¹⁵³ prägen die wissenschaftlichen und ästhetischen Standards für alle nachfolgenden Arbeiten. Das ist auch der Grund dafür, dass sich die Publikationen dieser Zeit sehr stark ähneln. Während der folgenden Zeit der Dante-Debatte lässt das Interesse an Dante jedoch nach und die Tradition lebt erst mit der venezianischen Neuauflage von Antonio Zatta im Jahr 1757 langsam wieder auf. Allerdings fallen diese neueren Werke deutlich weniger vielschichtig und atmosphärisch dicht aus, als die Illustrationen des 15. Jahrhunderts. Dies scheint daran zu liegen, dass sich diese Künstler nur oberflächliche mit dem *Commedia*-Text auseinandersetzen, ihn nicht interpretieren, sondern lediglich einzelne Handlungsmomente der Jenseitsreise in einer der Epoche verpflichteten, gefälligen Weise dokumentieren. Die Tendenz, etablierte Illustrationen zu kopieren und immer wieder aufzulegen, führt zu einem hohen Bekanntheitsgrad bestimmter Darstellungsweisen. Ein fester Typus und Stil der Dante-Illustration ist hiermit gefestigt und prägt in seinen Grundzügen die Tradition bis in unsere heutige Zeit.

Das frühe 19. Jahrhundert kennt eine sehr populäre Ausgabe, die mit Stichen nach Zeichnungen der beiden italienischen Künstler Luigi Ademollo und Francesco Nenci versehen ist.¹⁵⁴ Trotz ihrer nach heutiger Sicht qualitativen Unzulänglichkeiten finden diese Illustrationen ebenso wie vorher die Darstellungen Botticellis im Verlauf des 19. Jahrhunderts

¹⁵² *Comento di Christophoro Landino sopra la Comedia di Danthe Alighieri Poeta Fiorentino*. Firenze: Nicolò di Lorenzo della Magna, 1481 mit 19 Kupferstichen von Baccio Baldini. Einen umfassenden Überblick über die Tradition der Dante-Illustration findet sich in Volkmann. Ein begrenzter Zeitraum wird in der folgenden Publikation abgedeckt: Schubring, Paul. *Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie: Italien, 14. bis 16. Jahrhundert*. Zürich: Amalthea, 1931. Sehr informativ ist auch Nassar, 1999.

¹⁵³ *Le terze rime di Dante*. Venezia: Aldus Manutius, 1502. Manutius gibt bereits seit 1494 Klassiker heraus mit dem Ziel diese für eine größere Leserschaft verfügbar zu machen. 1502 publiziert er die *Göttliche Komödie* als eine Art Taschenausgabe. Sein berühmtester Druck war wohl Francesco Colonnas *Hypnerotomachia Poliphili* (1499, vgl. Kapitel I.1.3. „The Quest for Irma“).

¹⁵⁴ Diese so genannte *Edizione dell' Ancora* ist ein groß angelegtes Unternehmen und erscheint von 1817 bis 1819 in vier Folio-Bänden mit insgesamt 125 Illustrationen. Die Zeichnungen sind – wie viele andere Dante-Illustrationen dieser Zeit – stark gekünstelt: „extremely mannered in fact, sometimes insipid; at any rate, these prints mark no advancement in the domain of Dante illustration.“ (Volkmann, S. 149f.).

ihren Weg in eine Anzahl weiterer Ausgaben.¹⁵⁵ Ähnliches gilt für die Illustrationen, die Bartolomeo Pinelli in den Jahren 1824–26 anfertigt und die ihrerseits deutlich beeinflusst sind von den Illustrationen des Briten Flaxman.¹⁵⁶ Spätestens von diesem Zeitpunkt an wird die *Divina Commedia* nun in einer Vielzahl illustrierter Auflagen der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Oft sind diese im großen Stil produzierten mehrbändigen Editionen zwar aufwändig, vom künstlerischen Aspekt gesehen jedoch weniger wertvoll. Wie schon zuvor greifen Verleger mit Vorliebe auf bekannte Illustrationen wie die von Flaxman, Doré oder auch Botticelli zurück. Auch vor dem Hintergrund der verstärkten Rezeption selektiver Episoden verlagert sich der Schwerpunkt der Umsetzung dantesker Themen in Form von Bildern während der folgenden Jahre auf die Malerei. Im 20. Jahrhundert erleben die Danteske Buchkunst sowie die tradierte Illustration in Form von Holzschnitten durch Klaus Wrages *Dante-Blockbuch* (ab 1925)¹⁵⁷ und Ebba Holms *Dante Alighieris Guddommelige Komedie* (1929) eine neue Blüte und läutet damit eine neue Ära der Buchillustration ein, die sicherlich auch in Verbindung steht mit der Wiederentdeckung des Mediums Buch durch die bildenden Künste: „[...] whereas painting was once the vehicle for visualizing the *Commedia*, book illustration has been responsible for the proliferation of Dantean iconography in more modern times and especially during this century.“¹⁵⁸ Interessant ist vor allem bei Wrages *Dante-Blockbuch* die intensive Verknüpfung von Text und Bild, welche auf die kurze europäische Tradition der Blockbücher im frühen 16. Jahrhundert rekurriert.¹⁵⁹ Wrage fertigt nicht nur zu jedem Canto einen illustrierenden Bild-Holzschnitt an, sondern auch eine handgeschnittene Textseite in italienischer Sprache mit dekorativen Elementen und kleinen Bildszenen.

¹⁵⁵ Z. B. Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*. Hg. Giuseppe Campi. Torino: Utet, 1888-93; Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*. – *Dante's Göttliche Komödie in 125 Bildern aus der alten Florentiner Ausgabe dell'Ancora*. Hg. Bernhard Schuler. München: B. Schuler, 1893.

¹⁵⁶ Die 144 Darstellungen des neoklassizistischen Kupferstechers aus Rom sind von einem gewissen Lokalkolorit geprägt, neigen aber in der Kombination mit ihrer Nachahmung antiker Kunst zu gespreiztem Pathos und wirken auf den modernen Betrachter mitunter „highly theatrical“ (Nassar, 1994. S. 20).

¹⁵⁷ Eine detaillierte Darstellung des *Dante-Blockbuchs* von Klaus Wrage bietet Adrian La Salvia in seinem Aufsatz „Klaus Wrage“ (S. 122f.).

¹⁵⁸ Haskell, S. ix. Vgl. auch Kapitel I.2.2. Das Buch als Kunstwerk.

¹⁵⁹ Vgl. Hohegger, Rudolf. *Über die Entstehung und Bedeutung der Blockbücher*. Nendeln, Liechtenstein: Kraus, 1968.

Im Gegensatz zu den illustrierten Büchern des 20. Jahrhunderts vereint Wrage in seinem *Dante-Blockbuch* nicht nur Bild und Text in seiner künstlerischen Gestaltung, sondern bildet auch eine Personalunion von Schreiber, Illustrator und Drucker. Durch diese profunde Herangehensweise rückt Wrages *Dante-Blockbuch* deutlich von den bisher geschilderten illustrierten Büchern ab. Gemäß der bereits im ersten Teil dieser Arbeit genannten, von Johanna Drucker definierten Parameter, fällt Wrages *Dante-Blockbuch* eher in den Bereich der *artists' books* und hebt sich damit von den meisten Beispielen der Dantesken Buchkunst ab, deren aufwändigsten Vertreter als *livres d'artiste* bezeichnet werden können.¹⁶⁰ Wrage belegt die Tendenz des 20. Jahrhunderts, tradierte Formen des Buches und der Buchillustration in Frage zu stellen – eine Haltung, die sich in unserer heutigen Zeit durch das Aufkommen neuer Medien immer weiter zuspitzt. Tom Phillips ist sich dieser Tendenz bewusst und integriert das Wissen um die Tradition und die veränderte Rolle des Buches sowohl in der Herstellung seines Künstlerbuchs *Inferno*, im Bildrepertoire seiner Illustrationen und sogar in dem seiner Filmversion *A TV Dante*.

II.1.2.3. Fünf Illustratoren

the artist's / usual sinister / truggling // forgotten / philosophy / forgotten / something / dawned on his mind (296¹)

Jeder neue Rezipient der *Divina Commedia* sieht sich nicht nur mit dem Text des mittelalterlichen Werkes selbst konfrontiert, sondern mit einer Vielzahl paratextueller Elemente, wie Kommentaren, Übersetzungen und Illustrationen. In den letzten beiden Kapiteln wurde deutlich, dass bereits früh die Tendenz bestand, sich am Vorbild herausragender Illustratoren zu orientieren. Einige Namen prominenter Künstler im Bereich der Dante-Illustration tauchen im Lauf der Zeit immer wieder auf. Die Popularität von Künstlern wie Botticelli, Flaxman, Doré und Blake ist dem Geschmack der jeweiligen Zeit unterworfen, sie alle zeichnet aber aus, dass ihre Illustrationen bis heute in regelmäßigen Abständen weltweit Gefallen bei Herausgebern und Publikum finden und daher auch Publikationen neueren Datums schmücken. Als Künstler, der die künstlerische Tendenz der 60er Jahre, externe Einflüsse in Kunstwerken sichtbar zu

¹⁶⁰ Vgl. Kapitel I.2.2. Das Buch als Kunstwerk.

machen, in sein Werk integriert hat, treibt Phillips mit der tradierten Nachahmung dieser Koryphäen auf dem Gebiet der Dante-Illustration sein Spiel. Für ein besseres Verständnis der Bedeutung dieser vier Künstler für die Tradition und damit für Phillips' *Inferno*, soll ihre Rezeption hier kurz dargestellt werden. Darüber hinaus darf hier eine Darstellung der Dante-Rezeption des amerikanischen Künstlers und Zeitgenossen von Tom Phillips, Robert Rauschenberg, nicht fehlen, da Rauschenbergs Herangehensweise viele Parallelen zu Phillips' Bearbeitung aufweist und sich doch grundsätzlich von ihr unterscheidet.

Einer der ersten und prägendsten Illustratoren der *Göttlichen Komödie* ist der Florentiner SANDRO BOTTICELLI, ohne dessen Darstellungsweise die Tradition undenkbar wäre. Um 1482 bestellt Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, ein Vetter Lorenzo de' Medicis, bei Sandro Botticelli einen Bilderzyklus zur *Divina Commedia*. Ein Großteil der erhaltenen Zeichnungen entsteht im Zeitraum von etwa 1480 bis 1500.¹⁶¹ Ein besonderes Charakteristikum von Botticellis Illustrationen ist neben der feinen Zeichnung der narrative Stil, der in seinen Grundzügen die visuellen Erzählstrategien moderner Comics vorwegnimmt: Um ihre Bewegung durch die Erzählung der *Göttlichen Komödie* zu verbildlichen, sind Dante und Vergil auf ein und demselben Blatt mehrfach abgebildet. Im Gegensatz zur deutlich erkennbaren Unterteilung und Abfolge moderner Comic-Erzählung durch Rahmen ist hier der Betrachter dazu aufgefordert, die in Leserichtung von links nach rechts aneinander gereihten Abbildungen anhand des Textes zu einem narrativen Ganzen zusammenzufügen.¹⁶² Botticelli stellt in seinen Bildern die Protagonisten vor dem panoramaartigen Hintergrund einer schematischen *Commedia*-Topographie dar und bewegt sich seiner Zeit entsprechend in seiner Interpretation sehr nah am Text. Wie im Comic sind die Bilder in der Lage, einen Großteil der narrativen Last zu tragen und bedürfen für einen informierten Betrachter nur noch weniger textueller Erläuterungen.¹⁶³ Künstler

¹⁶¹ Insgesamt sind 92 Blätter in unterschiedlichen Gestaltungsstadien bekannt, acht Illustrationen gingen verloren. Man geht davon aus, dass die Zeichnungen ursprünglich als vorbereitende Studien für später auszuführende Gemälde angelegt werden. Nur vier der erhaltenen Zeichnungen sind vollendet und koloriert, wobei die zeichnerische Brillanz der Illustrationen durch die flächige Kolorierung starke Einbußen erleidet.

¹⁶² Vgl. Nassar, 1994, S. 16.

¹⁶³ Bassermann kritisiert eben diese Herangehensweise: „Auch die Darstellungen Botticellis, welche unstreitig die künstlerisch wertvollsten der ganzen Reihe sind, leiden an dem

nachfolgender Generationen, wie der deutsch-dänische Klassizist Asmus Jacob Carstens (1796), orientieren sich an Botticelli, indem sie dessen mittelalterlicher Narrativik folgen. Besonders die Präraffaeliten um Dante Gabriel Rossetti wenden sich der Darstellungsweise des Frührenaissance-Künstlers zu.¹⁶⁴ Zu einer wahren Renaissance der Botticelli-Illustrationen kommt es jedoch erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts, als die vormalig verstreuten Illustrationen im Rahmen einer großen Ausstellung zusammengeführt werden.¹⁶⁵

Viel stärker noch ist die Rezeption der Illustrationen des Briten WILLIAM BLAKE den Launen der Zeit unterworfen. Waren sie Ende des 19. Jahrhunderts bereits fast in Vergessenheit geraten, erfreuen sie sich vor allem heute in ihrer schlichten und einprägsamen Farbigkeit großer Beliebtheit. Als Blake 1824 von seinem Mäzen John Linnell den Auftrag zur Illustration der *Göttlichen Komödie* erhält, ist ihm der Stoff bereits bekannt: Spätestens ab 1790 beschäftigt er sich mit der Lektüre der *Divina Commedia*. Nun beginnt er Italienisch zu lernen und vertieft sich daraufhin sowohl in die Übersetzung von Henry Cary, als auch in die Lektüre des Originaltexts. Blakes besondere Begabung als Illustrator der *Göttlichen Komödie* liegt in seiner Fähigkeit, sich dem Text sowohl als Liebhaber, Kenner und Verfasser literarischer Werke, als auch als visionärer Künstler zu nähern.¹⁶⁶ Auch wenn es Blake nicht gelingt, vor seinem Tod das vollständige Werk zu illustrieren, bringt er es doch fertig, der gesamten

Fehler aller, dass sie sich zu ängstlich an die Dichtung halten, Undarzustellbares darzustellen versuchen, während eine Fülle echt künstlerischer Motive unbeachtet liegen bleibt. Solange der Künstler der Dichtung nur dienen will, wird er immer nur Unvollkommenes leisten; erst wenn er sie beherrschen lernt, souverän beherrschen, vermag er fruchtbringende Anregungen aus ihr zu schöpfen.“ (Bassermann, S. 479f.) Bassermann lässt dabei aber außer Acht, dass der Anspruch an eine Textillustration zu Botticellis Zeit ein anderer ist, als in einer Zeit der weitgehenden Alphabetisierung.

¹⁶⁴ Vgl. Gizzi, Corrado. „Mostra di pittura ‚Botticelli e Dante‘, 1990“ in Gizzi, 1999. S. 109.

¹⁶⁵ Bereits kurze Zeit nach ihrer Schöpfung verschwinden Botticellis Zeichnungen und finden im Laufe der Jahre ihren Weg nach Berlin, wo der Zyklus nach der Teilung Deutschlands 1945 zwischen Ost und West aufgeteilt wird und erst nach der Wiedervereinigung zusammenfindet. Im Jahr 2000 endlich erscheint ein umfangreicher Band mit Botticellis Dante-Illustrationen. (Altcapenberg, Hein-Th. Schulze (Hg.). *Sandro Botticelli. The Drawings for Dante's Divine Comedy*. Ausstellungskatalog. London: Royal Academy of Arts, 2000).

¹⁶⁶ In Blakes Œuvre manifestiert sich die Beziehung zwischen Literatur und Kunst in einer Fülle großartiger Illustrationen zur Bibel und zu den Werken Dantes und Miltons zum einen, mit der Verbindung eigener Texte und ihrer bildlichen Darstellung, zum anderen (vgl. Schulz, Gerhard. *Romantik. Geschichte und Begriff*. München: C.H. Beck, 2007. S. 81ff).

Serie eine Art Kontinuität zu verleihen, indem er die von seinen Vorgängern wie Botticelli und Flaxman bekannten Szenen auf seine ganz persönliche Art und vor dem Hintergrund seiner ureigenen Mythologie interpretiert und illustriert.¹⁶⁷ Blakes Illustrationen sind nicht nur Bilder, die einen Text begleiten, sie kommentieren sogar bestimmte spirituelle oder moralische Aspekte kritisch. Deshalb hilft es, wenn der Betrachter „special knowledge of Blake’s system of ideas.“¹⁶⁸ mitbringt. Es besteht kein Zweifel, dass Blake dem italienischen Dichter und seinem Werk größten Respekt entgegenbringt, jedoch belegen seine Aquarelle zu Dantes *Göttlicher Komödie* „la disapprovazione del loro autore nei riguardi di numerosi aspetti della visione filosofico-religiosa del poeta fiorentino.“¹⁶⁹ Während Blake Dantes großartige Poetik anerkennt und bewundert, lehnt er zahlreiche Aspekte, wie zum Beispiel die verherrlichende Darstellung militärischer Helden wie Vergil oder Homer ebenso ab, wie das weiblich-keusche Vorbild der Beatrice.¹⁷⁰ Blakes Bilder sind nur zu einem Teil Illustrationen zu Dantes *Göttlicher Komödie*. Zum anderen Teil verbildlichen sie eben seinen Dissenz, eine private Debatte, die Blake mit Dante führt.¹⁷¹ Auch wenn Blake intellektuell Dantes Sicht nicht teilt, übt dessen Werk eine so große Faszination auf ihn aus, dass er die *Göttliche Komödie* mit offensichtlichem Feuereifer illustriert. Blakes Darstellungen von Sündern, die von Schlangen gebissen werden, von Winden umhergewirbelt, von Hunden gejagt, von Teufeln umher gestoßen werden und im Eis eingeschlossen sind, bezeugen in ihrer Intensität und Dynamik diese Faszination und das Bedürfnis des „Außenseiters“¹⁷² Blake, eine „Dantean scene with Dantean force“¹⁷³ auf das Papier zu bannen.¹⁷⁴ Blake

¹⁶⁷ Seine ursprüngliche Intention ist es nach Flaxmans Vorbild seine gesamten Illustrationen zur *Göttlichen Komödie* in Kupfer zu stechen, wie schon seine Illustrationen zu *The Book of Job* (1823), jedoch reicht es nur noch zu sieben Stichen, welche nicht vollständig ausgeführt sind. Bis zu seinem Tod im Jahr 1827 erschafft Blake 102 Aquarelle in unterschiedlichen Stadien der Vervollständigung.

¹⁶⁸ Nassar, 1994. S. 21.

¹⁶⁹ „Vorwort“ in Blake, William. *La Divina Commedia*. Paris: Bibliothèque de l’Image, 2000. S. 4 (ohne Angabe des Autors; „die Missbilligung des Autors hinsichtlich der vielen Aspekte der philosophisch-religiösen Vision des florentinischen Autors.“).

¹⁷⁰ Vgl. Barricelli, S. 30.

¹⁷¹ „The entire fabric of Dante’s poem must ... in Blake’s opinion have been built upon a fundamental error.“ (Nassar, 1994. S. 21).

¹⁷² Janzin, S. 336.

¹⁷³ Nassar, 1994. S. 21.

¹⁷⁴ Am Ende seines Lebens scheint Blake nahezu davon besessen zu sein, die dramatische und emotionale Grundessenz der *Divina Commedia* künstlerisch einzufangen; sie begleitet

ist auch einer der ersten Künstler, der sich des strukturgebenden Vierfachen Schriftsinns annimmt und auf seine bildlichen Interpretationen zu übertragen sucht: „Now I a fourfold vision see, / And a fourfold vision is given to me [...]“.¹⁷⁵ Blakes Dante-Aquarelle zählen zu seinen wichtigsten Arbeiten, denn sie weisen nicht nur ein außerordentliches Maß an visueller Vorstellungskraft und sorgfältiger Handwerkskunst auf, sondern sind auch das erste Beispiel für eine gesteigert persönliche Herangehensweise an das Thema der Dante-Illustration und prägen als solche die Rezeption seines Landsmannes Tom Phillips, der mit Blakes Leben und Werk sehr vertraut ist.¹⁷⁶ Im Allgemeinen ist William Blakes Einfluss auf nachfolgende Generationen – vermutlich gerade aufgrund der sehr mystischen Verquickung mit Blakes eigener Gedankenwelt – jedoch weit geringer als der des französischen Malers und Grafikers Gustave Doré.

Tatsächlich hat GUSTAVE DORÉ'S Bearbeitung des Stoffes einen derart prägenden und langlebigen Eindruck hinterlassen, dass er geradezu als der Vater der modernen Dante-Illustration bezeichnet werden kann.¹⁷⁷ Manchen Quellen zufolge soll sich Doré bereits mit neun Jahren an der Illustration der *Commedia* versucht haben,¹⁷⁸ andere gehen davon aus, dass er „als Dreiundzwanzigjähriger das Thema für sich entdeckt, als er die *Göttliche Komödie* in der französischen Übersetzung von Pier Angel

ihn bis in den Tod hinein: „At the same time, Blake [...] clearly relished the opportunity to represent the atmosphere and imagery of Dante's work pictorially. Even as he seemed to near death, Blake's central preoccupation was his feverish work on the illustrations to Dante's *Inferno*; he is said to have spent one of the very last shillings he possessed on a pencil to continue sketching. [...] On the day of his death, Blake worked relentlessly on his Dante series. Eventually, it is reported, he ceased working and turned to his wife, who was in tears by his bedside.“ (Bentley, Gerald Eades. *Blake Records*. Second edition. London: Yale University Press, 2006². S. 341).

¹⁷⁵ Blake, William. „Letter to Thomas Butts, November 22nd 1802“ in Geoffrey Keynes. *The Letters of William Blake*. Oxford: Clarendon Press, 1980. S. 46.

¹⁷⁶ Phillips erwähnt in seinen Schriften wiederholt die Tatsache, dass er in Peckham wohnt, dem Stadtteil, in dem Blake 1767 ein Engel in einem Baum erschien (vgl. Phillips, Tom. „In Memoriam“ *Tom Phillips*. Studio Blog, Tom Phillips RA, 20. November 2007).

¹⁷⁷ „Sein Illustrationszyklus zu Dantes Dichtung darf als der weitaus bekannteste und am häufigsten in Buchpublikationen verwendete gelten.“ (Schirra, S. 20).

¹⁷⁸ „Mit neun Jahren versuchte er sich erstmals an der Illustration von Dante Alighieris *Göttlicher Komödie* [sic].“ („Gustave Doré“ *Wikipedia*, 23. Januar 2004). Wenngleich sich Dorés zeichnerisches Talent tatsächlich bereits sehr früh zeigt, ist diese Altersangabe alleine schon aufgrund der auffälligen Parallele zu Dantes erstem Treffen mit Beatrice im Alter von neun Jahren zweifelhaft.

Fiorentino liest.“¹⁷⁹ Gesichert ist, dass Dorés Illustrationen zu Dantes *Divina Commedia* angesichts des 600. Geburtstag Dantes im Jahr 1865 zu einem sehr opportunen Zeitpunkt erscheinen. *L'Enfer, avec les dessins de G. Doré* aus dem Jahr 1861 ist die am häufigsten publizierte Serie von Illustrationen und selbst der sonst mit Lob sehr zurückhaltende Kritiker Nassar äußert sich anerkennend.¹⁸⁰ Obgleich auch Dorés Illustrationen nicht unumstritten sind, hat kein anderer Künstler vor ihm die Dante-Ikonografie in vergleichbarer Weise geprägt.¹⁸¹ Doré bricht mit Flaxmans reduzierten, klassizistisch-antikisierenden Illustrationen und bereichert sie im Sinne seiner Epoche, der französischen Romantik, durch mittelalterlich anmutende, dekorative Genreszenen und eindrucksvolle landschaftliche Elemente.¹⁸² Diese „totally new landscape of the mind, a rocky, precipitous terrain as barren as the moon, at the same time claustrophobic and vertiginous“¹⁸³, verleiht Dorés Illustrationen eine neue Dimension und eine Dramatik, welche der Serie im Zusammenspiel mit dem geschickt eingesetzten *Chiaroscuro* der Stiche, einen unverwechselbaren Charakter verleiht. Trotz der meisterhaften Technik, die so prägend ist, dass sie kaum mehr von den nachfolgenden Dante-Illustratoren ignoriert werden kann, und der großen Zahl der Illustrationen,¹⁸⁴ bewegt sich Dorés Bearbeitung inhaltlich auf einer oberflächlichen Ebene, welche in ihrer direkten Übersetzung der pur narrativen Grundzüge die *Divina Commedia* zu einer rein visuellen Erfahrung reduziert. Doré ist am Gesamteindruck gelegen, daran, die Vorstellungskraft des Betrachters anzuregen und diesem Ziel ordnet er andere Faktoren unter.¹⁸⁵ Seiner

¹⁷⁹ Gosling, Nigel. *Gustave Doré*. Devon: David & Charles, 1973. S. 83.

¹⁸⁰ Vgl. Nassar, 1994. S. 21.

¹⁸¹ Volkmann kritisiert, dass Doré dem Dantesken „Stoff Gewalt anthat wo es ihm gut dünkte.“ (Volkmann, S. 139). Zeit seines Lebens wird Doré vorgeworfen, sein Werk verriete deutlich seinen „Mangel an Gelehrsamkeit“ (Gosling, S. 83).

¹⁸² Der Großteil der Dante-Illustrationen zeigt Szenen aus dem Jenseits mit ästhetischen nackten Körpern, die sich in wild-romantischer malerischer Landschaft und Szenerie winden. In seinen fünf Illustrationen zur Francesca-Episode findet sich jedoch eine Abbildung, die stark an Ingres' gefällige Darstellung der Ehebruchs-Szene in mittelalterlicher Manier erinnert.

¹⁸³ Gosling, S. 85.

¹⁸⁴ Doré fertigt 75 Illustrationen zum *Inferno*, 42 zum *Purgatorio* und 18 zum *Paradiso*. Er zeichnet die meisten Vorlagen direkt auf das Holz und diese werden dann vom berühmten Graphiker Pisan in Holzschnitte übertragen. Der Grundgedanke, jedem Gesang eine Illustration beizuordnen ist bereits hier nicht mehr vorherrschend.

¹⁸⁵ „Es geht etwas Renommistisches, Virtuosenhaftes durch seine Darstellungen, ähnlich wie bei Zuccaro, und manchmal thut er sogar dem Effecte zu lieb der Treue gegen den

Bildlichkeit gelingt es, in einer Weise zum Betrachter zu sprechen, welche direkt, unverfälscht und leicht verständlich ist und dabei trotzdem Staunen und Wundern hervorruft.¹⁸⁶ Dorés Illustrationen sind vollständige Tableaus, die dem Betrachter eine eingefrorene Momentaufnahme in Doré'scher „fairytale quality“¹⁸⁷ präsentieren. Hier offenbart sich die Parallele zu der Mitte des 19. Jahrhunderts gerade entstehenden neuen Kunstform der Fotografie, von der Doré zweifelsfrei beeinflusst ist.¹⁸⁸ Noch viel deutlicher wird dieser Grundzug in Dorés Gemälde *Dante et Vergil dans le neuvième cercle de l'enfer*¹⁸⁹, das deutlich weniger bekannt ist als seine Graphiken zu Dantes *Divina Commedia*. Dieses neblig-atmosphärische Bild sieht auf den ersten Blick tatsächlich aus wie eine Fotografie oder ein Standbild aus einer Dante-Verfilmung. Angesichts dieser Eindrücke verwundert es nicht, dass Dorés visuelle Adaption nicht nur von Generationen nachfolgender Dante-Illustratoren bis hin zu Tom Phillips, Sandow Birk und Moebius stark rezipiert wird, sondern auch für neu entstehende technische Medien von großer Bedeutung ist.¹⁹⁰

Mitunter einer der umstrittensten Illustratoren ist der französische Surrealist SALVADOR DALÍ. Der auf der Grundlage des irrationalen Unterbewussten agierenden Surrealisten Dalí fühlt sich vor allem vom traumvisionären Aspekt der *Commedia* angesprochen: „Dante gave coherence to the divergent modes of the conscious and the subconscious, call them simply Reality and Dream.“¹⁹¹ Dalí hebt sich von den anderen Illustratoren des 20. Jahrhunderts durch seine Religiosität ab, die es ihm ermöglicht, sich sehr nah an Dantes Werk zu bewegen – im Gegensatz beispielsweise zu William Blake, der gerade aufgrund von Dantes religiösen Ansichten einen Dissenz erlebte. Unter Kritikern herrscht jedoch große Uneinigkeit hinsichtlich der Frage, ob Dalís Aktualisierung nun

Dichter Gewalt an, so wenn er die Klamm der schlimmen Rathgeber, die Dante so anschaulich mit einem von Leuchtkäfern wimmelnden Thalgrund vergleicht (*Inf.* 26, 25), ganz erfüllt von qualmenden Flammen darstellt [...]“ (Bassermann, S. 507).

¹⁸⁶ „[S]tudents [...] have often found in that illustrator [Doré] an interpreter who makes the approach to the poet easier without degrading him; especially by his landscapes, which are nearer to the modern romantic painter than to the medieval religious visionary.“ (Leo, S. 120).

¹⁸⁷ Barricelli, S. 41.

¹⁸⁸ Die ersten Fotografien wurden spätestens ab 1826 im Heliografie-Verfahren angefertigt.

¹⁸⁹ *Dante und Vergil im 9. Kreis der Hölle*.

¹⁹⁰ Vgl. Kapitel III.3.1. „Dante padre del cinema“.

¹⁹¹ Barricelli, S. 81.

„betrayal or true reading of the text“¹⁹² ist. Diese extreme Polarität in der Bewertung liegt nicht nur in Dalís surrealer Kunst begründet, die den Betrachter fordert und herausfordert. Zweifel kommen auch aufgrund der bis heute unklaren Zuordnung der Illustrationen zu spezifischen Textstellen auf.¹⁹³ Dalís eigene Aussagen bezüglich seiner Lektüre der *Commedia* sind widersprüchlich. Während er im Jahr 1950 in einem Interview berichtet, dass er „Dante’s work with passionate interest“¹⁹⁴ gelesen habe, behauptet er nur zehn Jahre später „the truth is – I have never read Dante“¹⁹⁵. Gemäß seiner persönlichen Mythologie erklärt Dalí, er habe über Dante geträumt und seine Frau und Muse Gala habe dann die Illustrationen auf den Text verteilt. Dalí erhält zunächst 1951, in Hinblick auf den 700. Geburtstag des Florentiners im Jahr 1962, vom italienischen Staat den Auftrag, die *Divina Commedia* zu illustrieren. Als der italienische Bildungsminister den Auftrag jedoch nach nur zwei Jahren zurückzieht,¹⁹⁶ gibt Dalí das Thema nicht auf. Auch wenn sich in Dalís Dante-

¹⁹² Schiaffini, Ilaria. „From Hell to Paradise or the Other Way Round? Salvador Dalí’s *Divina Commedia*” in Braida, S. 142.

¹⁹³ Viele jüngere Publikationen orientieren sich an der von Wolfgang Everling vorgeschlagenen neuen Systematik, während andere an der traditionellen Einteilung festhalten, mit der Begründung, es handle sich um die Originalaufteilung Dalís. (Everling, Wolfgang. *Dante Alighieri’s Divine Comedy illustrated by Salvador Dalí. Re-established correspondence between text and images*. Hamburg: Verlag dante-2000.de, 2000): „The reproductions in this catalogue have been ordered by art historians according to the sequence as envisaged by Salvador Dalí and his publisher, Joseph Forêt. Some experts on Dante might no doubt like to rearrange some of the motifs to correspond more closely with the poem’s verses. However, the International Committee EKS has recommended that for the ‚Dalí Year 2004‘, the original order as envisaged by Salvador Dalí be used. The ongoing international controversy amongst literary critics and art historians regarding the proper sequence of the motifs has been disregarded for the purposes of this publication.” (Zavrel, John B. „Dante, Dalí and the *Divine Comedy*”. *PROMETHEUS, Internet Bulletin for Art, News, Politics and Science* Nr. 100, Museum of European Art [New York] Oktober 2005). Richtet man sich nach Dalís surrealistischer Neigung zu Unordnung, zufälligen Effekten und willkürlichen Abfolgen, scheint die genaue Zuordnung der Illustrationen zu spezifischen Textstellen geradezu kontraproduktiv. Was auch immer der Hintergrund der Anordnung von Dalís Illustrationen sein mag, mir scheint die Neuordnung von Everling für eine textnahe Betrachtung der Illustrationen von Vorteil.

¹⁹⁴ Massip, J. M. „Dalí hoy” *Destino* Nr. 660. (Barcelona) 1. April 1950 in Ian Gibson. *The Shameful Life of Salvador Dalí*. New York/London: W.W. Norton & Co., 1998. S. 7.

¹⁹⁵ Parinaud, André (Hg.). *Unspeakable Confessions of Salvador Dalí: As Told to André Parinaud*. London: W. H. Allen, 1976. S. 203.

¹⁹⁶ Man wollte in Italien nun doch keine Festaussgabe mit den Illustrationen eines Spaniers. Dalí berichtet hiervon ausführlich (vgl. Parinaud, S. 204). „I want to commit myself to a monastic work. As the Italian government is commissioning illustrations to the *Divine Comedy* I am devoting myself to this work which will comprise two hundred watercolors.” (Parinaud, S. 267).

Aquarellen viele Verweise und Anleihen hinsichtlich früherer Dante-Illustratoren finden, wie Raffael, Botticelli, Michelangelo, Füssli und Doré, so ist der erste Eindruck bestimmt von Dalís charakteristischem Stil und seinen ureigenen Motiven.¹⁹⁷ Dalí nutzt Texte als Inspirationsquellen und somit sind seine Illustrationen nicht einfach Übertragungen von textimmanenten Bildern in ein anderes Medium, sondern sie erforschen das „metaphoric potential of Dante’s words, which are expanded into his own trains of association.“¹⁹⁸ Diese Herangehensweise führt dazu, dass sich Dalís Illustrationen in manchen Aspekten sehr weit vom Text entfernen und eine eindeutige Korrespondenz kaum hergestellt werden kann.¹⁹⁹ In anderen Aspekten, wie in der Adaption der Dantesken *Donna*, bewegt sich die Aktualisierung des Spaniers sehr nah an seinem mittelalterlichen Vorbild.²⁰⁰ Weder sein eigenwilliger surrealer Stil noch seine individuelle Interpretation des Textes schmälern die große Beliebtheit von Dalís Illustrationen zur *Commedia* im 20. Jahrhundert. Nicht zuletzt die andauernde Diskussion über die Zuordnung der Bilder zu spezifischen Textstellen führt dazu, dass kaum ein Kritiker an Dalís Dante-Rezeption vorbei kommt.²⁰¹ Die Reaktionen auf Dalís Dante-Illustrationen oszillieren zwischen Ablehnung aufgrund der mangelnden Gelehrsamkeit²⁰² und

¹⁹⁷ Die zwischen 1950 und 1953 nach Dalís eigener paranoia-kritischer Methode entstandenen 102 Aquarelle werden aufwändig zu Holzschnitten verarbeitet, deren qualitativ hochwertigem Farbdruck es gelingt, die Aquarellcharakteristiken zu bewahren. Durch seine ureigene Motivik drückt Dalí der *Commedia* seinen Stempel auf: „Crutches, bones perforating skin, soft or crystallised bodies, scatological and cannibalistic metamorphoses: at first sight, Salvador Dalí’s illustrations of Dante’s *Commedia* are so typical of the Catalan artist that it is hard to believe that they may be literal in their engagement with the medieval Italian text.“ (Schiaffini, S. 141).

¹⁹⁸ Schiaffini, S. 142. Die *Divina Commedia* ist nicht Dalís erstes Illustrationsprojekt – Literatur spielt eine wichtige Rolle in Leben und Werk des surrealen Künstlers. Dalí illustriert Werke von Breton, Eluard und Lautréamont ebenso wie das berühmte spanische Volksmärchen *Don Quichote*.

¹⁹⁹ „Dalí clearly has his own metaphysic musings and symbology involved in these drawings. The question is, how involved is Dalí in illustrating *Dante’s* attitudes and imagery?“ (Nassar, 1999).

²⁰⁰ Vgl. Kapitel II.1.2.5. „lo maestro“ Dante.

²⁰¹ „Ancora Dalí, fino a quando? Impossibile dire, perché a ogni grande esposizione vengono dalla critica individuati nuovi percorsi interpretativi e ipotesi di lettura del suo lavoro [...].“ (Strozzi, Leo. „Salvador Dalí: Le caotiche elastiche epifanie del sogno“ in Gizzi, S. 402. „Wiederum Dalí, bis wann? Das ist unmöglich zu sagen, denn bei jeder großen Ausstellung werden von den Kritikern neue Lektüre- und Interpretationsmöglichkeiten seiner Arbeit ermittelt [...].“).

²⁰² Nassar spart Dalí in seiner umfassenden Anthologie (1994) aufgrund der mangelnden Textnähe aus, kommt allerdings in seinem Artikel „Dante Illustration: Fidelity to text and tone as criterion“ (1999) kurz auf Dalí zu sprechen (siehe auch folgende Seiten).

Begeisterung für Dalís surrealistisch-rätselhafte Visionen des Jenseits – die in den Aquarellen angelegte extreme Interpretationsoffenheit sorgt aber dafür, dass Dalís Illustrationen auch weiterhin im Gespräch bleiben. Dalís Illustrationen gelingt es, die Danteske Reise in gewissem Sinn von ihrem mittelalterlichen Text zu lösen, sodass seine Illustrationen unabhängiger sind, als bisherige Zyklen. Sein Status als international anerkannter, skurriler Künstler befähigt seine Illustrationen darüber hinaus, unabhängig von ihrer Texttreue oder Gelehrsamkeit, als Kunstwerke rezipiert zu werden. Damit öffnet Dalí die *Göttliche Komödie* für eine moderne und innovative Art der Rezeption.

Ganz im Gegenteil zu Dalí sagt der amerikanische postmoderne Künstler ROBERT RAUSCHENBERG: „I don’t mess around with my subconscious.“²⁰³ Aufgrund der modernen, persönlichen und vor allem der zeitnahen Dante-Rezeption werden die Illustrationen von Phillips und Rauschenberg häufig miteinander kontrastiert, wobei dem Amerikaner Rauschenberg zugute kommt, dass er sich als Vorreiter der Pop Art einer weit größeren Bekanntheit erfreuen kann, als der Brite Phillips, der keiner bekannten Gruppierung eindeutig zugeordnet werden kann. Obgleich die Illustrationen der beiden Künstler auf den ersten Blick nicht viel verbindet, sind beide doch symptomatisch für die zur damaligen Zeit kursierenden künstlerischen Denkstrukturen und Verfahren. Vor diesem Hintergrund kann eine genauere Betrachtung von Rauschenbergs Dante-Illustrationen eine Darstellung von Phillips’ *Inferno* nur befruchten. Auch wenn sich in Phillips’ Bearbeitung keine eindeutig identifizierbaren Bezüge zu Rauschenbergs Illustrationen finden, soll Rauschenbergs Herangehensweise zum Zwecke der Kontrastierung hier ausführlicher untersucht werden.

Rauschenberg, der seine Arbeit gerne als „journalistic“²⁰⁴ bezeichnet, ist bereits Mitte der 50er Jahre ein vielversprechender Künstler, dessen Werke in namhaften Galerien ausgestellt werden. Seine Kunst ist unkonventionell, schockierend, bricht mit Herkömmlichem und in seiner ständigen Auseinandersetzung mit den Themen Kommunikation und

²⁰³ Seckler, Dorothy Gees. „The Artist Speaks: Robert Rauschenberg“ *Art in America*, 54.3 Mai bis Juni 1966. S. 73-85 und S. 81.

²⁰⁴ Hunter, Sam. *Robert Rauschenberg: Works, Writings and Interviews*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006. S. 153.

Wahrnehmung, seiner Faszination mit Alltagsgegenständen und dem Banalen scheint er kaum der geeignete Illustrator für ein literarisches Werk vom Status der *Göttlichen Komödie* zu sein. Dazu kommt noch, dass Rauschenberg Legastheniker ist und damit ein gestörtes Verhältnis zu geschriebenen Texten hat.²⁰⁵ Tatsächlich handelt es sich bei den Bildern zur *Göttlichen Komödie* um Rauschenbergs einzige Textillustrationen. Als er im Jahr 1959²⁰⁶ damit beginnt, die *Göttliche Komödie* zu bearbeiten, begründet Rauschenberg diese Entscheidung damit, dass er als Künstler ernst genommen werden und seine eigene Herangehensweise und neue Techniken anhand dieses Textes testen will: „I was trying to see if I was able to do narrative work, like Dante’s“²⁰⁷. Und tatsächlich beweist Rauschenberg mit der Dante-Illustrierung, dass seine *Combines*²⁰⁸ und seine generelle Ablehnung herkömmlicher Strukturen kein modischer „Gag“ sind, sondern dass all dies dazu dient, auf der Grundlage von Fragmenten der Gesellschaft eine neue Sprache zu entwickeln.²⁰⁹ Die von Dante beschriebenen Charaktere werden in Rauschenbergs Illustrationen verkörpert durch aus Zeitschriften und Zeitungen ausgeschnittene Fotos von

²⁰⁵ „Rauschenberg slaved over the Dante drawings, fashioning each sheet as a direct reaction to his first encounter with the canto in question; not until a given drawing was finished did he go on to read the next. But each step in his self-taught acquisition of classical learning led to another.“ (Hickey, Dave. „This is now: Becoming Robert Rauschenberg“ *Artforum International Magazine* 1997). Ausführliche biografische Informationen zu Rauschenberg finden sich in Tomkins, Calvin. *Off the Wall*. New York: Penguin, 1980.

²⁰⁶ Robert Rauschenberg’s XXXIV Drawings for Dante’s *Inferno*, 1959-1960 besteht aus insgesamt 34 Siebdrucken, die sich jeweils auf einen Gesang des *Inferno* beziehen: „Started in 1959 and finished 18 months later, the drawings for the *Inferno* are striking for their condensed surfaces and their air of extreme concentration.“ (Smith, Roberta. „Art: Drawings by Robert Rauschenberg 1958-68“ *The New York Times* 31. Oktober 1986).

²⁰⁷ Rose, Barbara. *Rauschenberg*. New York: Vintage, 1987. S. 100. Möglicherweise lässt sich Rauschenbergs Wunsch nach Anerkennung mit der Kritik von Hilton Kramer erklären, der Rauschenberg und Jasper Johns 1959 als „unlettered vulgarians“ ohne Wurzeln in den großen europäischen Traditionen bezeichnet (Kramer, Hilton. „Month in Review“ *Arts* 33, Februar 1959. S. 48-50. Vgl. auch Tomkins, S. 157). Zu diesem Zeitpunkt ist die *Göttliche Komödie* bereits fester Teil des amerikanischen literarischen Kanons, was auf die Bemühungen Longfellows und seines Kreises an Übersetzern in den 1860er Jahren zurückgeht und in einer zweiten Phase aktualisierender Rezeption 100 Jahre später durch Charles Singleton und die jüdischen Emigranten Erich Auerbach und Leo Spitzer gipfelt (vgl. Kapitel II.2.2.1. Translator’s Hell).

²⁰⁸ Die *Combines* entstehen hauptsächlich von 1953 bis Anfang der 1960er Jahre. Malerei und Objekte des Alltags werden in einem Gemälde kombiniert.

²⁰⁹ „The most coherently narrative works of his career, the Dante drawings represent a crucial turning point: they translate from three to two dimensions the fusion of ready-made and manipulated material that so energized Mr. Rauschenberg’s famous combines.“ (Smith, Roberta. „A Rarely Seen Side of a Rauschenberg Shift“ *The New York Times* 8. März 2007).

Politikern wie John F. Kennedy und Richard Nixon und anderen Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, wie Sportlern, Rennfahrern, Astronauten und Polizisten. Aber auch Zeitungsabbildungen antiker Statuen oder einfach einzelne Buchstaben werden zu Protagonisten des *Inferno*. Diese Fotos und Drucke überträgt Rauschenberg mithilfe von Terpentin als eine Art Collage auf einen Bogen Papier – eine Technik, die heute unter dem Begriff *Transfer Drawing* bekannt ist.²¹⁰ Scheinbar willkürlich gewählte Objekte werden innerhalb einer Seite verknüpft und wenngleich es sich um gedruckte Abbildungen handelt, die mittels der gleichen Technik auf dieser Seite zusammengeführt werden, sind sie doch heterogenen Ursprungs und verweigern sich der klassischen Homogenität ebenso wie Tom Phillips' Textbeigaben in *A Humument*. Auf einem Blatt sind mehrere Szenen und Handlungsstränge in einer Art visuellem Überblick zusammengefasst, „merging in space what the text necessarily must separate in time.“²¹¹ Es ist nicht einfach, Rauschenbergs eigenwillige Kreationen aus pseudo-zufällig selektierten Zeitschriften-Abbildungen²¹² einer Textstelle zuzuordnen, bei genauer Betrachtung und paralleler Lektüre erweisen sich seine Illustrationen jedoch als erstaunlich textnahe moderne Interpretationen des mittelalterlichen Werkes. Zunächst fällt hier auf, dass Rauschenberg seine Illustrationen mit einer narrativen Struktur versehen hat: Sie werden gleich einem traditionellen westlichen Text von links oben nach rechts unten gelesen. Der Effekt ist eine Mischung aus Botticellis paralleler Narration innerhalb eines Bildraums und der Erzählstrategien moderner Comics. Betrachtet der Rezipient eine Illustration und hat den entsprechenden Gesang aus Dantes *Inferno* präsent, kann er die einzelnen Bildteile lesen und zu einer kohärenten Narration zusammenfügen: „Rauschenberg can find contemporary equivalents to Dante's observations of his times, and, after decoding Dante's meaning, we encode it into Rauschenberg's“²¹³. In Rauschenbergs höllischem Kosmos fügen sich die Bilder eines Mannes, der in ein Handtuch

²¹⁰ „The solvent transfer technique turned out to be the perfect vehicle by which to retell Dante's often horrific journey through hell, at the same time turning it into a modern parable.“ (Smith, 1986).

²¹¹ Barricelli, S. 23.

²¹² Der Zufall als Gestaltungselement ist ein verbreitetes Merkmal des 20. Jahrhunderts. Rauschenberg ist hier wie Phillips beeinflusst von John Cages Experimenten (vgl. Teil I dieser Arbeit).

²¹³ Barricelli, S. 69.

gewickelt ist, die Abbildung eines Horns, die Glieder einer schweren Eiskette, vage als Köpfe wahrnehmbare Flecken, eine Hand mit kleinen Figürchen und muskelbepackte Olympioniken auf einem manipulierten Siegetreppchen zur Illustration von *Inferno XXXI* und wir sehen darin die Umsetzung folgender Elemente aus Dantes Text: Den nach einem Gespräch mit Vergil in schamvolles Nachdenken versunkenen Dante, das Geräusch eines Horns, im Nebel verschwommen wahrnehmbare gefesselte Gestalten, Riesen als Symbol roher Gewalt und den Riesen Antäus, der die beiden winzig kleinen Dichter in den nächsten Kreis hinab hebt.²¹⁴ Die Entschlüsselung der einzelnen Sinnbilder im Kontext der textuellen Vorlage ruft im Betrachter zunächst möglicherweise detektivisches Amüsement hervor. Hinterfragt man aber die Identifikation der höllischen Riesen mit Olympioniken stellt sich die Frage, ob dieser Vergleich auch angemessen ist.²¹⁵ Dante selbst beschreibt die Riesen als turmartige Wächter, Embleme kaum zu bändigender roher Gewalt, die aufgrund ihres hochmütigen Aufbegehrens gegen die göttliche Ordnung in die Hölle verbannt wurden. Passenderweise hat Rauschenberg zur Darstellung der Riesen Gewichtheber ausgewählt – ob man diesen außerordentlich starken Ausnahmeathleten jedoch auch die Sünde der Hochmut vorwerfen kann sei dahingestellt. Rauschenbergs Analogie ist interessant, vor allem insofern als sie versucht, die allegorische Vielschichtigkeit des Dantesken Textes zu replizieren. Wie die Betrachtung der beschriebenen Illustration nahelegt, scheint sich diese Analogie jedoch zu sehr an der Oberfläche zu bewegen. Möglicherweise ist es aber gar nicht in Rauschenbergs Absicht, den Olympioniken einen derartigen Charakter zu unterstellen. Rauschenbergs *Transfer Paintings* kombinieren in einer Art nahtloser Collage Fragmente seiner zeitgenössischen Gesellschaft zu Sinnbildern, deren originäre Bedeutung dadurch an Stabilität verliert. Die aus ihrem ursprünglichen Kontext gelösten Bildzitate werden zu Zeichen

²¹⁴ In langen Gesprächen mit Rauschenberg und durch die gemeinsame Lektüre der Dante-Übersetzung von John Ciardi entwickelt Dore Ashton hilfreiche Begleittexte zu den Illustrationen: „They perform the most useful function of any exegesis, bringing to light features of the original that might have remained obscure, without for all that trespassing on the freshness of sudden visual recognitions.” (Hickey).

²¹⁵ Eben diesen Aspekt kritisiert Nassar empört in seiner kurzen Diskussion dieser spezifischen Illustration: „The analogy is certainly whimsical. Whatever Rauschenberg is saying about Olympic athletes in our time, he is certainly not illustrating therewith Dante's terrible monsters at the center of universal evil within us or outside of us. [...] Dante's text serves as a stimulus to Rauschenberg's creativity; the Rauschenberg drawings do not attempt to capture the tonality, the complex body of attitudes, of Dante.” (Nassar, 1999).

reduziert, die wiederum offen sind für Neuinterpretationen. Rauschenbergs Dante-Illustrationen sind Zeugnisse einer sehr individuellen, privaten Sicht auf die Welt und erheben keinen Anspruch auf Universalität. Als vehementer Kritiker seiner Zeit ist Rauschenberg weniger daran interessiert, das Auge des Betrachters durch ästhetisch ansprechende Bilder zu erfreuen als seinen Gedanken Ausdruck zu verleihen. Seine *Inferno*-Illustrationen „form complexes of interpretation that make Dante, especially through the current newsstand material, ‚relevant‘ or ‚up to date““. ²¹⁶ Angesichts dieser Herangehensweise überrascht es nicht, dass Rauschenbergs Dante-Bearbeitung umstritten ist. In kunsthistorischen Kreisen werden seine Illustrationen viel zitiert und gelobt. ²¹⁷ Im akademischen Kontext der Dante-Rezeption jedoch wird Rauschenbergs Herangehensweise mehr noch als die Dalís oft ausgeklammert. Es ist nur natürlich, dass Künstler, die den Text derart öffnen und persönlich interpretieren, vor Nassars eng gefasster Definition von Illustration keine Gnade finden: „The drawings generally have the brilliant compositional flair and color that viewers find irresistible in Rauschenberg. The question is, however, as with Dalí or with Blake (and others): are the drawings illustrations to Dante or from Dante. The latter really should not be called illustrations.“ ²¹⁸ Nassar spricht Dalí und Rauschenberg ihren Rang als „highly sophisticated modern artists“ nicht ab, betont jedoch abermals, dass „their creations are not illustrations to the Dantean text, but art evolving from it [sic].“ ²¹⁹ Dore Ashton hebt gerade diesen Aspekt der Rauschenberg-Bearbeitung als wegweisend hervor: „Robert Rauschenberg’s Dante is Rauschenberg’s Dante. But it is also a synopsis of Dante interpretations that preceded it, and a prophecy of those to follow.“ ²²⁰ Jean-Pierre Barricelli argumentiert sogar, dass gerade die persönliche Herangehensweise dieser Künstler die Qualität ihrer Bearbeitungen ausmache:

²¹⁶ Barricelli, S. 66.

²¹⁷ „Rauschenberg’s studios and intensely serious application to the task, his continually apt and surprising discovery of contemporary visual equivalents to the imagery of the poem, undermines any perception – then or now – that his art is a conduit for an indiscriminating, vernacular glance.“ (O’Doherty, Brian. „Rauschenberg and the Vernacular Glance“ *Art in America*. 61, September bis Oktober 1973. S. 82-87).

²¹⁸ Nassar, 1999.

²¹⁹ Nassar, 1999.

²²⁰ Ashton, Dore. „Commentary“ in Robert Rauschenberg. *Drawings for Dante’s Inferno*. New York: Harry N. Abrams, 1963.

Thus the 20th century, which has prised itself on breaking away from traditional models and themes, has produced some of the most diverse and significant illustrators of the poem, generationally relevant, conceptually cogent, and at the same time aesthetically stimulating.²²¹

Was Nassar möglicherweise in seiner sehr traditionellen Auffassung von Illustration außer Acht lässt, ist die allgemeine Tendenz des 20. Jahrhunderts in Literatur und Kunst, Zeichensysteme weniger aufgrund ihrer offensichtlichen und direkten Eigenschaften zu übertragen, sondern basierend auf ihren grundlegenden Strukturen. Künstler wie Rauschenberg verweigern den Betrachtern eine eindeutige, vorgefertigte Übertragung und öffnen den Text durch ihre Bearbeitung für vielschichtige neue Lektüremöglichkeiten: „As literature moved beyond representation, methods of picturing followed suit.“²²² Steht in den meisten bisherigen Zyklen die narrative Struktur im Vordergrund, so verlagert sich nun der Schwerpunkt auf die Polysemie der *Divina Commedia*, welche diese Künstler mit ihren eigenen Mitteln und Möglichkeiten in die Sprache der Kunst zu übertragen suchen: „The endless cross-references within Rauschenberg’s illustrations indicate that he reads the Inferno as a total atmosphere rather than as a neatly divided, numerically symbolic allegory.“²²³ Durch ihre komplexe Struktur und multiplen Ebenen bietet die *Göttliche Komödie* viele Ansatzpunkte zur produktiven Aktualisierung und darin liegt vermutlich einer der Gründe dafür, dass sie im späten 20. Jahrhundert wieder verstärkt rezipiert wird.

As such, it is an elusive visual allegory; [...] in it, the different narratives springing from its multiple nature come together and give birth to a polysemic language. It is with this language, abstract and referential at the same time, that Rauschenberg *translates* Dante’s poem and makes it *new* by linking it to something in existence, present in the viewer’s reality of mechanically reproduced images.²²⁴

Im kunsthistorischen Kontext gilt Rauschenberg als der Künstler, der die Brücke zwischen Abstraktem Expressionismus und Pop Art schlägt und damit die Postmoderne einleitet. Hinsichtlich der Tradition der Dante-

²²¹ Barricelli, S. 113.

²²² Haskell, S. ix.

²²³ Ashton, s. p.

²²⁴ Francini, Antonella. „Transferring Dante: Robert Rauschenberg’s Thirty-Four Illustrations for the *Inferno*“ in Hg. Manuele Gragnolati et al. *Metamorphosing Dante: Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. Berlin: Thuria + Kant, 2011. S. 323-338 und S. 325.

Illustration stellt Rauschenbergs *Inferno* einen Meilenstein dar, der das mittelalterliche Werk endgültig im 20. Jahrhundert etabliert und eine neue Welle der Dante-Rezeption vorwegnimmt. Seine Bearbeitung ist exemplarisch für eine neue Art der Dante-Rezeption, welche weniger auf eine treue Nacherzählung der Original-Handlung abzielt als darauf, das mittelalterliche Werk vor aktuellem Hintergrund zu kommentieren. Dalí und Rauschenberg gehören zu einer neuen Generation von Künstlern, deren Auffassung von Kunst geprägt ist von einer rückhaltlosen Erkundung der Möglichkeiten, in der alles probiert und alles erlaubt wird: „From the beginning, Dante’s visionary poetics implicitly transcended mimesis and therefore have been able to inspire the imagination of the moderns.“²²⁵ Die Kunst des 20. Jahrhunderts ist geprägt von einer verwirrenden und zugleich faszinierenden Vielfalt und je weiter wir uns in diesem Jahrhundert vorwärts bewegen, desto schwieriger wird es, die Illustrationen ohne den Kontext des Künstlers zu verstehen.²²⁶

II.1.2.4. Isolierte Episoden

your / years / of / art, // art, / with its piles of / distraction. (213¹)

Einer der Kritikpunkte, den sowohl Bassermann, Volkmann, Nassar als auch Barricelli hinsichtlich der Dante-Illustration vorbringen ist die Vollständigkeit der Zyklen. Die vollständige Illustration der *Commedia* gilt als Herausforderung, der sich nicht jeder Künstler gewachsen sieht. Durch das „große Gewicht von Gefühl und Individualität“²²⁷ begünstigt, beginnen Künstler spätestens im 18. Jahrhundert, nicht mehr nur die Gesamtheit der *Divina Commedia* zu illustrieren, sondern richten – wie dies bereits im Detail die frühen Miniaturenmalers zu tun pflegten – ihr Augenmerk auf einzelne Episoden. Diesen „narrations inside the narrative“²²⁸ ist gemein, dass sie aufgrund der meisterlichen Schilderung herausragender Schicksale und besonders beeindruckender Elemente in Dantes Jenseitsreise tiefen Eindruck bei den Lesern bestimmter Zeitalter

²²⁵ Haskell, S. ix.

²²⁶ Vgl. Schneede, Uwe M. *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert: von den Avantgarden bis zur Gegenwart*. München: C.H. Beck, 2001. S. 287ff.

²²⁷ Schirra, S. 22.

²²⁸ Barricelli, S. 34.

hinterlassen. Epochal bedingt finden sich so gehäufte Illustrationen dieser außergewöhnlichen Momente aus der *Göttlichen Komödie*, die eine Art Eigenleben entwickeln und mitunter einen aus dem ursprünglichen Kontext gelösten Platz in der Kunstgeschichte finden. Nicht vernachlässigt werden darf der Einfluss dieser ikonografisch etablierten Motive vor allem auf die Tradition der Dante-Illustration, muss sich doch ein jeder neue Illustrator dieser Episoden mit der beinahe fixierten Bildsprache dieser Dantesken Momente auseinandersetzen. Gerade diese Episoden bieten sich jedoch auch für eine vergleichende Betrachtung von Illustrationen unterschiedlicher Künstler an, die sich dieser Herausforderung stellen.

Die gezielte Rezeption einzelner Episoden in Form Zyklus-unabhängiger Gemälde beginnt im späten 18. Jahrhundert mit dem auf der Ugolino-Szene basierenden Ölgemälde *Ugolino and His Children* von Sir Joshua Reynolds (1773). Die historisch überlieferte mittelalterliche Geschichte des Grafen Ugolino führt in ihrer Dramatik und Tragik ein individuelles Schicksal vor Augen: Graf Ugolino della Gherardesca wird auf Betreiben seines politischen Konkurrenten, des Erzbischofs Ruggieri, zusammen mit zwei Söhnen und zwei Enkeln in Pisa eingekerkert und dem Hungertod überlassen. Laut Dante bitten die Kinder Ugolino bevor sie sterben, er solle ihre Körper essen. Ugolinos Erzählung in der *Divina Commedia* endet mit dem doppeldeutigen Satz: „Poscia, più che il dolor, poté il digiuno“²²⁹. Dante beschreibt die Szene indem er mit starken Helligkeitskontrasten arbeitet, die an Caravaggios *Tenebrismo* erinnern: Durch ein kleines Fenster fällt Licht, genauer gesagt kaltes, klares Mondlicht, in einen Kerkerraum. Verstärkt wird diese düstere Atmosphäre noch durch den Sichtverlust des erzählenden Individuums Ugolino.²³⁰ Vor den Augen des Lesers erhebt sich eine harsche, kontrastreiche Szenerie, die einen passenden Hintergrund für die grausige Geschichte bietet. In ihrer Präsentation historischer Ereignisse aus dem Mund einzelner Persönlichkeiten spricht Dantes Dichtung die Menschen im Zeitalter des Historismus stark an: „The most individual feature in Dante’s historic feeling is the personalistic one; personalities represent history for him.“²³¹ Reynolds’ *Ugolino and His Children*, das den verzweiferten Grafen drama-

²²⁹ „Dann war der Hunger stärker als die Trauer“ (*Inferno* XXXIII, 75).

²³⁰ Vgl. *Inferno* XXXIII, 22-75.

²³¹ Leo, S. 111.

tisch im typisch barocken *Chiaroscuro* zeigt, gilt als eines der ersten Ölgemälde, welches ein Einzelthema der *Göttlichen Komödie* herausgreift und steht am Anfang einer langen Tradition der Ugolino-Rezeption. Vor dem Hintergrund des neu entstandenen Wandels des Geschichtsbewusstseins im Zuge des Historismus trifft Reynolds' Themenwahl auf ein gespanntes Publikum. Im Laufe des 18. Jahrhunderts erfreut sich die Ugolino-Szene in ihrer expliziten Tragik bei Künstlern der unterschiedlichsten Stilrichtungen und Bewegungen weiterhin großer Beliebtheit.²³² Spätestens im Klassizismus, einer Epoche, welche die patriotische Gesinnung feiert, erhält das Ugolino-Motiv seine dezidiert politische Symbolik als eine Art Sinnbild der Unterdrückten.²³³ Nach seiner großen Verbreitung in England findet das Ugolino-Thema Endes des 18. Jahrhunderts auch in Frankreich Anklang – vornehmlich in den Kreis um den klassizistischen Historienmaler Jacques-Louis David.²³⁴ In Paris werden in dieser Zeit mindestens 24 Werke dieses Themas in Salons und anderen Ausstellungen präsentiert – nicht zu vergessen jene Werke, die es in keine der offiziellen Ausstellungen schaffen. Aufgrund des Mittelalter-Bezugs spricht die *Divina Commedia* auch die Romantiker stark an und die exzessive Rezeption der Ugolino-Passage, die zuweilen auch als der dramatische Höhepunkt der *Göttlichen Komödie* bezeichnet wird,²³⁵ durch Künstler beider Lager belegt, den heroisch-romantischen Hang zu Dramatik der damaligen Zeit und verleiht der Dantesken Episode gar den Ruf

²³² Das 18. Jahrhundert kennt verschiedene Strömungen und Bewegungen. Vorrangig sind hier Klassizismus (1770-1830) und Romantik (1790-1840) zu nennen, welchen beiden eine gewisse Faszination mit der Vergangenheit gemein ist, deren Herangehensweise jedoch unterschiedlicher nicht sein könnte. Propagiert der Klassizismus in Anlehnung an antike Vorbilder normative, rationale Klarheit, in welcher Gestik und Pose eine derartige Betonung zukommen, dass sie oft theatralisch wirken, wendet sich die Romantik in ihrem regellos-individuellen Gefühlsausdruck von der Antike ab und den Themen ihrer eigenen Kultur und Geschichte zu. Das Mittelalter gilt in der Romantik als Ideal.

²³³ Vgl. Yates, Frances. „Transformations of Dante's Ugolino“ *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 14, 1951. S. 98-108.

²³⁴ „The Ugolino narrative, as evidenced by the relatively large number of exhibited and non-exhibited works produced in the 19th century, was a subject of considerable interest and longevity for French artists; a phenomenon even more compelling due to the broad range of artists and movements engaged in this interest.“ (Audeh, Aida. „Englishness, ambiguity, and Dante's Ugolino in 18th century France“ *Identity, Self & Symbolism* Number 2 Volume 1, November 2006).

²³⁵ Vgl. *Kindlers neues Literaturlexikon* Bd. 1. Hg. Jens Walter. München: Kindler, 1998. S. 314: „In der Geschichte des Grafen Ugolino della Gherardesca, der zusammen mit seinen Söhnen im Hungerturm des Erzbischofs von Pisa grausam zu Grunde gegangen ist, erreicht die Dramatik ihren Höhepunkt.“

als „l'un des thèmes qui ont le plus fasciné le romantisme européen“.²³⁶ Nicht nur die nostalgische Idealisierung des Mittelalters spielt hier eine Rolle, sondern auch das Interesse an der subjektiven Erfahrung eines einzelnen Menschen.²³⁷ Der von Dante so packend beschriebene Graf ist ein schwer einzuordnendes Individuum – der Leser schwankt zwischen Mitleid, Unverständnis und Grausen und fragt sich unwillkürlich, was er selbst in dieser Situation tun würde.²³⁸

Die Ugolino-Episode erfreut sich zwar bis ins 19. Jahrhundert hinein großer Beliebtheit²³⁹, wird aber bald in ihrer Popularität von einer anderen Szene abgelöst, welche im Kontrast zur Gewalt der politisch-kriegerisch motivierten Ugolino-Szene eine etwas sanftere, gefühlsbetonte Seite der *Göttlichen Komödie* zeigt – die bereits 1796 vom Klassizisten Carstens illustrierte Francesca-Episode aus *Inferno* V. Auch bei dieser Episode handelt es sich um eine historisch überlieferte Begebenheit aus der Zeit Dantes: Guido da Polenta, der Herr von Ravenna, vermählt seine Tochter Francesca mit Giovanni, dem Erben der Familie Malatesta. Da Giovanni jedoch körperlich entstellt und lahm ist, tritt sein attraktiver Bruder Paolo als Brautwerber auf und die beiden jungen Leute verlieben sich. In der Abwesenheit des rechtmäßigen Ehemanns verbringen sie ihre Zeit mit der Lektüre der Geschichte von Lancelot und Ginevra und lassen sich von deren Vorbild und ihrer eigenen Leidenschaft hinreißen: „Quel giorno più non vi leggemmo avante“²⁴⁰, lässt Dante Francesca in der *Göttlichen Komödie* sagen und umschifft damit elegant plumpere Formulierungen des darauf folgenden Geschehens. Giovanni ertappt die beiden Liebenden

²³⁶ De Caso, Jacques. „Jean-Baptiste Carpeaux“ *Médecine de France* Nr. 161 (Paris) 1965. S. 22f. („eines der Themen, das die europäische Romantik am stärksten fasziniert hat“).

²³⁷ Vgl. Luzzi, Joseph. „From the dark wood to the garden: Dante and autobiography in the age of Voltaire“ in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 2002/6. Oxford: Oxford University Press, 2002.

²³⁸ Auch Théodore Géricault beschäftigt sich im Zuge der Vorarbeiten zu seinem berühmten Gemälde *Das Floß der Medusa* (1819) mit der Ugolino-Szene, was nahe liegt, da beide Geschichten Kannibalismus zum Thema haben. Géricault fertigt Zeichnungen einer Vater-Sohn-Gruppe an, die ebenso die Ugolino-Szene illustrieren könnten. Zu einer ausführlichen Diskussion dieses Themas siehe auch Feuchtinger, Silke. „Expressivität und Provokation – Jean-Baptiste Carpeaux' Bronzeplastik *Ugolino und seine Söhne* und der Einfluss der französischen Malerei der Romantik“ *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*. Universitätsbibliothek und Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Regensburg, Juni 2010.

²³⁹ Zu diesen Künstlern zählen unter anderem Géricault, Delacroix und die Bildhauer Rodin und Carpeaux.

²⁴⁰ „An jenem Tage lasen wir nicht weiter.“ (*Inferno* V, 138).

auf frischer Tat und tötet sie. Die Geschichte um das tragische Liebespaar Francesca und Paolo überflügelt bald den Ruhm der Ugolino-Szene und findet Eingang in unzählige Kunstwerke der unterschiedlichen Stilrichtungen und Gattungen. Bekannte Gemälde zu diesem Themenkomplex stammen von dem französischen Klassizisten Jean Auguste Dominique Ingres (1819), dem französisch-niederländischen Romantiker Ary Scheffer (1855), dem britischen Präraffaeliten Dante Gabriel Rossetti (1862), dem deutschen Klassizisten Anselm Feuerbach (1864), dem französischen Historienmaler Alexandre Cabanel (1870) und dem Präraffaeliten George Frederic Watts (1872–1884). In wahrer romantischer Manier wird die Episode der Francesca da Rimini zunächst sehr einseitig als der Inbegriff ewiger Liebe, die sogar den Tod überdauert, romantisiert.²⁴¹ Bei Auguste Rodins Skulptur *Der Kuss*, ursprünglich *Francesca da Rimini* (1888), werden Francesca und Paolo selbst zum Sinnbild und zur Allegorie der Liebe. Tatsächlich ist diese Szene heute wohl die bekannteste Einzelepisode der *Göttlichen Komödie*, die auch unabhängig vom Gesamtwerk weit verbreitet und prägend für die moderne Dante-Rezeption ist. „Nichts dürfte das tatsächliche Bild Dantes in der Vorstellung des Laien stärker fälschen, als dass man ihm immer und immer wieder die Episode der Francesca rezitiert, und fast immer nur diese eine Episode der Liebe und des Mitleids“, klagt Victor Klemperer Anfang des 20. Jahrhunderts.²⁴² Besinnt man sich auf Dantes Text zurück, ist diese romantisierte Sicht von *Inferno* V nicht haltbar, denn trotz seines offenkundigen Mitleids und der romantischen Grundstimmung verurteilt der italienische Dichter die beiden Liebenden letzten Endes zu ewigen Höllenqualen. Trotz alledem hält sich der Mythos der romantischen Liebe bis in unsere heutige Zeit, wo er gemeinsam mit Dantes Liebe zu Beatrice den Ruf des Florentiners als Dichter der Liebe begründet.

Vor allem am Beispiel der Rodin-Skulpturen zu seinem Höllentor wird deutlich, dass isolierte Motive des Themenkreises unabhängig vom Ursprungstext ein Eigenleben annehmen können. Aber auch die diversen

²⁴¹ Eine umfassende Darstellung der Bedeutung der Francesca und Paolo-Episode in der britischen Romantik bietet der folgende Aufsatz: Saglia, Diego. „Translation and Cultural Appropriation: Dante, Paolo and Francesca in British Romanticism“ *Quaderns. Revista de traducció* 7, 2002. S. 95-119.

²⁴² Klemperer, Victor. „Der fremde Dante“ in Hg. W. Meyer-Lübke. *Hauptfragen der Romanistik. Festschrift für Philipp August Becker zum 1. Juni 1922*. Heidelberg : Carl Winters, 1922. S. 253.

historisierenden Gemälde der beiden Liebenden erfreuen sich, losgelöst aus dem Dantesken Kontext, großer Beliebtheit. Dieser Aspekt soll im Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch nicht weiter vertieft werden. Was an der Tendenz zur Episodenillustration deutlich wird ist, dass Dantes Hauptprotagonist, der Wanderer Dante, der in bisherigen Illustrationen der *Commedia* ein Hauptmotiv darstellt, immer weiter in den Hintergrund gerät. Damit verliert auch die narrative Grundstruktur des mittelalterlichen Werkes an Bedeutung und „das Geschehen der Illustrationen [verlagert sich] gleichzeitig zunehmend in Bereiche außerhalb der Jenseitsreiche“²⁴³, wie die Hintergrundhandlung zu in der *Commedia* angesprochenen Motiven oder das Leben des Autors Dante selbst, der für die Rezipienten oft über sein Werk hinaus zu persönlicher Inspiration und Leitbild wird.

II.1.2.5. „lo maestro“ Dante

counsel for the / fiction // counsel / for / the / art / voice // counsel for the / text
(242⁵)

Bewunderung für die meisterhafte Dichtung, die schier unerschöpfliche Fülle an Bildern, Charakteren, Wissen und Ideen und sein umfassendes Konzept bewegen Dantes Rezipienten und regen zu Illustrationen an. Tom Phillips' Dante-Rezeption, wie sie im Rahmen dieser Arbeit dargestellt wird, geht auf eine eingehende Beschäftigung mit Dantes Person und Werk zurück. Das Bedürfnis, Dantes *Commedia* zu illustrieren, wird oft aus der Begegnung mit dem Text geboren und tatsächlich können Künstler wie Blake, Carstens, Koch, Scaramuzza, Phillips und sogar Rauschenberg durchaus als *Dantisti* gelten, deren vorrangiges Ziel es war, die Dichtung zu verstehen. Auch Michelangelo und Raffael galten als große Kenner der *Göttlichen Komödie*, die ganze Passagen aus Dantes Werk zitieren konnten und ihn als ihren Meister ansahen.²⁴⁴ Von Botticelli ist

²⁴³ Schirra, S. 22.

²⁴⁴ „To move from the first *Pietà* to the Sistine Ceiling, the *Last Judgement*, the tomb of Pope Julius II and, finally, the drawing of the *Pietà* for Vittoria Colonna is thus to follow Michelangelo as Dantesque pilgrim journeying through the *Commedia* of his own art and life, which are as indissolubly united as the life of his hero, the poet-pilgrim Dante.“ (Barolsky, Paul. „The Visionary Art of Michelangelo in the Light of Dante“ *Dante Studies*, No. 114, 1996. S. 1).

bekannt, dass er sich im Laufe seines Lebens mehrmals intensiv und ausschließlich mit Illustrationen zu Dantes *Göttlicher Komödie* beschäftigt hat²⁴⁵ und der Maler und Kunsttheoretiker Federico Zuccaro vernachlässigte bei einem Aufenthalt in Spanien zwischen 1585 und 1588 nachweislich die ihm zugewiesenen Auftragsarbeiten und konzentrierte seine Energie auf das private Studium der *Divina Commedia*.²⁴⁶ Von Delacroix ist überliefert er habe sich von einem Freund die Textstelle *Inferno* Canto VIII in der Originalsprache und in Übersetzung vorlesen lassen, während er *Die Dante-Barke* malte. Koch vertiefte sich während eines Aufenthalts in Rom so intensiv in die Lektüre der *Göttlichen Komödie*, dass er ganze Teile der Dichtung auswendig lernte, was ihm bald den Ruf eines eingefleischten Dante-Enthusiasten eintrug: „Koch lived and breathed“ die *Divina Commedia*, „for him Dante’s speech was the speech of the Lord“.²⁴⁷ Auch Scaramuzza legte in der Komposition Gewicht auf Einzelszenen und die Umsetzung bezeugt seine große Vertrautheit mit Dante und eine beharrliche Texttreue.²⁴⁸ Für den deutschen expressionistischen Künstler Klaus Wrage beginnt seine lebenslange Beziehung zu Dante in einem französischen Feldlazarett über die Dante-Lektüre. Amos Nattini beschäftigt sich spätestens ab 1921 beinahe zwanzig Jahre lang mit der *Göttlichen Komödie* und Renato Guttuso ist als politisch aktiver Künstler und Mitglied der kommunistischen Partei vor allem von der Person Dante als Vorbild fasziniert.²⁴⁹ Es ist also nicht übertrieben, wenn Amilcare Iannucci feststellt, dass Dante „has deeply affected the educated and non-educated general public.“²⁵⁰ Betrachten wir vor allem den Erfolg von Künstlern wie Doré und Dalí, ist die Beschäftigung mit Dantes Text keine zwingende Voraussetzung für eine erfolgreiche Dante-Illustration. Viele Künstler nähern sich jedoch offensichtlich der Aufgabe, indem sie wie Phillips ganz in den Text eintauchen und sich der Anziehungskraft der *Commedia* ergeben.

²⁴⁵ Vgl. Altcapenberg, Hein-Th. Schulze. „‘per essere persona sofista’ Botticelli’s Drawings for the Divine Comedy“ in Altcapenberg. S. 16.

²⁴⁶ Bereits 1579 vollendet Zuccaro Giorgio Vasaris Freskenzyklus zum Weltengericht in der Kuppel des Doms von Florenz.

²⁴⁷ Barricelli, S. 36.

²⁴⁸ Vgl. Bassermann, S. 508f.

²⁴⁹ 1961 fertigt er eine Serie Zeichnungen, die 1970 unter dem Titel *Il Dante di Guttuso* erscheinen.

²⁵⁰ Iannucci, Amilcare A. „Dante and Hollywood“ in Hg. Amilcare A. Iannucci. *Dante, Cinema & Television*. Toronto: University of Toronto Press, 2004. S. 3.

Angesichts Dantes dichterischer Leistung stellt sich auch immer die Frage nach dem Menschen, der uns dieses Erbe hinterlassen hat, nach seinem Leben, seiner Motivation, nach seinen Idealen. Die im Laufe der Zeit zunehmend intensivierte Auseinandersetzung mit dem Ursprungstext bedingt sowohl eine neue Intensität als auch eine gesteigerte persönliche Rezeption des mittelalterlichen Textes. Vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts steht das neu erwachte Interesse an der Person Dantes auch in engem Zusammenhang damit, dass die Rezipienten auf der Suche nach dem Menschen Dante beginnen, ebenso Dantes andere Werke, allen voran die *Vita Nuova*, zu lesen. Der Rezeptionsschwerpunkt verlagert sich langsam von einer möglichst objektiven und textnahen Darstellung der Dantesken Jenseitsreise hin zu einer persönlichen Interpretation des Textes. Dies führt hinsichtlich der *Commedia* dazu, dass der Protagonist der *Divina Commedia*, der Wanderer Dante, zunehmend aus den Illustrationen verschwindet. Statt seiner gerät der Dichter Dante selbst immer mehr in den Fokus der Aufmerksamkeit und fasziniert die Kunstschaaffenden. Vor diesem Hintergrund wird die *Göttliche Komödie* verstärkt als autobiographische Dichtung wahrgenommen – eine neue Gewichtung, welche die Dante-Rezeption entscheidend prägt. Vor allem in Deutschland und England kommt dieser neue Ansatz einer Verherrlichung des mittelalterlichen Dichters nahe, die ihn zum Idealbild eines Menschen stilisiert: „it belongs to the traditionally German tendency, inherited from romanticism, not to admit anything but an almost superhuman moral spotlessness in Dante.“²⁵¹ In präraffaelitischen Kreisen galt Dante als „the central man of all the world“.²⁵² Auf der Grundlage der *Vita Nuova* kennt das 19. Jahrhundert eine wahre Flut an Kunstwerken, die den Dichter Dante selbst und sein Leben zum Thema haben.²⁵³

²⁵¹ Leo, S. 106. Im Zuge seiner Tendenz zu mythologischen Themen und Stimmungen entwickelt beispielsweise Anselm Feuerbach eine Leidenschaft für „Dante the troubled being“ (Barricelli, S. 39).

²⁵² John Ruskin, zit. in Pieri, Giuliana. „Dante and the Pre-Raphaelites: British and Italian Responses“ in Braida, S. 109.

²⁵³ Durch die genaue Aufarbeitung seiner Biographie, durch die akademische Erforschung seines Werks und durch zahlreiche Übersetzungen in verschiedene Sprachen wird Dante im Zeitraum von 1820 bis 1890 zunehmend bekannt: „Erst wie die Kunst zu Ende des vorigen Jahrhunderts sich wieder auf sich zu besinnen begann, wendete sie sich auch zu Dante zurück, und seitdem hat sie nicht aufgehört, immer wieder und wieder ihre Kräfte an ihm zu versuchen. [...] Die Divina Commedia hatte aber auch inzwischen ihren Siegeszug durch die ganze Welt der Gebildeten angetreten und so sehen wir nach und nach Künstler der verschiedensten Völker durch das Gedicht zum Schaffen angeregt.“ (Bassermann, S. 502).

Dantes Werk ist im Sinne seiner stilnovistischen Dichtung eng verbunden mit seiner *Donna* und so überrascht es nicht, dass auch seine Beziehung zu Beatrice ein fester Bestandteil der biographischen Dante-Rezeption ist. Phillips' spielerisch-ironische Übernahme des *Donna*-Topos, die ausführlich im Rahmen seiner Biographie dargestellt wurde, ist nicht nur von Dante selbst inspiriert, sondern vor allem durch die sehr persönliche und sentimental-romantische Rezeption seiner Vorgänger.

Erscheint uns Beatrice in Dantes früheren Schriften noch als eine reelle Frau, die das Blut des liebenden Mannes in Wallung bringt, so wird diese Figur in der *Divina Commedia* zu einer Art entrückten und übermenschlichen Heiligen stilisiert. Sie ist gleichzeitig das Objekt der Begierde, mahnende Mutter, schützende Freundin und himmlisches Leitbild. Dantes Wunsch nach Erleuchtung, die Sehnsucht nach der Schau Gottes, ist untrennbar verbunden mit seinem Bedürfnis, sich ihrer keuschen Liebe als würdig zu erweisen. Bald entsteht hieraus eine Art Beatrice-Verherrlichung, welche die einstmals irdische Frau zu einer Heiligen stilisiert.²⁵⁴ Dieser Aspekt schlägt sich auf die Illustration nieder und führt zu einer Beatrice-Ikonografie, die sie als eine Madonna-ähnliche Figur darstellt. Erst der Brite William Blake hinterfragt aufgrund seiner ureigenen Philosophie diese „glorification of Beatrice“ und lehnt sie gerade wegen ihrer „debilitating notion of chastity“ ab.²⁵⁵ Aber eben diese keusche Reinheit, das Idealbild der mittelalterlichen *Donna*, spricht die britischen Romantiker an. Das Interesse der 1848 gegründeten Pre-Raphaelite Brotherhood richtet sich zunächst vor allem, wie eingangs erwähnt, auf den Dante der *Vita Nuova* und die damit verbundene Beatrice-Verehrung.²⁵⁶ Es handelt

In diesen Zeitraum fällt beispielsweise auch die Gründung der Deutschen Dante-Gesellschaft (1865).

²⁵⁴ Vgl. Kapitel I.1. Die Künstlervita oder: Das Leben als Kunstwerk.

²⁵⁵ Barricelli, S. 30. Blake beliebte es Beatrice in der Rolle von „Vala“, der Göttin der Natur zu sehen und nicht als theologische Retterin.

²⁵⁶ Die Präraffaeliten, eine zunächst geheime britische Künstlervereinigung, sind vermutlich inspiriert von den Nazarenern, jedoch weitaus weniger mönchisch als diese. Ähnlich der Künstler des Historismus sind ihre Themen literarischer, historischer und religiöser Art und zeigen eine starke Tendenz zu Frührenaissance und Mittelalter. Im Detail lösen sich die Präraffaeliten von der Thematik des Historismus und versuchen in romantischer Manier das eigene Naturerlebnis zum Ausdruck zu bringen. Der Schwerpunkt liegt auf der Psyche und dem Zwischenmenschlichen. Auch ein starker Realismus und die Verwendung symbolischer Elemente sind charakteristisch für die Präraffaeliten. In ihrer Ablehnung der nach ihrer Meinung „barocken“ zeitgenössischen akademischen Kunst orientieren sich die Präraffaeliten an der Malerei der italienischen Renaissance, wobei sie Raffael selbst bereits

sich also hier tatsächlich primär um eine Art biographischer Annäherung, an deren Rand auch einzelne Episoden der *Göttlichen Komödie* rezipiert werden, wie die bereits erwähnte Francesca-Episode. Die Präraffaeliten rücken dabei das ästhetische Erleben der Welt ins Zentrum ihrer künstlerischen Bestrebungen und geben dem Schönen in Natur und Kunst Vorrang vor anderen romantischen Werten. Auf der Suche nach entsprechenden emotional aufgeladenen, universellen Themen, wenden sich die Maler der präraffaelitischen Bruderschaft, ähnlich den Nazarenern und den Künstlern des Klassizismus, häufig literarischen Vorlagen des westlichen Kanons zu, wie der Bibel, der Artus-Sage, den Werken Shakespeares und Dantes Œuvre. Dante Gabriel Rossetti, einer der prominentesten Präraffaeliten, „war besessen von der Lebensgeschichte des italienischen Dichters Dante Alighieri, nicht zuletzt, weil er von seinem Vater, einem Literaturdozenten, dessen Vornamen erhalten hatte“²⁵⁷ und so verwundert es nicht, dass sich in Rossettis Schaffen viele Verweise auf Dante finden. Rossetti ist vor allem fasziniert von der Person Dante und seiner tragischen, idealisierten Liebe zu Beatrice, wie Dante sie in der *Vita Nuova* präsentiert, „cherished the secret emotions of the mystical love [...] and thought of the Florentine’s lady not as a phenomenal but as a spiritual presence“.²⁵⁸ Spätestens ab den 50er Jahren beschäftigt er sich mit diesem Thema, als er ein Aquarell mit dem Titel *Beatrice Meeting Dante at a Marriage Feast, Denies Him Her Salutation* (1855) malt. Dantes Verehrung seiner geliebten „Herrin“, seiner „gloriosa donna della mia mente“²⁵⁹ Beatrice, die der Florentiner über Jahre hinweg anbetet und spätestens nach ihrem Tod ins Göttliche idealisiert, erscheint Rossetti die Idealform der romantischen Liebe. Im Jahr 1859 fertigt Rossetti einen Zyklus von drei Tafeln zur Beatrice-Thematik an, die als Dekoration für ein Möbelstück seines Freundes William Morris dienen.²⁶⁰ Darüber hinaus verfasst

ablehnen und sich insbesondere für die Freskomalerei des Mittelalters und der Frührenaissance interessieren. Dies zeigt sich beispielsweise in Flächigkeit, Farbgebung und in Detailgenauigkeit ihrer Werke.

²⁵⁷ Birchall, Heather. *Präraffaeliten*. Köln: Taschen, 2010. S. 44. Getauft auf den Namen Gabriel Charles Dante Rossetti ändert er ihn später zu Dante Gabriel Rossetti, um zum Ausdruck zu bringen, dass Dante eine kontinuierliche Inspirationsquelle für sein Schaffen darstellt.

²⁵⁸ Barricelli, S. 44.

²⁵⁹ „die glorreiche Herrin meines Geistes“ (*La Vita Nuova* II [I]).

²⁶⁰ *Dantis Amor* ist die mittlere Tafel des Tryptichons, das Beatrices Tod symbolisiert. Die anderen beiden Tafeln, *Salutation of Beatrice*, stellen die Begrüßung von Beatrice in Florenz und im Garten Eden dar.

Rossetti 1861 den wissenschaftlichen Kommentar „Dante and his Circle“²⁶¹ und übersetzt sogar einige der italienischen Schriften für seine Publikation *The Early Italian Poets* (1864). Entscheidend ist Rossettis persönliche Herangehensweise, denn er sieht zweifelsfrei eine Parallele zwischen Dantes Liebe zu Beatrice und der eigenen zu seiner Frau und Muse Elizabeth Siddall. Die bekanntesten Werke in Rossettis Œuvre sind seine großformatigen Frauenbildnisse, die er ab 1858 schafft und gerade hier ist aufgrund seiner meist engen emotionalen Bindung zu seinen idealisierten Musen²⁶² Dantes Einfluss deutlich zu erkennen. Auch Rossettis Illustration zu *Inferno V* (1862) ist getragen von diesem sehr persönlichen emotionalen Hintergrund, denn die romantische Seele glaubt, wie bereits erwähnt, in dieser Episode, in der Dante seiner Protagonistin Francesca Liebesverse im *dolce stil nuovo* in den Mund legt, die wahre und echte Liebe zu erkennen. Ganz im Geiste der *Vita Nuova* malt Rossetti nach dem Tod Elizabeth Siddalls mehrere Versionen des Gemäldes Beata Beatrix (1863).²⁶³ Später folgen weitere Gemälde aus dem Themenbereich, wie *La Pia de' Tolommei* (1868–1880), in dem Rossetti die Pia-Episode aus Dantes *Purgatorio* illustriert²⁶⁴ sowie *Dante's Dream at the Time of the Death of Beatrice* (1873).

²⁶¹ Rossetti, Dante Gabriel. „Dante and his Circle“ (1861). *Rossetti Archive*. Institute for Advanced Technology in the Humanities University of Virginia, Jerome McGann, Sommer 2002.

²⁶² Bis zu ihrem Tod im Jahre 1862 ist Siddall Rossettis Hauptmuse. Die andere, für die Kunst der Präraffaeliten prägende Muse ist Jane Morris, die Ehefrau von William Morris, mit der Rossetti nach Siddalls Tod eine Affäre hat. Die Frauenbildnisse der Präraffaeliten sind jedoch weniger als Portraits der reellen Damen, denn als mystische Darstellung von Idealfrauen zu verstehen.

²⁶³ Es existieren mehrere Versionen der *Beata Beatrix* von Rossetti, welche sich alle in Details unterscheiden. Die Serie zeigt eindeutig, dass Rossetti die Repliken nicht nur aus finanziellen Gründen angefertigt hat, sondern auch aus einem Interesse daran, seine eigene Arbeit zu überdenken und neu zu interpretieren. 1873 schrieb Rossetti in einem Brief an seinen Freund William Morris die Intention des Gemäldes: „not as a representation of the incident of the death of Beatrice, but as an ideal of the subject, symbolized by a trance or sudden spiritual transfiguration.“ (Rossetti, Dante Gabriel. „*Beata Beatrix*“ (1864). *Rossetti Archive*. Institute for Advanced Technology in the Humanities University of Virginia, Jerome McGann, Frühling 2002).

²⁶⁴ Am Ende des *Purgatorio* erzählt Pia de Tolommei aus Siena dem Wanderer Dante, dass ihr Ehemann sie in einer Burg in der Maremma eingesperrt hatte wo sie unter mysteriösen Umständen starb und damit den Weg für eine Neuvermählung des Mannes frei machte. Auch hierbei handelt es sich um eine weibliche Einzelfigur der *Divina Commedia*, deren tragisches Schicksal im weitesten Sinne durch die Liebe bedingt wird.

Rossetti ist jedoch nicht der einzige Präraffaelit, der sich ausgiebig mit Dantes Biographie beschäftigt – das Thema beherrscht die Werke der Bruderschaft beträchtliche Zeit. Ein weiterer Dante-Verehrer aus ihrem Kreis ist Henry Holiday, bei dessen berühmtem Gemälde *Dante and Beatrice* (1883)²⁶⁵ es sich ebenfalls um eine Illustration zur *Vita Nuova* handelt.²⁶⁶ Zur gleichen Zeit beschäftigt sich auch die griechisch-stämmige Marie Spartali Stillman, Muse, Modell und Malerin der präraffaelitischen Bruderschaft, mit Dante. Wie die anderen Präraffaeliten, nähert sich auch Stillman dem italienischen Dichter von der biographischen Seite, wobei in ihren Gemälden *Dante in Verona* (1888) und *Beatrice* (1895) durchaus eine weibliche Perspektive zu erkennen ist. Die Gemälde der Präraffaeliten sind in ihrem „romantic charm“²⁶⁷ eindrucksvoll und erwecken ihre Protagonisten – allen voran Dante und Beatrice – zu neuem Leben. Anders als den großen Illustrationszyklen gelingt es diesen Einzelgemälden nicht, die komplexen Strukturen und moralisch-ethischen Tiefen des Textes einzufangen. Das war jedoch nicht das Ziel dieser Künstler.

In dieser Hinsicht ähneln sich die Herangehensweisen der Künstler der unterschiedlichen Stilrichtungen des 19. Jahrhunderts, denn auch die aktualisierenden Rezeptionen der Klassizisten bewegen sich an der schönen Oberfläche. Die *Divina Commedia* spricht den patriotisch-heroischen Sinn der Klassizisten an, ebenso wie der mittelalterliche Autor Dante ihre Leidenschaft für Geschichtsschreibung beflügelt, weshalb sich die Klassizisten ebenso wie die Präraffaeliten vorrangig mit *Inferno V* und der Person Dante selbst beschäftigen. Neben seinem weltbekannten Gemälde *Paolo und Francesca* (1864) malt der deutsche Klassizist Anselm Feuerbach noch ein weiteres Dante-Gemälde, genannt *Dante und die edlen*

²⁶⁵ Zwei weitere Bilder zur Dante-Thematik belegen das große Interesse Holidays am italienischen Dichterfürsten. Bereits 1860 illustriert Holiday eine andere Szene aus der *Vita Nuova*: Das erste Treffen von Beatrice und Dante als Kinder im Garten der Portinari. Aus dem Jahr 1875 ist ein Dante-Portrait Holidays bekannt.

²⁶⁶ Holiday ist sehr um historische Akkuratessie bemüht und reist zu Recherchezwecken 1881 nach Florenz, sodass das Gemälde bis heute nicht nur eine der bekanntesten und beliebtesten Darstellungen aus Dantes Leben ist, sondern auch eine vielzitierte historische Stadtsicht von Florenz. Holiday recherchierte sowohl das exakte Aussehen dieser Uferstrecke des Arno, als auch die Bauarbeiten an der zerstörten Ponte Vecchio und die Pflasterung der Straße. Darüber hinaus ist jeder Arbeitsschritt der Vorbereitung für dieses wichtigste Bild von Holidays Karriere genau dokumentiert.

²⁶⁷ Nassar, 1994. S. 21.

Frauen von Ravenna (1858), welches – wie der Titel andeutet – Dante im Kreise junger Frauen im Garten wandelnd darstellt. In klassizistischer Manier wirkt die dekorative Szene wie ein erstarrtes Tableau mit pittoresk arrangierten Figuren, deren Persönlichkeit und Gefühlswelt sich dem Betrachter trotz romantischer Unterklänge nicht erschließen. Eine deutlich weniger gefällige Darstellung des italienischen Dichters präsentiert der britische Klassizist Frederic Leighton in seinem Gemälde *Dante in Exile* (1864). Im ausdrucksstarken Kontrast von Dynamik und Stasis, dem dramatischen Licht- und Farbspiel und der ungewöhnlichen Perspektive gelingt es Leighton, der stark von den Nazarenern und den Präraffaeliten beeinflusst ist, die Isolation und Verzweiflung des Exils, aber auch die beispiellose Individualität des Dichterfürsten darzustellen.

Die Dante-Rezeption über die Figur des Dichters als menschliches und moralisches Exemplum spielt auch eine große Rolle der Dante-Adaptionen Anfang des 20. Jahrhunderts. In einer Zeit des Umbruchs, der zunehmenden Kapitalisierung und sich zuspitzender Konflikte, birgt der mittlerweile zur Leitfigur stilisierte Autor eine große Attraktivität: „Vor allem die Haltung des Dichters, der der Mitwelt als Märtyrer und als Prophet, als Zeitenrichter und als Reichsgründer gegenübergetreten war, begründet seine damalige Faszination und Aktualität.“²⁶⁸ Deutsche Literaturwissenschaftler und Übersetzer verfolgen in der Zeit zwischen Jugendstil und Expressionismus das Ziel, Dante gleich Shakespeare und Homer fest im Kanon der deutschen Literatur zu verankern und festigen durch ihre Aktivitäten die Bekanntheit des italienischen Werkes im Bewusstsein der Deutschen. Dies führt zu neuen Arten der Dante-Rezeption, die bisweilen bizarre Formen annehmen, wie die Verkleidung des deutschen Lyrikers Stefan George als Dante im *Schwabinger Dichterzug* von 1904.²⁶⁹ Die Dante-Rezeption im Bereich der Illustration ist in dieser Zeit stark geprägt vom Jugendstil, der sich aus der Kunst der Nazarener und Präraffaeliten und der daraus geborenen Arts and Crafts Bewegung von William Morris entwickelt. Als solche sind die visuellen Umsetzungen tendenziell eher schmückend denn vielschichtig: „Essentially decorative, they rarely capture a complex Dantean tonality.“²⁷⁰ Ein Beispiel für

²⁶⁸ Kauffmann, Kai. „‘Deutscher Dante’? Übersetzungen und Illustrationen der *Divina Commedia* 1900-1930“ in Malke, S. 129.

²⁶⁹ Im Jahr 1912 erscheint eine Dante-Übertragung des charismatischen Stefan George.

²⁷⁰ Nassar, 1994. S. 23.

die Jugendstil-Rezeption Dantes in Deutschland ist der ornamentale *Dantekranz* (1906) von Franz Stassen, der in seiner symbolischen Verbindung deutschen und italienischen Kulturguts einen Hang zum damals üblichen Deutschtum verrät.²⁷¹

Die Weltkriege fegen das Ideal romantischen Heldentums und verklärter Liebe hinweg und was bleibt, sind die Düsternis und Verzweiflung der Hölle. Als sich Künstler anlässlich Dantes 700. Geburtstag im Jahre 1965 wieder verstärkt an die Illustrierung der *Göttlichen Komödie* wagen, geschieht dies vor allem mit dem Ziel, die im Text angelegten Bilder, Gedanken und Konzepte zu illustrieren. Die Figur der *Donna* Beatrice erlebt jedoch in der Bearbeitung durch Dalí eine kurze Renaissance. Ähnlich der Rezeption der Romantiker ist der Dreh- und Angelpunkt von Dalís Bearbeitung die Faszination mit Dantes Liebe zu Beatrice und der subsequenten Übertragung der emotionalen Beziehung zwischen dem Künstler und seiner *Donna* auf das eigene Leben. Ebenso wie Rossetti betrachtet Dalí den Verlust der Geliebten von einer sehr persönlichen Warte, aber anders als der Präraffaelit verklärt oder romantisiert der Surrealist Dalí diesen Aspekt der *Commedia* nicht.²⁷² Eben diese Art der persönlichen Herangehensweise ist es, welche die Aktualisierungen des 20. Jahrhunderts charakterisiert, denn eine verbindende künstlerische Tendenz dieses Zeitalters ist der Fokus auf die Übertragung individueller innerer

²⁷¹ Stassen, Franz. *Ein Dantekranz aus hundert Blättern*. Illus. Franz Stassen, Übs. Paul Pochhammer. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1906. In diesem Werk ist jeder *Canto* Dantes zu einem achtzeiligen Gedicht reduziert. Stassen umgibt seine Umriss-Federzeichnungen mit Bildrahmen, die ornamentale Abbildungen im keltischen Stil enthalten. Im Frontispiz bildet Stassen ein Wandmosaik mit Dantes Konterfei ab, umgeben von zwei ihn bewundernd ansehenden Damen. Im Gürtel der linken, hellhaarigen Dame findet sich eine Abbildung des deutschen Adlers, während den Ausschnitt der dunkelhaarigen Frau auf der rechten Seite der Schriftzug „SPQR“ ziert. Es handelt sich um einer der beliebten Personifizierungen der „Italia“ und der „Germania“ dieser Zeit (vgl. Johann Friedrich Overbeck: *Italia e Germania*, 1812). Ebenso bezeugen die Schrifttypen, der Sprachstil als auch die Widmung und die erklärenden Texte, wie fest Dante und sein Werk zu diesem Zeitpunkt im deutschen Kulturkreis verankert sind.

²⁷² „For thirty years Dante, being exiled and condemned to death, dreamt of Beatrice [...]. The love which allowed him to survive, and the stars on which he hoped to find Beatrice again. Through him, I imagine myself without Gala and anxiety overwhelms me in retrospective. I did not conceive a single one of these illustrations without being haunted by this obsessive fear.“ (Parinaud, 1976. S. 250).

Zustände auf das Kunstwerk.²⁷³ Spätestens mit der expressionistischen Abkehr vom Dekorativen, Sentimentalen und Realistischen lassen sich eine Neigung zu Abstraktion und eine neue Art der Realitätswahrnehmung erkennen. Illustratoren dieser Gesinnung fühlen sich zwangsläufig mehr von Dantes Beschreibung seiner inneren Zustände angesprochen als von der Idee, die mittlerweile zur Genüge reproduzierten immer gleichen Bilder zu zitieren. Bereits die Ausgangssituation von Dantes Jenseitsreise, der Zustand der Verirrung, birgt in ihrer Universalität im Zeitalter des Individualismus²⁷⁴ eine hohe Attraktivität für Rezipienten aller Couleure. Gerade in der Anfangssequenz der *Göttlichen Komödie* werden die Allgemeingültigkeit und der traumartige Charakter des Werkes deutlich, denn der Autor Dante fordert den Leser dazu auf, dem exemplarischen Wanderer Dante auf dieser phantastischen Reise zu folgen und lädt Kunstschaffende aus Perspektive der Künstler des 20. Jahrhunderts dazu ein, auf der Grundlage seiner Dichtung schöpferisch tätig zu werden.

Seit dem 14. Jahrhundert haben sich Künstler „lo maestro“²⁷⁵ Dante zugewandt, um seine *Göttliche Komödie* zu illustrieren. Dante, der durch sein politisches Exil zum tragisch-heimatlosen Einzelgänger wird, und dem es trotz dieser erschwerten Lebenssituation gelingt, eines der größten Werke unserer Kultur zu schreiben, wird zum moralischen, schöpferischen und menschlichen Leitbild. Seine harten Gesichtszüge, die heute mahnend über so manch italienischen Platz wachen, und die spätestens seit den berühmten Fresken-Portraits von Michelino und Raffael bekannt sind, haben sich tief in unser kulturelles Gedächtnis eingepägt. Sein Vorbild regt Rezipienten dazu an, ihre Eindrücke, Gedanken und Erlebnisse kreativ und produktiv umzusetzen. Je nach ihrer Natur und ihrem zeitgeschichtlichen Hintergrund ist ihre Rezeption beeinflusst von unterschiedlichen Lesarten, Stilvorlieben und Inspirationsquellen. Und mit

²⁷³ Vgl. Stichwort „Individuelle Mythologien“ in Thomas, DuMont. „Identität und Selbstinszenierung“ und „Individuelle Mythologien“ in Hg. Hubertus Butin. *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont, 2002.

²⁷⁴ Besonders die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts ist von einem neuartigen egozentrischen Individualismus geprägt. Vgl. Beck, Ulrich. *Risikogesellschaft: Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp, 1986. S. 116.

²⁷⁵ Dante wendet sich seinem Meister Vergil mit den Worten „lo mio maestro e il mio autore“ zu (*Inferno* I, 85, vgl. Kapitel I.1 Die Künstlervita oder: Das Leben als Kunstwerk).

jeder Rezeption gewinnt Dantes Text neue Bedeutungsdimensionen hinzu.

Phillips' Herangehensweise bezieht nicht nur das Originalwerk in seine Überlegungen ein, sondern nutzt die gesamte Tradition der Dante-Illustration als Folie für seine persönliche, zuweilen spielerische Bearbeitung der *Commedia*. Sowohl das bekannte, oben angesprochene Abbild des mittelalterlichen Poeten, sein Exil, sein Genie, als auch seine Liebe zu seiner *Donna* Beatrice – die unzähligen tradierten Mythen, welche sich über Jahrhunderte hinweg um die *Göttliche Komödie* entsponnen haben – finden, mal ironisch bestärkend, mal abschätzend verwerfend, Eingang in Phillips' *Inferno* und sollen im Folgenden noch genauer dargestellt werden.

II.2. Tom Phillips' *Inferno*

turning / time to / blank / envelopes, / Dante / dined out, // the serpent's / week
went by (246)

Eine genaue Verortung von Phillips' *Dante's Inferno* kann nur in Zusammenhang mit einer Betrachtung des Werkkontextes, seiner Rezeptionsgeschichte und mit einer Kritik der Deutungen erfolgen. Betrachtet man Phillips' Dante-Rezeption, ergeben sich viele Parallelen aber auch Unterschiede zu der beschriebenen Tradition der Dante-Illustration. Der Gesamteindruck seiner illustrierten Version des *Inferno* ist ähnlich der Dalís relativ uneinheitlich. Darstellungsweise und Techniken variieren stark, ebenso Interpretation und Bildsprache. Der Betrachter erlebt bei nahezu jedem Umblättern eine Überraschung und hält inne, um das Bild und den *Humument*-Text zu entziffern, und diesen mit dem Text des *Inferno* abzugleichen. Entsprechend sind die Reaktionen auf Phillips' *Inferno* sehr unterschiedlich. Der Konsens der Kritiken scheint zu sein, dass es eine ungewöhnliche Bearbeitung darstellt, die sich einer klaren Einordnung und Bewertung entzieht. Eine umfassende Zusammenstellung der interessantesten Rezensionen in chronologischer Reihenfolge findet sich im Anhang.²⁷⁶

²⁷⁶ VI.2. Verzeichnis der Textbelege: 1) Zeitgenössischen Reaktionen auf Phillips' *Dante's Inferno*.

Schärfste und ausführliche Kritik erntet Phillips' *Inferno* vom britischen Dantista Cecil Grayson in einer Rezension im *Times Literary Supplement* (TLS). Grayson bezeichnet die Übersetzung zwar als „readable“ und „mostly accurate“, kann jedoch weder Phillips' respektlose Behandlung der großen Ikone der Dante-Illustration, Gustave Doré, noch die Idee einer derart persönlich gestalteten Illustrierung des mittelalterlichen Werkes gutheißen:

This kind of transference [from the verbal to the figurative medium] has dominated the tradition, the artist reconstructing and translating into line and colour the principles of 'ut poesis pictura'. Tom Phillips does not conform to this tradition. [...] Doré is far from being alone in suffering this indignity in the service of the illustrated *Inferno*, which has a great deal more to do with the artist and the contemporary world than with Dante and his text – which with few exceptions merely provides the starting-point for the creation of complex, often enigmatic and symbolical fantasies.²⁷⁷

Grayson gesteht dem Illustrator zwar zum Zwecke einer inspirierten Neuschöpfung eine gewisse künstlerische Freiheit zu, doch auch diese Forderung sieht er in Phillips' Illustrationen nicht erfüllt:

There is no reason whatever why the artist should not feel free to express visually his own personal reactions to a text, and so create something which might have artistic value in its own right, which this example [Illustration XXI/3], together with so many others in this book, regrettably does not have. It is quite another matter to pretend that it tells us something about Dante.²⁷⁸

Darüber hinaus kritisiert Grayson vor allem Phillips' erotische Auslegung von *Inferno* V²⁷⁹, wäre jedoch dazu bereit, sich mit der seiner Meinung nach sehr freien Auslegung des *Inferno* abzufinden, wenn „this kind of projection helped us to understand the poem better.“ Sein Fazit lautet: „It is a handsome but ambiguous book: a kind of forced marriage between art and literature, medieval and modern, which does not quite come off.“²⁸⁰ Als treuer Leser des TLS lässt Phillips es sich nicht nehmen, auf Graysons Kritik zu reagieren. Mit dieser Antwort will der Künstler sowohl seine fundierte Kenntnis der Dante-Forschung als auch der Tradition der

²⁷⁷ Grayson, Cecil. „Up to date in hell“ *Times Literary Supplement* 26. Juli 1985. S. 816. Vgl. Kapitel „Translator's Hell“.

²⁷⁸ Grayson, S. 816.

²⁷⁹ Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto V/1 (1981, Abb. 102).

²⁸⁰ Ebd.

Dante-Illustration belegen, wie der Hinweis auf den Vierfachen Schriftsinn und die versteckte Anspielung auf Rauschenberg verraten, um dann im Weiteren Grayson und den Lesern des *TLS* einige Grundlagen moderner Kunst zu erläutern:

Far from trying to 'update' Dante I attempted in my own pictures to head back towards the poet's own four-tiered system of representation (as outlined in the famous Letter to Can Grande) in order to illuminate some of the literal, allegorical, moral and anagogical layers that Dante's polysemous text contains. [...] I deliberately avoided reference to Scargills and Nixons and Bob Geldof, and even Geoffrey Boycott, since these would have necessitated footnotes in time to come. Your reviewer chooses to list my source-material as if it determined the quality of the final product. Art does not work like that: the best female nudes would otherwise be those that came from the highest social class. In citing, for example, *The Boy's Own Magazine* (*sic*) he omits to mention that I merely use nineteenth-century copies of the *BOP* to provide fragments of pure engraving technique in ready-made form. Whereas many of my sources are base, some are elevated: suffice it to say that there are two direct quotations from the *TLS*. Collage is in any case only one of the many techniques used in the images. Yet it is Grayson's primly disturbed reaction to the small amount of erotic material that baffles me the most. To omit any mention of sexual activity in Canto V (which after all deals with the lustful) would be to credit Dante with the strange concept of Immaculate Adultery. By present-day standards the coital references in my illustrations are muted, and meant to point the reader from this (surely undisputed) literal level to the anagogical correlative inherent in the story of Adam and Eve.²⁸¹

Diese Antwort Phillips' auf Graysons Kritik erinnert nicht zuletzt aufgrund der Erwähnung des Vierfachen Schriftsinns und der Briefform an Dantes Brief an Cangrande und kann wie dieser umstrittene und doch vielzitierte Schlüsseltext zur *Divina Commedia* als eine Art „Kompass“ für die Entschlüsselung von Phillips' *Inferno* dienen. Wie auch bei seiner Biographie muss man sich jedoch immer vor Augen halten, dass Phillips' Äußerungen über seine Person und sein Werk immer in vollem Bewusstsein der damit verbundenen Implikationen macht.²⁸² Daher gilt es, seine Hinweise vor dem Hintergrund der in den vorangehenden Kapiteln dar-

²⁸¹ Phillips, Tom. „Letters: Illustrating Dante“ *Times Literary Supplement* 9. August 1985. S. 877.

²⁸² Tom Phillips erzählt, dass er bereits im Alter von neun Jahren bei einer Straßensammlung während des Krieges das erste Mal in Kontakt mit der *Divina Commedia* kam. Es handelte sich um einen alten Folianten, der mit Doré-Illustrationen versehen war, die den jungen Phillips zutiefst verstörten und einen offensichtlich bleibenden Eindruck hinterließen. Angesichts der stilisierten Vita von Tom Phillips (vgl. Kapitel I.1. Die Künstlervita oder: Das Leben als Kunstwerk) fällt hier die Parallele zu Dantes erstem Zusammentreffen mit Beatrice im Alter von 9 Jahren auf.

gelegten Tradition der Dante-Illustration zu betrachten und zu hinterfragen. Um Phillips' Rezeption innerhalb der Tradition verorten zu können, genügt es nicht nur, dieses Werk isoliert zu betrachten. Vielmehr muss es noch hinsichtlich seiner Bezüge zur Buchkunst hinterleuchtet werden, als auch mit Blick auf seine Behandlung unterschiedlicher Dantesker Motive und selektierter Episoden sowie hinsichtlich Phillips' Reaktion auf andere Dante-Illustratoren und seine Annäherung an den Autoren Dante selbst überprüft werden. Im Folgenden sollen einige charakteristische Merkmale dieser illustrativen Aktualisierung vor dem Hintergrund der erfolgten Darstellung von Phillips' Œuvre und der Tradition der Dante-Illustration dargelegt werden.

Wie schon viele Künstler vor ihm hat Phillips sich Dante als Vorbild und Meister erwählt. Während Rauschenberg „overtakes the poet, almost crowding him out to make room for his own 20th-century grievances“²⁸³, setzt Phillips den italienischen Autor immer wieder in sein Werk. Angefangen vom *General Frontispiece*, das Dante in seinem Studiolo zeigt, über die Illustrationen zu Canto IV/3 (enthält Dantes Portrait), Canto V/2 und VIII/2 (Querschnitt von Dantes Schädel), Canto XXI/2 (Stempel mit Dantes Kopf im Profil), XXI/3 (stilisiertes Dante-Portrait im Logo von „Olio Dante“) und den diversen Darstellungen der florentinischen Lilie, die sowohl ein Symbol für Dantes Heimatstadt Florenz als auch indirekt für den Dichter selbst ist, bis hin zu den zahlreichen Dante-Portraits in den tagebuchartigen Zyklen *Dante-Heads* und *Dante-Diary*, ist die Person des italienischen Autor ständig präsent in Phillips' Rezeption und wird zu einem festen Bestandteil der Ikonografie, ja verschmilzt mitunter sogar mit der Person des Künstlers selbst.²⁸⁴ Phillips nähert sich dem Werk in vollem Bewusstsein sowohl der literarischen als auch der künstlerischen Tradition und nimmt es so aus mehreren Perspektiven wahr. Als passionierter Leser, Literaturwissenschaftler und Kunstschafter illustriert er sowohl die *Göttliche Komödie* als auch die das Werk umgebende Tradition und integriert Dante den Autor in seine unorthodoxe Bearbeitung.

²⁸³ Barricelli, S. 69. Auch Rauschenberg setzt Dante in seine Illustrationen, indem er ihn beispielsweise von einem GI verkörpern lässt. Es handelt sich hier jedoch nicht um Portraits des italienischen Dichters, sondern um Darstellungen des Wanderers Dante.

²⁸⁴ Vgl. Betrachtung *General Frontispice: Dante in his Study*, Kapitel II.2.1. „Beginning to think about Dante“.

Einer der auffälligsten Aspekte der Phillips'schen Illustrationen sind die nach dem Vorbild von *A Humument* in den Bildern integrierten Textbeigaben. Obgleich Phillips' *Inferno* technisch auf der Umwandlung von *Humument*-Seiten beruht, weicht es doch – wie bereits an anderer Stelle dargelegt – entscheidend von diesem Konzept ab: Anders als *A Humument* ist Phillips' *Inferno* kein Tagebuch; sowohl die Auswahl der Texte als auch der Charaktere wird durch das *Inferno* bestimmt und die willkürliche und springende Narration von *A Humument* wird durch die klar strukturierte *Inferno*-Narration ersetzt. Der Ton, den Phillips in diesen aus Mallocks Roman extrahierten neuen Texten anschlägt, ist meist formeller und ernsthafter – eben dem *Inferno* angemessen. Einer der wichtigsten Unterschiede ist wohl, dass Phillips' *Inferno* kein „work in progress“ ist, sondern wie sein Vorbild ein monumentales, formal in sich geschlossenes Werk darstellt.²⁸⁵ Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der *Humument*-Text hier ein untergeordnetes Gestaltungsmerkmal darstellt, das die *Inferno*-Illustrationen kommentiert, mitunter Hinweise für die Identifikation der jeweiligen Textstelle gibt und vor allem eine Verbindung zu Phillips' *Humument*-Werken und damit auch zur Tradition der Buchkunst herstellt.²⁸⁶

Auch die Entstehungsgeschichte von Phillips' *Inferno* entspricht der einer klassischen Buchillustration: Ein Verleger fragt bei Phillips an, ob er Dantes Text für eine neue Ausgabe illustrieren würde. Dies und die Kombination von Text und Illustration auf gegenüberliegenden Seiten rücken Phillips' *Inferno* in die Nähe des klassischen *livre d'artiste*.²⁸⁷ Herangehensweise und Schöpfung beruhen zwar auf Phillips' Idee, die Produktion der Bücher und einzelnen Blätter verwirklicht Phillips jedoch mit Hilfe von Spezialisten in der Art einer mittelalterlichen Künstlerwerkstatt:

A team of craftsmen have aided the birth of this bibliophile's Koh-i-noor, and Phillips lovingly lists the graphic techniques that were used: silkscreen, etching, blind

²⁸⁵ Wenn man von der Fortsetzung des Dantesken Zyklus durch *Purgatorio* und *Paradiso* absieht.

²⁸⁶ „More recently, in working on an illustrated edition of my own translation of Dante's *Inferno*, I have managed to find a hundred or so parallel texts from *A Human Document* which act as commentary to the poem.“ (Phillips, W/T 92. S. 255). Vgl. auch Kapitel I.2.1. Das Künstler-Tagebuch und I.2.2.1. Typographische Poesie.

²⁸⁷ Vgl. Kapitel I.2.2. Das Buch als Kunstwerk.

intaglio, mezzotint, stone lithography and letterpress. The images themselves are as diverse as the techniques, yet unmistakably Phillips with their crispness, complexity and eclecticism.²⁸⁸

Das zentrale Werk stellt die illustrierte dreibändige Künstlerbuch-Ausgabe *Dante's Inferno* (Talfourd Press, 1883) dar – „The world's most expensive book“²⁸⁹ –, die zwei Jahre später in einer leicht überarbeiteten einbändigen Handelsausgabe bei Thames & Hudson erscheint und bei ihrer Publikation in Amerika begeistert als „The most beautiful book of '85“ bezeichnet wird.²⁹⁰ Insgesamt enthält dieses Werk 139 Illustrationen, ein Haupt-Frontispiz (*Dante in his Study*), den Schmutztitel (*Half-title: Inferno*)²⁹¹, die Schlussseite, und vier Illustrationen zu jedem der 34 Gesänge. Die erste Illustration jedes Canto dient jeweils als Frontispiz. Durch die Aufteilung in drei Illustrationen und ein Frontispiz spiegelt Phillips die auf der Zahl drei basierende Gesamtstruktur der *Divina Commedia*, die sich in drei Cantiche mit jeweils 33 Gesängen und einen einleitenden Gesang gliedert. Diese Aufteilung bezeugt bereits Phillips' intensive Beschäftigung mit der Struktur der *Commedia*. Seine Bemühungen machen aber nicht auf dieser oberflächlichen Ebene halt. Phillips' Bearbeitung entspringt einer sehr persönlichen Herangehensweise, deren Ziel es ist, den mittelalterlichen Text in das 20. Jahrhundert zu transportieren und findet als solche vor Eugene Nassars Augen ebenso wenig Gnade wie die Bearbeitungen von Rauschenberg und Dalí. Trotz seiner subjektiven Annäherung an Dante bewegt sich Phillips' *Inferno* sehr nahe am Ursprungstext – wenngleich er den Begriff der Textnähe anders interpretiert als Nassar. Phillips wendet sich von der klassisch der Narration folgenden Illustration ab und indem er – wie sein bereits zitierter Leserbrief im *TLS* bezeugt²⁹² – sehr großen Wert auf die Komplexität

²⁸⁸ Kitchen, Paddy. „Revelations of craftsmanship“ *The Times* 15. November 1985. S. 9. Die Idee der Künstlerwerkstatt wurde bereits von Künstlern der verschiedenen Strömungen des Jugendstils wieder aufgegriffen. Auch Dorés Stiche entstehen in einer Zusammenarbeit mit Spezialisten, wie auch die Zyklen einiger anderer Künstler. Phillips betont jedoch die Zusammenarbeit mit den verschiedenen Fachleuten.

²⁸⁹ Porter, Cedric. „And at £10,000 a copy there won't be many at W. H. Smith's“ *South London Press* 28. Oktober 1983. S. 46; Tom Phillips, *Dante's Inferno* (1983, Abb. 103).

²⁹⁰ Myers, 1985.

²⁹¹ Tom Phillips, *Dante's Inferno: Half-title* (1982, Abb. 104).

²⁹² Vgl. Phillips, 1985. S. 5 und S. 877.

der *Divina Commedia* und vor allem auf ihre polyseme Struktur legt, betont und kommentiert er diese Aspekte der Dichtung.²⁹³

Der mitunter als „polymath“, „intellectual artist“ und „Magus-like figure“²⁹⁴ bezeichnete Phillips spielt von Anfang an mit der Idee, Text in die Illustrationen zu integrieren. Zunächst erhebt er den von ihm handgeschriebenen italienischen Originaltext zum Hauptgestaltungselement.²⁹⁵ Nachdem ein Großteil der ersten Blätter 1976 bei einem Brand im Kelso Place Atelier der Druckerei Editions Aleto zerstört wird, beschließt Phillips, das *Inferno* im Eigenverlag herauszugeben und überdenkt das gesamte Konzept: „This enabled me also to revise my strategies for the pictorial matter, notably to abandon the idea of including Dante’s own Italian text in what had become a verbal clutter.“²⁹⁶ Zunächst übersetzt er den gesamten Text des *Inferno* ins Englische.²⁹⁷ Die Idee, Textfragmente aus *A Human Document* nach dem aus *A Humument* bekannten Muster einzufügen, behält Phillips bei. Er entlehnt Worte und Textstellen aus Mallocks Roman und spielt mit den zusätzlichen Bedeutungsebenen, die diese „poetic gloss“ Dantes Text verleiht: „The Dante is not like Phillips’s previous magnum opus in book form – the work called *A Humument* [...]. In that last work text and illustrations are so completely integrated that the text is largely blotted out. Here Dante’s text exists in full, side by side with Phillips’ inventions.“²⁹⁸ Im visuellen Bereich bedient Phillips sich fast willkürlich bei anderen Künstlern, insbesondere bei seinen Vorgängern auf dem Gebiet der Dante-Illustration, wie Blake

²⁹³ „[...] they [the other illustrators of the *Divine Comedy*] made their illustrations pinpoint a moment in the narrative of the poem, pictures of scenes in Dante, relying on the poem to carry the weight of complex meaning it has; Phillips made his pictures into the commentary, complex images setting out the polysemous multiplicity of Dante’s thought. The more the pictures embody the ‘difficulty’ of the poem, the easier it is for the translation to carry the energy and excitement of the narrative.“ (Holland, s. p.).

²⁹⁴ „The word made mosaic“ *mosaicinfo*. 13. Januar 2008.

²⁹⁵ Es handelt sich um Fotografien, die ich während meines Aufenthalts in Phillips’ Studio 2002 anfertigen konnte. Abbildung 104 zeigt zwei Druckversionen der Aleto-Ausgabe mit dem von Phillips’ handgeschriebenen italienischen Originaltext als Hauptgestaltungsmerkmal und dem *Humument*-Text als zusätzlichem englischsprachigem Kommentar. In Abbildung 105 sind zwei Varianten der Talfourd-Edition zu sehen, die nur noch den *Humument*-Text enthalten (*Dante’s Inferno* Canto II/4, Abb. 105 und 106).

²⁹⁶ Phillips, Tom. „Hershey Heaven and Dante’s Hell“ in Hg. Zygmunt G. Baranski und Martin McLaughlin. *Italy’s Three Crowns: Reading Dante, Petrarch, and Boccaccio*. Oxford: Bodleian Library, 2007. S. 113.

²⁹⁷ Vgl. Kapitel II.2.2.1. Translator’s Hell.

²⁹⁸ Lucie-Smith (s. p.).

und Doré. Gefragt, ob er in irgendeiner Weise von anderen Dante-Illustratoren beeinflusst worden sei, antwortet Phillips in einem Interview 1983:

In senso negativo. Botticelli, Blake, Doré. Hanno prodotto il meglio di sé stimolati dalla ricchezza immaginativa del poema. Tuttavia io avevo la sensazione che quasi tutte le versioni illustrate ripetessero, sia pure abilmente, le azioni e le circostanze che il poeta aveva già timidamente descritto. Illustratori famosi si erano concentrati sugli eventi esterni del poema invece che sulla crisi dell'anima umana. Gli eventi e i personaggi danteschi sono tuttora attualissimi, e noi li riconosciamo nei personaggi che ci circondano. Io ho interpretato l'*Inferno* con linguaggio e mezzi moderni e ho cercato di emulare la vivida fantasia dantesca includendovi immagini che vanno dalla mitologia greca al muro di Berlino.²⁹⁹

Phillips' *Inferno* ist das Produkt einer tiefen Auseinandersetzung mit der Tradition der Dante-Illustration und -Exegese. Im *Iconographical Commentary*, der in der Thames & Hudson-Ausgabe enthalten ist, gewährt Phillips dem Leser/Betrachter Einblick in seine Quellen und erklärt die Illustrationen und einen Teil des Dantesken Hintergrundes, insofern er für die Illustration relevant ist. Interessant hierbei ist, dass Phillips einen Kommentar zu seinen Illustrationen beifügt, jedoch keinen zum Originaltext: „Phillips's images are often in need of the commentary he has provided for this edition but they are also always immediately striking, startling the reader into both instant pleasure and an acceptance of our need to interpret their significance.“³⁰⁰ Phillips führt die Vermischung von Zeitebenen und Bedeutungshorizonten noch weiter: Der Künstler projiziert auf durchaus amüsante Weise sein eigenes Schicksal in Dantes Text – eine Angewohnheit, die charakteristisch ist für einen Künstler, „who juggles dozens of different schemes, all of them feeding off one

²⁹⁹ De Giorgi, Franco. „L'incredibile impresa di un artista inglese: „Ho venduto l'Anima all'Inferno““ (s. l.) November 1983 („In negativer Hinsicht. Botticelli, Blake, Doré. Sie haben, stimuliert von der reichen Vorstellungskraft der Dichtung, ihr Bestes gegeben. Trotzdem hatte ich das Gefühl, dass fast alle illustrierte Versionen, wenngleich gekonnt, die Handlungen und Umstände wiederholen würden, die der Dichter bereits befangen beschrieben hatte. Berühmte Illustratoren hatten sich auf die äußeren Ereignisse der Dichtung konzentriert anstatt auf die Krise der menschlichen Seele. Die Dantesken Geschehnisse und Personen sind noch immer höchstaktuell und wir erkennen sie in den Personen, die uns umgeben, wieder. Ich habe das Inferno mit moderner Sprache und Mitteln interpretiert und ich habe versucht, der lebhaften Dantesken Phantasie nachzueifern, indem ich Bilder interpretiert habe, die von der griechischen Mythologie bis zur Berliner Mauer reichen.“).

³⁰⁰ Holland.

another and intimately connected with the man himself.“³⁰¹ Beispielsweise integriert er seinen eigenen Kontoauszug in die vierte Illustration zu Canto XXIX³⁰², um die Sünde der Verschwendung darzustellen – denn um dieses für ihn so wichtige Projekt umsetzen zu können, stürzt sich Phillips in Schulden: „[...] ho sacrificato la mia vita e per trovare i soldi necessari ho dovuto ipotecare per due volte la mia casa.“³⁰³ In einer anderen Illustration spielt Phillips auf sein Laster des Rauchens an (*Canto* XII/3)³⁰⁴ und in einigen Abbildungen finden sich Details aus anderen Werken seines *Œuvres*³⁰⁵. Phillips stellt damit einen starken persönlichen Bezug zur *Divina Commedia* her, zieht diese autobiographischen Parallelen jedoch mit einer gehörigen Portion Selbstironie.³⁰⁶

Phillips' Dante-Rezeption schließt auch die bei den Romantikern so beliebte Übertragung des Liebes-Mythos von Dante und Beatrice aus der *Vita Nuova* mit ein. Während der Arbeiten zu Dante's *Inferno* entsteht das Portrait der Buchbinderin Pella Erskine-Tulloch, *The Dante Binding* (1981–82).³⁰⁷ Der Künstler portraitiert darin seine damalige Lebensgefährtin, die sich in Rodinscher Denkerpose auf einen Band des Talfourd-*Inferno* stützt. An der Wand im Hintergrund befinden sich Dantes berühmte Zeilen „Donne ch'avete intelletto d'amore“, die Anfangszeilen des ersten poetischen Textes der *Vita Nuova*. Um die Anspielung vollständig zu machen, deutet Phillips seine eigene Präsenz an, indem er einen Teil der Leinwand, an der er gerade malt, am rechten Bildrand integriert. Das Portrait wird sowohl zum Symbol der gemeinsamen Arbeit am

³⁰¹ „The word made mosaic“ *mosaicinfo*. 13. Januar 2008.

³⁰² Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XXIX/4 (1983).

³⁰³ De Giorgi („[...] ich habe mein Leben geopfert und um das nötige Geld aufzutreiben musste ich zwei Hyptheken auf mein Haus aufnehmen.“).

³⁰⁴ Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XII/3 (1983). Ebenso wie Dante, der entsprechend seiner eigenen charakterlichen Schwächen manchmal mit den Sündern leidet (vgl. *Purgatorio* XI,1; Hochmütige), reiht sich Tom Phillips selbst bei den Sündern wider die Natur ein. Als seine große Sünde gegen sich selbst erklärt Phillips das Rauchen. Entsprechend verarbeitet er bildliches Material aus der Zigarettenwerbung zu einer Collage, um diesen Gesang zu illustrieren. In seinem Kommentar erklärt Phillips, dass übermäßiger Zigarettenkonsum tödlich sein kann und Raucher sich deshalb des Selbstmordes schuldig machen.

³⁰⁵ Bildzitate aus den folgenden Werken und Zyklen finden sich in Phillips' *Inferno*-Illustrationen: *Benches* (III/3 und XIV/2), *South Africa* (VII/1 und XXVIII/3), *A Walk to the Studio* (XI/1, XI/4 und XXXII/2), *Berlin Wall* (XVII/1, XVIII/2 und XXVIII/3), *Union Jacks* (XII/4, XXIX/1 und XXIX/4), *Letters from a Craneskin Bag* (VII/3, XXXI/1, XXXI/4 und XXXII/4) und *Ein Deutsches Requiem* (XXIII/2 und XXXIII/2).

³⁰⁶ Vgl. auch Kapitel I.1. Die Künstlervita oder: Das Leben als Kunstwerk.

³⁰⁷ Abb. 4.

Dante-Projekt als auch der persönlichen Beziehung der beiden und Dante wird gleich dem „Galeotto“³⁰⁸ zum Mittler der Liebe: „the portrait celebrates a special level of collaboration.“³⁰⁹

Phillips illustriert nicht die bekannten narrativen Höhepunkte der *Commedia*, sondern isoliert Grundideen und -konzepte des Originaltextes und überträgt sie in seine Zeit. Setzt Rauschenberg den höllischen Riesen aus *Inferno XXXI* Olympioniken auf dem Siegereck entgegen, so entscheidet sich Phillips für das bekannte Filmmonster King Kong.³¹⁰ Mit wenigen gekonnten Manipulationen verwandelt Phillips die kleine Figur von Fay Wray in den Pranken des Gorillas in zwei Figuren, um das Hinabheben von Dante und Vergil durch den Riesen Antäus darzustellen. Wenngleich die Wahl von King Kong als Repräsentant der monsterhaften Riesen vielleicht ein wenig zu offensichtlich ist und sich die Frage stellt, inwiefern King Kong der Sünde des Hochmuts zugeordnet werden kann, so ist der Vergleich hinsichtlich der rohen Gewalt unbedingt stimmiger, als der Rauschenbergs.

What distinguishes Phillips's endeavours is a habit of mind nicely in tune with the medieval allegorical mode. Dante's poem is full of quotations and implications, parallelisms and allusions; it is a book that feeds off other books, a fiction that is a fable, a story with stories to it. Phillips has managed to find pictorial means which are the equivalent of these scholastic procedures. The more traditional his imagery, the more successful he is. For example, while it is logically fair enough to have King Kong looming up as a commentary upon the gigantic presences in the pit of hell, at the emotional level there is something too expected and nifty about the modern monster to carry the right imaginative weight.³¹¹

Phillips' Allegorese endet jedoch nicht mit dieser filmischen Analogie. Dante vergleicht die Riesen im *Inferno* mit den Türmen der Sienesischen Festung Monteriggioni, die „mit einem Mauerumfang von etwa 500 m und 14 hohen Türmen zu Dantes Zeit einen gewaltigen Anblick“

³⁰⁸ *Inferno* V, 133-138. Francesca berichtet dem Wanderer Dante, dass Paolo und sie bei der Lektüre des „Galeotto“ durch den ehebrecherischen Kuss von Lancelot und Ginevra inspiriert wurden.

³⁰⁹ Phillips, *Portrait*. S. 86. Vgl. auch Kapitel I.1. Die Künstlervita oder: Das Leben als Kunstwerk.

³¹⁰ *King Kong/King Kong und die weiße Frau* (1933); Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto XXXI/3* (1983, Abb. 19).

³¹¹ Heaney, S. 16.

boten.³¹² Phillips übernimmt diese Idee in seine Illustration, indem er die handgemalte Ansicht einer mittelalterlichen italienischen Stadt in der Art Sienas oder San Gimignano von einer schwarz-weißen Fotoreproduktion New Yorker Wolkenkratzer überragen lässt. Die Wolkenkratzer sind nicht nur eine adäquate Übertragung der riesenhaften Dimensionen und des Dantesken Vergleichs in unsere heutige Zeit, sondern stellen ebenso wie seinerzeit die Geschlechtertürme adliger Italiener ein eindeutiges Zeichen von Status und in ihrer Übersteigerung von Hochmut dar.³¹³ Phillips' Darstellung gelingt es somit auf mehreren Ebenen, verschiedene Aspekte des Originaltextes zu illustrieren und in visuelle Begrifflichkeiten des 20. Jahrhunderts zu übertragen. Der *Humument*-Text in der linken oberen Ecke lautet passend: „in the New World, / strange / sort / of / parallel.“

Phillips verfremdet die Umstände und die Handlung des Textes und hebt damit ihre Grundlagen besonders hervor. Gleich Dante erforscht, analysiert und transformiert er Themen und Motive seiner Welt und arbeitet Verknüpfungen heraus. Dabei stellt er die herkömmliche Relation zwischen Text und Bild auf den Kopf: „my fragments of text can be seen as a counterpoint to the facing pages of translation, or an *obbligato* commentary.“³¹⁴ Phillips' Bearbeitung des *Inferno* ist ein ambitioniertes kurioses Unterfangen, das den Künstler lange Zeit beschäftigt und das Fundament für weitere Projekte legt, wie die Verfilmung mit Peter Greenaway. Die vielfältigen Probleme, mit denen sich Phillips sowohl bei der Buchausgabe als auch bei der Verfilmung konfrontiert sieht, verhindern eine Illustrierung der beiden folgenden *Cantiche* und so wird die Frage, wie Phillips' *Purgatorio* und *Paradiso* aussehen würden wohl nie beantwortet werden. Wie die große Anzahl der Rezensionen aus den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts zeigen, erregt Phillips' *Inferno* zum Zeitpunkt des Erscheinens durchaus Aufsehen. Seine Wirkung beschränkt sich aber vornehmlich auf Großbritannien und Nordamerika und ist vermutlich vor allem zurückzuführen auf Phillips' Bekanntheit als Künstler im Bereich der konkreten Poesie. Anfang des 21. Jahrhunderts scheint

³¹² Alighieri, 1988, Bd. IV. Canto XXXI. Der Ort Monteriggioni liegt in der Toskana, in der Provinz Siena. Von den 14 Türmen sind heute noch 11 erhalten.

³¹³ Eine Interpretation, die angesichts der Anschläge vom 11. September 2001 auf die Türme des World Trade Centers in New York durchaus an Brisanz gewonnen hat.

³¹⁴ Phillips, 2007. S. 105.

Phillips' Bearbeitung jedoch bereits auf dem besten Weg zu sein, fester Bestandteil des Dante-Kanons zu werden. Das bezeugt die große Zahl an wissenschaftlichen Artikeln aus Kunst, Literatur und Medienwissenschaften, die sich mit seiner Rezeption befassen, aber auch die Tatsache, dass die Bodleian Library in Oxford seine gesammelten Dante-Materialien erwirbt: „It will be a major resource for Art History, Literature, Film Studies, and Modern Languages researchers. Students and scholars alike will have access to this extraordinary archive in Oxford.”³¹⁵ Darüber hinaus spielen Phillips' Illustrationen sogar eine prominente Rolle in einem amerikanischen Bestseller, dem Thriller *Minos* aus dem Jahr 2003.³¹⁶ So reiht sich Phillips' Versuch mit seinem sehr persönlichen visuell-textuellen Kommentar den mittelalterlichen Text und seinen Autor mit den Worten, Mitteln und zusätzlichen Bedeutungsebenen seiner Zeit zu neuem Leben erwecken, in die lange Reihe der Dante-Illustrationen ein: „I never imagined that I would be involved with Dante's *Inferno* for so long, though it has been a pleasure to work on one of the greatest texts in literature. One can only hope that one's own contribution will last.”³¹⁷

Phillips' Rezeption ist schwer in eine eindeutige Kategorie einzuordnen, ebenso wie sich sein gesamtes Œuvre einer einfachen Verortung zu entziehen scheint. So wie Dante „auf der Grenzscheide zwischen Mittelalter und Renaissance“³¹⁸ steht, scheint Phillips' Dante-Rezeption als Künstler an der Schwelle zur Postmoderne den Spagat zwischen der Tradition der akademischen Dante-Exegese einerseits und der persönlichen Annäherung und Übertragung auf sein eigenes Zeitalter andererseits zu wagen. Sein *Inferno* zeugt von seinem großen Respekt gegenüber dem Werk des mittelalterlichen Dichters, von seinem Willen dessen exemplarische Reise für das neue Zeitalter und seine Leser zu erschließen. Gleichzeitig ist es die individuelle Reise des Künstlers durch Kunst und Literatur, durch sein eigenes Leben und Wirken hin zu neuen Möglichkeiten des Kunstschaffens. Gerade im Rückblick zeigt sich, dass Phillips' Dante-Rezeption ein nahezu isoliertes Ereignis in der Tradition darstellt, insofern

³¹⁵ Richard Ovenden, Keeper of Western Manuscripts and Special Collections der Bodleian Library, zitiert in „Tom Phillips Dante Archive comes to Bodleian Library“ *Bodleian Libraries University of Oxford*. 19. April 2007.

³¹⁶ Villatoro.

³¹⁷ Tom Phillips zit. in „Books Plus: Dante's ‚Inferno‘ – Ten years in the boiler room“ *The Economist* 23. November 1985 (Anon.). S. 105.

³¹⁸ Bassermann, S. 440.

als sie ihre Vorgänger inkorporiert und kommentiert, jedoch keine „Schule“ nach sich zieht. Trotz seines Realitätsbezugs und der in das Werk eingebundenen Ideen und Ideale seiner Entstehungszeit ist Phillips' *Inferno* aufgrund seiner universalen und damit „zeitlosen“ Bezüge, Bilder und Vergleiche nicht auf das 20. Jahrhundert beschränkt. Phillips' *Inferno*-Illustrationen sind prägend, sein Konzept überzeugend, ästhetisch anregend und gleichzeitig verrät es einen tiefen Respekt für das literarische Werk und profunde Kenntnis der damit verbundenen Tradition. Ebenso wie die Rezeptionen von Dalí und Rauschenberg ist Phillips' Bearbeitung so eigen, dass sie keine Nachahmung herausfordert. Darüber hinaus lässt sich die in der Komplexität der Illustrationen gespiegelte fundierte wissenschaftliche Basis, die sich auf Dantes Vierfachen Schriftsinn als grundlegende Struktur stützt, nicht einfach reproduzieren. Diese Sonderstellung von Phillips' *Inferno* soll im Folgenden anhand von Beispielen verdeutlicht und diskutiert werden.

II.2.1. „Beginning to think about Dante“

He raised his hat, turned on his heel, and went / below the surface, (290¹)

Ganz im Sinne von Phillips' Leidenschaft für Ephemeriden und Serien ist die Werkgenese von *Dante's Inferno* wohldokumentiert. Den Auftakt zu Phillips' Beschäftigung mit dem Thema Dante stellt das Bild *Beginning to think about Dante* (1976-78)³¹⁹ dar, ein großformatiges Ölgemälde, in dem Phillips den Versuch unternimmt, den Charakter der *Commedia* in kondensierter Form einzufangen. Obgleich das Bild auf den ersten Blick eine collagierte Versammlung von scheinbar nicht zusammen gehörenden Fragmenten zu sein scheint, gelingt es ihm doch, einige der grundlegenden Themen der *Divina Commedia* aufzugreifen und in Form einer „lesbaren“ Gesamtheit anschaulich zu machen:

The picture seems to risk every kind of absurdity in its effort to weld together things incongruous of form and scale and style; it has all the attendant dangers of a

³¹⁹ Tom Phillips, *Beginning to think about Dante* (1976-78, Abb. 20).

„gallimaufrey [sic] or hodgepodge“. I like it, and embrace its diversity of defects as I might a film poster which by its very enthusiasm and multiplicity of portrayed key moments thrusts somehow the whole of the film in your face like a fist.³²⁰

Beginning to think about Dante vermittelt einen Eindruck von Phillips' Auseinandersetzung mit dem Thema. Es ist ein erstes Vortasten, eine Annäherung an Dantes Kosmos, eine bildliche Umsetzung des Gelesenen zum Zwecke des besseren Verständnisses. Die folgende Darstellung soll nur einen Eindruck des Gemäldes vermitteln. Eine ausführliche Darlegung der Hintergründe bietet Phillips' eigene Bildlegende in *Works and Texts*.

Die linke Hälfte des Gemäldes kann in der herkömmlichen westlichen Leserichtung von links oben an gelesen werden. In der rechten Bildhälfte verläuft die Leserichtung jedoch von unten nach oben aufsteigend – es ergibt sich insgesamt eine Art zirkuläre Bewegung. Eines der wichtigsten, das Bild beherrschenden Themen, ist die Dreiteilung, welche das Ordnungsprinzip der *Divina Commedia* spiegelt. Phillips betont diese Dreiteilung, indem er ausgewählte Motive in immer leicht abgewandelter Art jeweils drei Mal wiederholt. Deutlich wird dieses Gestaltungsmerkmal bereits in der linken oberen Ecke des Gemäldes: Phillips leitet die Rezeption seines Bildes mit der Abbildung dreier Sternkonstellationen ein – sowohl ein Hinweis auf das Wort „stelle“³²¹, mit dem Dante jeden der drei Gesänge beendet, als auch auf spezifische Hintergrundinformationen, die Dante in Form von Sternzeichen in sein Werk integriert hat. Der hierauf folgende „Buchstabenwald“ entspricht der durch die Sternzeichen vorgegebenen vertikalen Dreiteilung. Abgerundet wird der Gedanke der Trinität durch ein dreifaches ianusartiges Selbstportrait Phillips' am rechten Bildrand. Im unteren Bildbereich bilden die drei wilden Tiere, die Dante am Anfang seiner Jenseitswanderung zusetzen, eine horizontale Verbindungsachse, die zur Lektüre der rechten Bildseite überleitet. Die Wölfin ist hier mit drei Köpfen dargestellt – ein Verweis auf den dreiköpfigen Höllenhund Cerberus, eine der Anti-Trinitäten der Hölle. Neben diesen offensichtlichen Elementen der Dreiteilung findet sich eine ganze Zahl mehr oder weniger versteckter Anspielungen auf Dante und sein Werk:

³²⁰ Phillips, W/T 92. S. 219 (gallimaufrey: das Durcheinander, Wirrwarr; hodgepodge: der Krimskrums, Mischmasch).

³²¹ „Sterne“.

Die Lilien auf dem Sockel des Löwen stehen für die politische Aufspaltung von Dantes Heimatstadt Florenz³²², während der Künstler die Leiter sowohl als Symbol des Aufstiegs der Seelen, als auch als Hinweis auf Dantes Gönner Cangrande della Scala verstanden sehen will.³²³ Phillips integriert aber auch eigene Themen und Symbole: Für die Darstellung der drei wilden Tiere verwendet Phillips das englische Wappentier; laut Phillips ist dieses Tier ein Abbild eines der Löwen auf dem Trafalgar Square in London. Zwei seltsame, knochenartige Gebilde am oberen rechten Bildrand identifiziert Phillips in seiner Beschreibung als die Fußsohlen von Mahatma Gandhis Sandalen, die den mühelosen Aufstieg zum Paradies verdeutlichen sollen. Diese Elemente dienen dazu, einen Bezug zwischen dem mittelalterlichen italienischen Werk und Phillips' zeitgenössischer Welt und Kultur herstellen. Andere Motive etablieren eine Verbindung zwischen diesem Gemälde und Phillips' Œuvre, indem sie Teile seiner eigenen Ikonografie einführen: der graue Regenbogen ist ein Verweis auf Phillips' Serie *Terminal Greys*, die Männer in Anzügen am unteren Bildrand entstammen Phillips' Postkartenuniversum.

Viele dieser Elemente von *Beginning to think about Dante* finden Eingang in die späteren Illustrationen und werden Teil der ureigenen Ikonografie der Bearbeitung. Phillips betont, dass „all this spiderwork of building a web of reverberating reference“³²⁴ notwendig war, um dieses Gemälde zu erschaffen: „*Beginning to think about Dante* attempts to be a House of Memory reflecting a greater (perhaps the greatest) House of Memory, Dante's *Comedy*.“³²⁵

³²² Um 1300 kämpften in Florenz mehrere politische Parteien um die Vorherrschaft: die kaisertreuen *Ghibellini*/Waiblinger und die papsttreuen *Guelfi*/Welfen. Allerdings unterstützen die *Guelfi* gegebenenfalls auch die Sache des Kaisers, wenn es in ihrem Interesse war. So spalteten sich die *Guelfi* in die *weißen Guelfi* (kaisersfreundlich), und die *schwarzen Guelfi*, die eine harte Politik gegenüber dem Kaiser verfolgten.

³²³ Im Wappen des Adelsgeschlechts della Scala ist eine Leiter.

³²⁴ Phillips, W/T 92. S. 223.

³²⁵ Phillips, W/T 92. S. 219. Indem Phillips hier den Begriff „House of Memory“ verwendet, spielt er auf die Tradition der Erinnerung und des Gedächtnisses im Mittelalter an. Antike Mnemotechniken wurden im Mittelalter mit moralischen und religiösen Themen verknüpft und stiegen so zum zentralen Thema der Geisteswissenschaft auf. Dantes *Göttliche Komödie* wird in diesem Zusammenhang häufig als Beispiel angeführt: Frances A. Yates zieht in *The Art of Memory* die Möglichkeit in Erwägung, dass Dantes *Inferno* auch als eine Art „memory system“ gelesen werden könne, das durch seine klare Struktur und Topographie eine Gedächtnisstütze zum Einprägen der Sünden und ihrer Bestrafung darstellt (Yates, Frances A. *The Art of Memory*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1966. Zit. S. 104f.). Mary J.

Betrachtet man dieses Gemälde als eine aus der ersten Lektüre resultierende Reflektion, wird deutlich, wie intensiv Phillips sich bereits zu Anfang der Rezeption mit dem Thema befasst. Bald wird dem Künstler jedoch klar, dass eine intensive Lektüre englischer Übersetzungen alleine nicht ausreichend ist, um sich Dantes Werk anzueignen, und er beginnt den Text im Original zu lesen. Unzufriedenheit mit den erhältlichen englischen Übersetzungen führt dazu, dass Phillips schließlich anfängt, den italienischen Text auch selbst zu übersetzen. Das ist der Anfang eines Unterfangens, an das sich vorher wohl kaum ein Künstler gewagt hat: „At the very least, it is a tour de force. I presume it is also a first. Has anyone else had the audacity to translate the *Inferno* and to illustrate it?“³²⁶

II.2.2 Das Wagnis der Dante-Übersetzung

surprise / the shelves. / disturb / old books, (75, 1st ed.)

Tom Phillips' profunde Illustrationen sind das Ergebnis intensiver Beschäftigung und Auseinandersetzung mit Dantes Text und wenngleich er selbst den Begriff der „translation“ vor allem in Bezug auf sein eigenes Œuvre sehr weit fasst, bewegt er sich mit seiner Übersetzung des *Inferno* erstaunlich nahe am Quelltext.³²⁷ Phillips zügelt hier seine Leidenschaft für symbolische und semantische Unbestimmtheit und entscheidet sich dafür, dem Leser zum Zwecke einer klaren Kommunizierbarkeit nur eine der vielen möglichen Lesarten in nahezu klassischer Form anzubieten.³²⁸

Carruthers analysiert in *The House of Memory* unter anderem den fünften Gesang des *Inferno*, indem sie die Schlüsselbegriffe „memory“, „desire“ und „reading“ verknüpft, um den Stellenwert der Erinnerung in mittelalterlichen Werken zu demonstrieren (Carruthers, Mary J. *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Zit. S. 185ff.). Phillips demonstriert hier wiederum seine Vertrautheit mit geisteswissenschaftlichen Themen und seiner tief greifenden Beschäftigung mit Dante, dessen Werk er in seine eigene Bildsprache zu übertragen sucht.

³²⁶ Lynton (s.p.).

³²⁷ Vgl. Kapitel I.2.4. Transformation und IV. Forms of Translation. Dabei ist anzumerken, dass es in diesem Sinne kein Original der *Divina Commedia* gibt, da keine von Dantes Handschriften überliefert ist. Seit 1921 gilt die Ausgabe der Società Dantesca Italiana als Vorbild.

³²⁸ Mit klassischer Form ist hier gemeint, dass er entgegen seiner sonstigen Leidenschaft für die Vermischung von Techniken, Genres und Stilen den Text als geschlossene Einheit und gut lesbar abdruckt. Im Gegensatz zur akademischen Tradition lässt er jedoch die Zeilenzahlen weg.

Die Erforschung von Bedeutungsvarianten spart er sich für sein angestammtes Feld, seine bildliche Bearbeitung, auf. Trotz einer Vielfalt von möglichen Bedeutungsvarianten vermögen Phillips' Bilder direkt und unmittelbar zum Rezipienten zu sprechen, während eine relativ eindeutige Kommunizierbarkeit grundlegend für die Lektüre eines geschriebenen Textes ist – eine Tatsache, der er hier scheinbar Rechnung trägt. Die *Inferno*-Illustrationen sind jedoch untrennbar mit ihrer textuellen Basis verbunden: „Images take attention first with a new edition but it is the text that sets the tone for the whole adventure“³²⁹. Der Text ist Grundlage und Ausgangspunkt jeder Aktualisierung – allein schon aufgrund der Tatsache, dass die Illustration auf die Publikation des Textes folgt. Die Aneignung des Geschriebenen durch die Lektüre, das darauf folgende „Nachdenken über den inhaltlichen Zugriff und die formalen Beziehungen von Text und Bild“³³⁰, sind Grundvoraussetzungen für die Illustrationsarbeit und dienen dem bearbeitenden Künstler als Zugang zum Text. Eine Steigerung erfährt die Intensität der Beschäftigung mit dem geschriebenen Primärwerk in der Übersetzungsarbeit. Indem Phillips sich an diese „colossal task“³³¹ wagt, beweist er die Ernsthaftigkeit seiner Intention, steigert die Intensität seiner Rezeption und festigt die wissenschaftliche Basis seiner Illustrationen. Gleichzeitig tritt er aber aus seinem angestammten Bereich hinaus, lässt sich auf eine wissenschaftliche Arbeit ein, die auf eine lange Tradition zurückblicken kann, und macht sich damit angreifbar, wie beispielsweise die Kritik des Dantista Cecil Grayson zeigt.³³²

Ebenso wie jeder neue Illustrator sieht sich jeder neue Übersetzer der *Divina Commedia* mit den Werken seiner Vorgänger konfrontiert. Nur wenige Übersetzer finden positive Worte für die Versuche ihrer Vorgänger, und doch steht ein jeder von ihnen tief in deren Schuld.³³³ Jede Generation „reads Dante in a new way and never fails to find him apt, provocative

³²⁹ Russell, John „Books of the Times“ *The New York Times* 5. September 1985.

³³⁰ Schäfer, Günter (Hg.). *Illustrationen zu Dantes „Göttlicher Komödie“ und anderen Texten*. Ausstellungskatalog und Dokumentation einer Beschäftigung mit Illustration seit dem Wintersemester 1986/87. Marburg: Universitätsbibliothek Marburg, 1993. S. 6f.

³³¹ Russell, 1985.

³³² Vgl. Kapitel II.2. Tom Phillips' *Inferno*.

³³³ Vgl. Cervigni, Dino S. „Dante and His Translators“ in Dante Alighieri. *Inferno*. Übs. Robert Hollander und Jean Hollander; introduction and notes by Robert Hollander. New York: Doubleday, 2000.

and taunting in ways peculiar to himself”³³⁴ – und das obwohl bereits die Lektüre der *Göttlichen Komödie* den modernen Rezipienten vor Probleme stellt. Die Übersetzung der *Divina Commedia* gilt – nicht nur in Fachkreisen – als eine große Herausforderung, wenn nicht gar als „one of the many human *impossibilia*”³³⁵. Dante selbst äußert sich 1303 in seiner philosophischen Abhandlung *Convivio* kritisch über das Übersetzen von Dichtung. Er bedauert, dass es einer Übersetzung nicht gelingen könne, die literarische Schönheit ihres Vorbilds zu konservieren.³³⁶ Jede Neuinterpretation ist ein Wagnis: „Why do people continue to try, knowing that the attempt is doomed to at least relative failure?”³³⁷ ist eine durchaus berechtigte Frage, denn obwohl jede neue Ausgabe bei ihrem Erscheinen mit großem Interesse aufgenommen wird, ist es bisher noch keinem Übersetzer gelungen, die Erwartungen der Leser und Kritiker gänzlich zur Zufriedenheit zu erfüllen.³³⁸ Die Hürden, mit denen sich der heutige

³³⁴ Russell, 1985.

³³⁵ Hollander, Robert. “Note on the Translation” in Dante Alighieri, *Inferno*. Übs. Robert Hollander und Jean Hollander; introduction and notes by Robert Hollander. New York: Doubleday, 2000. S. ix.

³³⁶ „E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino come l’altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che li versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d’armonia; chè essi furono trasmutati d’ebreo in greco e di greco in latino, e ne la prima trasmutazione tutta quella dolcezza venne meno.” (Alighieri, Dante. *Il Convivio*. Hg. G. Busnelli und G. Vandelli. Firenze: Felice le Monnier, 1964. I, VII 14ff. „Darüber hinaus mögen alle wissen, dass nichts, das durch das Band der Musen harmonisiert wurde von seiner eigenen Sprache in eine andere übersetzt werden kann ohne den ästhetischen Reiz und Wohlklang gänzlich zu zerstören. Und dies ist der Grund, warum Homer nicht vom Griechischen ins Lateinische übertragen wird wie andere Schriftstücke, die wir von ihnen haben. Und dies ist der Grund, warum es den Versen des Psalters an musikalischer Süße und Harmonie fehlt; denn sie wurden vom Hebräischen ins Griechische und vom Griechischen ins Lateinische übertragen, und bei der ersten Übersetzung ging all jene Süße verloren.“)

³³⁷ Barrows, Mary Prentice. „Translating Dante: The Art of the Impossible” *Italica*, Vol. 42, No. 4, Dezember 1965. S. 358.

³³⁸ Benutzer des Internetforums „Dante Discussion Forum“, das der Autor Matthew Pearl im Anschluss an die Publikation seines Romans *The Dante Club* (2003) gründete, zeigen sich unzufrieden mit den verfügbaren englischen Übersetzungen („Dante Discussion Forum“ *Boardnation*. Matthew Pearl, 2003).

Ähnliches trifft auf Übersetzungen in die deutsche Sprache zu. Die erste deutsche Übersetzung stammt aus dem Jahre 1767 (Lebrecht Bachenschwanz), aber die meisten deutschen Versionen entstanden erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der Romantik. Esther Ferrier listet in ihrem Buch *Deutsche Übertragungen der Divina Commedia Dante Alighieris 1960-1983* rund fünfzig vollständige deutsche Übersetzungen. Im 20. Jahrhundert gibt insbesondere Stefan George mit einer metrisch genauen Übersetzung einzelner Gesänge des *Inferno* neue Impulse zur Beschäftigung mit dem mittelalterlichen Werk. Die

Leser der *Göttlichen Komödie* konfrontiert sieht, sind räumlicher, zeitlicher, formaler und religiöser Art: Dante konzipierte seine Jenseitsvorstellung nach dem ptolemäischen Weltbild und hatte seine zeitgenössischen „italienischen“ Leser im Blick.³³⁹

Hinzu kommt die komplexe Form der *Divina Commedia*, deren Komposition, Symbolik und Sprache die gesamte gelehrte Tradition des lateinischen Mittelalters in sich vereinigt und dieses Wissen bei ihren Lesern voraussetzt. Die genaue Kenntnis der Bibel, wie auch der antiken Mythologie, Geschichte und Philosophie ist ebenso unabdingbar wie eine Vertrautheit mit den entsprechenden biblischen, antiken und mittelalterlichen Beispielfiguren. Dass der Text Dantes selbst einem Leser italienischer Muttersprache Schwierigkeiten bereitet, belegen die zahlreichen italienischen Kommentare, welche spätestens seit dem 14. Jahrhundert entstehen.³⁴⁰ Trotz – oder gerade wegen – seiner Komplexität hat das mittelalterliche Werk von jeher einen großen Reiz auf übersetzungswillige Rezipienten ausgeübt: „Unquestionably, what spurs poets and scholars to confront themselves with Dante’s Comedy is neither hubris nor humility but rather their devotion to and their love for the great poet.“³⁴¹

Zum Teil mag die Tatsache, dass sich immer wieder Philologen und Dichter dazu angespornt fühlen den schwierigen Text zu übersetzen aber auch daran liegen, dass bisher kaum eine der Übertragungen eine auf allen Ebenen befriedigende Wiedergabe des Originaltextes darstellt – zumindest ist dies der Beweggrund, den Phillips für seinen

Ausgabe von Hermann Gmelin (1949) hat sich seit langem als Standard etabliert. Generell lässt sich jedoch sagen, dass derzeit die produktive Dante-Rezeption im deutschen Sprachraum nicht an die Produktivität des englischen heranreicht. Möglicherweise liegt dies am Status des Werkes: Das Erbe Dantes wird hierzulande vor allem durch akademische Organisationen gepflegt und mit respektvollem Anstand betrachtet. Entsprechend dominieren im deutschen Sprachraum immer noch archaisierende bzw. akademische Übertragungen. In Amerika und auch in Italien entsteht in den letzten Jahren eine Flut an Werken, die von Dantes Werk inspiriert sind. Die Bandbreite reicht von Comics (z. B. Toninelli, Marcello. *Dante: La Divina Commedia a Fumetti*, 1998) über Romane (z. B. *Dante’s Daughter*, 2003) bis zu Thrillern (z.B. Leoni, Giulio. *I Delitti del Mosaico*, 2004; Villatoro, Marcos M. *Minos*, 2003).

³³⁹ Aufgrund der Tatsache, dass der Staat Italien zu Dantes Zeiten noch nicht existierte, ist hier sein Kulturkreis gemeint.

³⁴⁰ Schon Dantes Sohn hat einen berühmten Kommentar zur *Divina Commedia* verfasst und wiederholt überarbeitet.

³⁴¹ Cervigni, 2000. S. 1.

Übersetzungsversuch angibt. Im Rahmen der ikonographischen Analyse dient die Diskussion der Dante-Übersetzung vor allem der Darstellung der Textquelle, auf welche die Deutungstradition der Handlung zurückgeführt werden kann.

II.2.2.1. Translator's Hell

must have been / the devil (275¹)

Phillips' Übersetzung baut ebenso wie seine Illustrationen auf den Werken seiner Vorgänger auf. Zum besseren Verständnis seiner Prosa-Version des *Inferno* soll im Folgenden die Tradition der Dante-Übersetzung in die englische Sprache dargestellt werden. Während in Italien bereits vor Dantes Tod eine rege Rezeption seines Werks einsetzt³⁴², dauert es im Ausland noch lange, bis es durch Übersetzungen der breiten Masse zugänglich wird. Im England des 18. Jahrhunderts noch völlig unbekannt, wird Dante bereits Mitte des 19. Jahrhunderts von Thomas Carlyle gemeinsam mit Shakespeare als „the Saints of poetry“ bezeichnet, während Ruskin noch weiter geht und Dante als „the central man in all the world, as representing in perfect balance the imaginative, moral and intellectual faculties, all at their highest“ bezeichnet.³⁴³ Erst fünf Jahrhunderte nach ihrem Erscheinen wird die *Divina Commedia* vollständig in die englische Sprache übersetzt. Die frühen Übersetzungen beschränken sich zunächst hauptsächlich auf das Drama des Ugolino im *Inferno*.³⁴⁴ 1719 überträgt Jonathon Richardson Dantes Bericht über Ugolinos Schicksal in englischen Blankvers. Auf Richardsons folgen die Übersetzungen von Thomas Gray (1742) und Frederick Howard, Earl of Carlisle (1772).³⁴⁵ 1782 übersetzt William Hayley die ersten drei *Canti* des *Inferno* und im selben Jahr veröffentlicht Charles Rogers anonym seine Blankvers-Übersetzung des *Inferno*.³⁴⁶ Die erste vollständige Bearbeitung der

³⁴² Der erster Teil, das *Inferno*, wird erstmals im Jahre 1313 erwähnt.

³⁴³ John Ruskin. *The Stones of Venice* (1851-53).

³⁴⁴ Dies steht in engem Zusammenhang mit den Illustrationen dieser Episode (vgl. Kapitel II.1.2.4. Isolierte Episoden).

³⁴⁵ Vgl. Tinkler-Villani, Valeria. *Visions of Dante in English Poetry. Translations of the Commedia from Jonathan Richardson to William Blake*. Amsterdam: Rodopi, 1989. S.59ff.

³⁴⁶ Vgl. Tinkler-Villani, S. 107ff.

Göttlichen Komödie, in sechszeiligen Strophen gereimt, erfolgt durch Reverend Henry Boyd, wobei das *Inferno* 1785, das gesamte Werk 1802 erscheint. Henry Francis Cary wiederum entscheidet sich in seiner ab 1805 veröffentlichte Version für Blankvers.³⁴⁷ Cary, der in Westminster Abbey als „The Translator of Dante“ verewigt ist, gilt als der bekannteste Übersetzer des 19. Jahrhunderts, und sein Text findet auch heute noch Anerkennung.³⁴⁸

Die größte Herausforderung einer Übersetzung ist mit Sicherheit die Besonderheit von Dantes Sprache, ihre Musikalität und die spezielle Wortwahl. Erschwerend kommt die komplexe Struktur des mittelalterlichen Werkes hinzu: die Reimstruktur der *terza rima* (Terzine) mit verschränktem Reim (ABA BCB CDC...), der italienische Elfsilber (*endecasillabo*), aber auch das Tempo der Dichtung. Jeder Autor, der den Mut besitzt „to embark on a journey as perilous as that of rendering in English Dante’s *Comedy*“³⁴⁹, muss sich zunächst die Frage stellen, ob die Bearbeitung begleitend zum Verständnis des Originals beitragen soll, oder ob sie sich an ein Publikum richtet, welches das Werk nur in der Übersetzung lesen wird.³⁵⁰ Der Amerikaner Charles Singleton, dessen Bearbeitung von 1970 als „perhaps the most scholarly“³⁵¹ gilt, entscheidet sich dafür, seine Prosa-Übersetzung neben das Original zu stellen. Singleton beklagt selbst „the painful loss of the poetry of the *Comedy* that any prose translation

³⁴⁷ Henry Francis Cary. *Inferno* (1805-6); *The Vision, or Hell, Purgatory, and Paradise of Dante Alighieri* (1914).

³⁴⁸ Ugo Foscolo lobt Carys Übersetzung und geht gar so weit zu behaupten, Dante hätte sich ebenfalls für Blankvers entschieden, hätte er auf Englisch geschrieben (Foscolo publizierte zwischen Februar und September 1818 zwei Artikel zu Dante in der *Edinburgh Review*).

³⁴⁹ Cervigni, 2000. S. 1.

³⁵⁰ „The literary translator will nowadays tend to belong to one of two schools: the first school regards the translator’s task as laying a clear, transparent sheet over the original text so that the English-language reader may read it as though it had been in fact written in English. This is the self effacing method, in which the translator succeeds in the degree to which he/she makes him/herself invisible. The second school argues that the translator is in fact creating an entirely new artefact and should not be ashamed to adopt a high profile in the process, and even be a little intrusive when occasion serves.“ (Waldman, Guido. „Far above the nursery slopes“ *The Spectator* 23. März 2002).

³⁵¹ Schemo, Diana Jean. „Bringing Dante into the Realm of Contemporary English.“ *The New York Times* 31. Januar 1995, C13. Singletons Übersetzung entspricht im englischsprachigen Raum in etwa der deutschen Fassung von Gmelin – es ist eine vollständige Übersetzung aller drei Gesänge mit umfassendem Kommentar. Allerdings wird auch in akademischen Seminaren aufgrund ihrer einfacheren Sprache gerne die Ciardi-Übersetzung verwendet.

inevitably brings about“³⁵², seine Übersetzung hat jedoch nicht das Ziel, den Originaltext zu ersetzen; sie soll ihn zum besseren Verständnis ergänzen. Der erste amerikanische Übersetzer der *Commedia*, Henry Wadsworth Longfellow (1867) hingegen, ist davon überzeugt, dass es die Aufgabe des Übersetzers sei „to report what the author says, not to explain what he means.“³⁵³ Jahre später umreißt Joan Altieri ihre Forderung an Übersetzer der *Divina Commedia* im 20. Jahrhundert möglichst allgemein: Es sei die Aufgabe des Übersetzers, „to bring a body of work, as intact as possible, across linguistic and poetic borders.“³⁵⁴

Viele Übersetzer beklagen, dass das Englische eine an Reimen arme Sprache sei und die *terza rima* „one of the rarest verse forms to achieve in English verse“³⁵⁵. Geoffrey L. Bickersteth hält einleitend zu seiner eigenen Versübersetzung (1955) dagegen, dass „no-one, surely, can maintain that a language is deficient in [rhyme] which boasts of *The Faerie Queene* and *Don Juan*.“³⁵⁶ In der Einleitung zu ihrer Übersetzung des *Inferno* (1949–62) schreibt die vor allem als Kriminalautorin bekannte britische Schriftstellerin Dorothy Sayers ausführlich über ihre Überlegungen zu dem Thema Übersetzung und weist darauf hin, dass es zwar im Englischen nur wenige „‘pure’ rhymes“ gäbe, dafür aber umso mehr „‘im-pure’ rhymes [...] producing many curious melodic effects“.³⁵⁷ Sayers, deren Arbeit nach ihrem Tod von der Philologin Barbara Reynolds vollendet wurde, übersetzt die *Göttliche Komödie* in Reimform, um einen

³⁵² Singleton, Charles. *The Divine Comedy Inferno 2: Commentary in Dante Alighieri. The Divine Comedy*. Übs. Charles S. Singleton. Princeton: Princeton University Press, 1970. S. 372.

³⁵³ Zit. in De Sua, William J. *Dante into English*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1964. S. 65.

³⁵⁴ Altieri, Joan Taber. „Dante’s *Inferno*? Translations“ Italian Studies at Stony Brook. Stony Brook University, s. d.

³⁵⁵ Barrows, S. 362.

³⁵⁶ Bickersteth, Geoffrey L. „Introduction“ in Dante Alighieri. *The Divine Comedy*. Übs. Geoffrey L. Bickersteth. New York: Basil Blackwell, Inc. 1986. In seiner Buchbesprechung zu dem 2005 erschienenen Buch *Dante in English* widerspricht S. J. G. Nichols dieser These. Er argumentiert, dass sowohl *Don Juan* als auch *The Faerie Queene* ausladend („expansively“) geschrieben wären, die *Divina Commedia* hingegen sei „‘strong’, densely packed with meaning, giving the translator little room to manoeuvre.“ (*Translation and Literature* 15.1, 2006. S. 120).

³⁵⁷ Sayers, Dorothy L. „Introduction“ in Dante Alighieri. *The Comedy of Dante Alighieri the Florentine. Cantica I: Hell (L’Inferno)*. Übs. Dorothy L. Sayers. London: Penguin Books, 2001 (1949). S. xlviii–lvii.

möglichst adäquaten Eindruck vom Original zu vermitteln.³⁵⁸ Sie hält sich dabei sehr eng an die Vorlage und muss sich für die Wortwahl oft relativ antiquierter, aber auch umgangssprachlicher Ausdrücke bedienen, was mitunter etwas seltsam anmutet. Trotz der bisweilen seltsamen Wortwahl und Sprache erfreut sich Sayers' Übersetzung bis heute einiger Beliebtheit.³⁵⁹ Vermutlich ist der Grund für den Erfolg dieser Übersetzung gerade ihr leicht archaisch anmutender Charakter, der nach dem Empfinden heutiger Leser der Sprache Dantes so nah wie möglich kommt.³⁶⁰ Allerdings gibt es auch Kritiker, welche Übersetzungen, die sich derart eng am Original bewegen, als unnatürlich empfinden: „Some, like Dorothy L. Sayers [...] had gone for a strict line-by-line translation of the *Divine Comedy*, and ended up with a work that sounded stilted to the English ear lacking the momentum of the Italian original.“³⁶¹

Übersetzer, die selbst ursprünglich Dichter sind, wie John Ciardi (1954) und Richard Pinsky (1994), entscheiden sich häufig für eine poetische Übersetzung in Reimform, die sich als lyrisches Werk in englischer Sprache versteht und sich deshalb auch nicht sklavisch an die Vorlage hält. Ciardis erklärtes Ziel ist es, die Musik, die der Dichtung Dantes innewohnt, in einem zeitgemäßen und verständlichen Sprachstil wiederzugeben. Diesem Ziel opfert er sowohl zum Vorbild korrespondierende Zeilenumbrüche, als auch die Anzahl der Zeilen insgesamt. Ciardi benutzt darüber hinaus ein Schema, das aus der deutschen Übersetzung

³⁵⁸ „I have used all the license which English poetic tradition allows in the way of half-rhyme, light 'Cockney', identical, and (if necessary) eccentric rhyme – and indeed, without these aids, the heavy thump of the masculine rhymes (which predominate in English) would be tiresome.“ (Sayers, S. xlix).

³⁵⁹ Penguin Books behält ihre Übersetzung neben der neueren von Mark Musa (1971-82) im Programm.

³⁶⁰ Auch Nutzer des „Dante Discussion Forum“ geben der Übersetzung von Sayers den Vorzug. Marc: „I really like the Dorothy Sayers. She not only keeps the terza rima, but she is astoundingly literal even while doing that, as I discovered when I did a little comparing a few years ago. To manage that feat, she has to use a most bizarre vocabulary, finding obsolete and arcane words to get the right sounds. Mind you, Dante's vocabulary is awfully eclectic and occasionally bizarre, too. (Penguin Books must realize they have something valuable there, since they've kept it in print even after bringing out Mark Musa's translation.).“ (2.03.2005). Joanne: „I also agree with Marc, the Dorothy Sayers one is good, and the terza rima gives you a feel of the layout of the original despite the bizarre language.“ (2.03.2005). Stephanie Simard: „I do adore my Sayers translation.“ (6.03.2005). („Dante Discussion Forum“ Boardnation. Matthew Pearl, 2003).

³⁶¹ Schemo, C13.

von A. W. Schlegel (1791) stammt: Er bedient sich der allgemein als „defective *terza rima*“ bekannten Form, deren mittlere Zeilen jeweils ungerimt bleiben. Diese Zwischenlösung wird im Allgemeinen als eine der besten Möglichkeiten angesehen, Dantes Dichtung gereimt in die englische Sprache zu übertragen.

Übersetzern wie Allen Mandelbaum (1980), die sich Dante von der wissenschaftlichen Seite nähern, ist eine absolut Zeilen- und Terzett-getreue Übertragung wichtiger.³⁶² Ebenso wie diejenige von Sayers läuft Mandelbaums Übersetzung jedoch Gefahr, etwas hölzern zu klingen – wobei Mandelbaum jedoch nicht versucht, den Text auch noch in ein Reimschema zu fügen. Übersetzern wie Mandelbaum und Musa ist die Wiedergabe des Reims im Englischen ein zu hoher Preis, da dieser nur auf Kosten der Genauigkeit erreicht werden könne: „the lyric poet’s ‚fine, careless rapture‘ has to be sacrificed to the needs of interpretative accuracy.”³⁶³ Die meisten Übersetzer und Kritiker sind sich heute jedoch darin einig, dass es einem Übersetzer der *Göttlichen Komödie* gelingen muss, nicht nur die Bedeutung der Sprache wiederzugeben, sondern auch möglichst eine Vorstellung von ihrem Klang und ihrem Rhythmus zu vermitteln. Dies ist das Hauptanliegen von Charles Sissons Übersetzung, die ebenfalls 1980 erscheint. Sissons Bearbeitung ist nahezu revolutionär, da sie sich von der wissenschaftlichen Orientierung abwendet und völlig auf Fußnoten, Zusammenfassungen oder Zeilennummerierungen verzichtet. Diese Version richtet sich ausdrücklich nicht an Akademiker, sondern an Liebhaber englischer Dichtung.

Der Akt des Übersetzens beinhaltet weit mehr, als die wörtliche Übertragung von einer Sprache in eine andere: „The translator, then, is critic, commentator, interpreter, and in the case of poetry, musician.”³⁶⁴ Da es den meisten Übersetzern ein Anliegen ist, die *Divina Commedia* für ihre Zeitgenossen zu erschließen, wählen sie die Ausdrucksweise ihrer Zeit. Diese Übersetzungen erscheinen den jeweils nachfolgenden Generatio-

³⁶² „The poet Allen Mandelbaum, whose paperback version is widely used in university courses, worked 20 years to preserve the line-by-line sequence and diction of Dante“ (Schemo, C13).

³⁶³ Waldman, s. p. Die Aussage Englisch sei eine an Reimen arme Sprache wird nach wie vor viel diskutiert, und es finden sich in nahezu jedem Artikel divergierende Meinungen.

³⁶⁴ Altieri, S. 8.

nen als veraltet und lassen wiederum das Bedürfnis nach neueren zeitgenössischen Übertragungen entstehen.³⁶⁵ Ist das Verhältnis früherer Übersetzer zu Dante und seinem Werk von großer Hochachtung und wissenschaftlicher Genauigkeit geprägt, so steht heute in erster Linie der persönliche Bezug im Vordergrund. Der irische Dichter Seamus Heaney beispielsweise, der 1993 einige Episoden des *Inferno* übersetzt, schätzt die *Divina Commedia* besonders wegen ihrer politischen Aussagen. Die am häufigsten vorgebrachte Forderung an eine Bearbeitung ist jedoch – ähnlich wie in der bildenden Kunst – nach wie vor die absolute Werktreue, wie sie Mandelbaum und Singleton zu erreichen suchen. Der Nachteil einer solchen Übersetzung ist jedoch, dass es ihr möglicherweise nicht im gleichen Maße gelingt den Leser – sowohl den Akademiker wie auch den Nichtakademiker – zu fesseln und für das mittelalterliche Werk zu begeistern, wie es im Rahmen einer freieren Version der Fall sein kann. Wir leben in einer Zeit, in der sich Dantes *Göttliche Komödie* vor allem im englischsprachigen Raum großer Beliebtheit erfreut: Im Schnitt erscheint pro Jahr eine neue Übersetzung. Dante wird als großer Dichter wahrgenommen, weniger als menschliches oder religiöses Vorbild wie dies vor allem im Zeitalter der Romantik der Fall war.³⁶⁶ Es handelt sich bei modernen Übersetzungen demnach um postmoderne Aktualisierungen des mittelalterlichen Textes, dem es in seiner Bildhaftigkeit gelingt, zu einer Gesellschaft zu sprechen, die wieder verstärkt in Bildern zu denken gewohnt ist: „What the poets find, in other words, is a post-modern Dante, a text that each reader collaborates in writing.“³⁶⁷ Diese Art der Rezeption treibt bisweilen seltsame Blüten, die jedoch meist im Versuch eines Spagats zwischen zeitgenössischer Bearbeitung und Treue zur mittelalterlichen Quelle scheitern. Ein Beispiel hierfür ist die Bearbeitung durch den Künstler Sandow Birk und den Journalisten Marcus Sanders, die das *Inferno* 2003 in den umgangssprachlichen Slang der kalifornischen Surfer- und Straßenkultur übertragen, um Birks provokante Illustrationen zu begleiten.³⁶⁸

³⁶⁵ „[...] it is the nature of a translation to fade more quickly than its original, just as it is the nature of a classic to be interpreted anew by each age.“ (De Sua, S. 25).

³⁶⁶ Vgl. Kapitel II.1.2. Tradition der Dante-Illustration.

³⁶⁷ Kirsch, Adam. „A 21st-Century Man – Why is Dante hot all of a sudden?“ *Slate Magazine*. Culturebox. The Slate Group, 26. März 2003.

³⁶⁸ Das Ziel von Sanders und Birk war, die *Göttliche Komödie* in „contemporary urban vernacular“ wiederzugeben. Michael Meister vom Saint Mary's College, der über 50 verschiedene Übersetzungen der *Divina Commedia* in die englische Sprache gesammelt und digitalisiert

Aufgrund ihrer größeren inhaltlichen Treue zum Vorbild bevorzugen viele Leser Prosaversionen.³⁶⁹ Als eine der verständlichsten Ausgaben gilt John D. Sinclairs „painstaking“³⁷⁰ Prosabearbeitung, die zwischen 1939 und 1946 erscheint und in den siebziger Jahren von der erwähnten Singleton-Übersetzung abgelöst wird.³⁷¹ Mag eine Prosaübersetzung im Zuge einer Erstlektüre der *Göttlichen Komödie* noch hilfreich sein, befriedigt sie nicht unbedingt das Bedürfnis des fortgeschrittenen Lesers nach einer dramatischeren Gestaltung, die den sprachlichen Charakter von Dantes Werk angemessen wiederzugeben vermag. In seiner Nähe zu Prosa scheint der Blankvers daher eine durchaus praktikable Zwischenlösung anzubieten. Die Beliebtheit des Blankverses als dichterisches Medium kommt daher, dass er außerordentlich variabel ist. Die Verse sind relativ frei in der Abfolge unbetonter und betonter Silben, und sie können das vorgegebene jambische Schema fast ganz abstreifen und sich der Prosa annähern. Die syntaktischen Einheiten können sich der Verseinheit anpassen oder aber auch mühelos durch Enjambements dieses Schema überspringen, Spannung erzeugen, das Sprechtempo beschleunigen oder verlangsamen. Diese Flexibilität erweist sich vor allem für die dramatische Dynamik der *Göttlichen Komödie* als Vorteil. Als Shakespeares bevorzugtes Reimschema ist der Blankvers zudem ein dem englischsprachigen Publikum sehr vertrautes Versmaß – sicherlich ein Grund dafür, dass sich Carys Übersetzung so lange großer Beliebtheit erfreute sowie dafür, dass sich auch Phillips für diese Übersetzungsvariante entscheidet.

hat, unterstützte die beiden mit wissenschaftlichem Hintergrundwissen. Vgl. Kapitel II.1.2. Tradition der Dante-Illustration.

³⁶⁹ Während Prosa anfangs hauptsächlich für die einleitenden Paragraphen verwendet wird gewinnt sie Ende des 19. Jahrhunderts an Bedeutung. Die Temple Classics-Ausgabe (1849) in drei Bänden, die den italienischen Text neben dem englischen abdruckt, bleibt neben der Cary-Ausgabe (Blankvers) die wichtigste Quelle für die englischsprachige Dante-Lektüre. „Prose was used, chiefly for exposition, notably by William Warren Vernon (1834–1919), accompanying his *Readings* on the poem in six volumes, by the American scholar Charles Eliot Norton (1827–1908), and by Henry Fanshawe Tozer (1829–1916), in a companion volume to his excellent line-by-line commentary.” (Barbara Reynolds „The Divine Comedy“ in Hg. Peter France. *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. Oxford: Oxford University Press, 2001. S. 469ff.).

³⁷⁰ Lynton, s. p.

³⁷¹ Die Prosaübersetzung des *Inferno* von Robert M. Durling aus dem Jahr 1996 bezeichnet Barbara Reynolds, die natürlich persönlich die Reimübersetzung von Sayers bevorzugt, als „clinically accurate crib but pleasant to read“ (Reynolds, S. 470).

II.2.2.2. Phillips' Übersetzung

the constant sigh / and / last / long / whisper / of / the / soul (172⁵)

Tom Phillips entscheidet sich wie gesagt für Blankvers und erntet dafür sogar von Barbara Reynolds großes Lob: „One of the best renderings in blank verse to have appeared in recent years is that by Tom Phillips, published in 1985 in a de luxe edition with Phillips's own illustrations. [...] If it must be blank verse, let it be of this quality.”³⁷² Nach Norbert Lyntons Meinung stellt Phillips' Übersetzung sogar Carys in den Schatten: „He easily outclasses the Rev. Henry Francis Cary's translation of 1814 [...], which is blank verse too.”³⁷³

Hier eine Gegenüberstellung von Phillips' Übersetzung der ersten drei Zeilen des *Inferno* mit einer Auswahl anderer Bearbeitungen in chronologischer Reihenfolge:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la via diritta era smarrita.

Just halfway through this journey of our life
I reawoke to find myself inside
a dark wood, way off course, the right road lost.
(Tom Phillips, 1983)

In the mid season of this mortal strife,
I found myself within a gloomy rove,
Far wandering from the ways of perfect life:
(William Hayley, 1782)

In the middle of the journey of our life
I came to myself in a dark wood where the
straight way was lost.
(J. A. Carlyle, 1849)

Midway upon the journey of our life
I found myself in a dark wood,
where the right way was lost.
(Charles Eliot Norton, 1891–2)

Half-way upon the journey of our life
I roused to find myself within a forest
In darkness, for the straight way had been lost.
(Henry Johnson, 1913)

Upon the journey of our life midway
I came unto myself in a dark wood,
For the straight path I had gone astray.
(Jefferson B. Fletcher, 1931)

In the middle of the journey of our life
I came to myself within a dark wood
where the straight way was lost.
(John D. Sinclair, 1939)

In the midway of this our mortal life,
I found me in a gloomy wood astray
Gone from the path direct.
(Henry F. Cary, 1814)
Midway upon the journey of our life
I found myself within a forest dark,
For the straight forward pathway had been lost.
(Henry W. Longfellow, 1867)

Midway in the course of our life
I found myself within a dark wood,
where the right way was lost.
(Rev. H.F. Tozer, 1901)

In the midway of this our mortal life,
I found me in gloomy wood, astray,
Gone from the path direct . . .
(Mario Praz, 1931)

Midway life's journey I was made aware
That I had strayed into a dark forest,
And the right path appeared not anywhere.
(Laurence Binyon, 1938)

Midway this way of life we're bound upon,
I woke to find myself in a dark wood,
Where the right road was wholly lost and gone.
(D. L. Sayers und B. Reynolds, 1949–62)

³⁷² Reynolds (s. p.).

³⁷³ Lynton (s. p.).

Midway in our life's journey, I went astray
from the straight road and woke to find myself
alone in a dark wood.

(John Ciardi, 1954)

In the midst of my journey through this life of
ours, I was in a dark forest,
because I had lost the right road.

(Allan Gilbert, 1963)

Midway in the journey of our life I found
myself in a dark wood, for the straight way
was lost.

(Charles Singleton, 1970)

When I had journeyed half of our life's way,
I found myself within a shadowed forest,
for I had lost the path that does not stray.

(Allen Mandelbaum, 1980)

Halfway through the journey we are living
I found myself deep in a darkened forest,
For I had lost all trace of the straight path.

(James Finn Cotter, 1987)

In the middle of the journey of our life
I found myself astray in a dark wood
where the straight road had been lost sight of.

(Seamus Heaney, 1993)

Midway in the journey of our life
I came to myself in a dark wood,
for the straight way was lost.

(Robert und Jean Hollander, 2000)

About halfway through the course of my pathetic life
I woke and found myself in a stupor in some dark place.

I'm not sure how I ended up there;

I guess I had taken a few wrong turns.

(Sanders & Birk, 2003)

At midpoint of the journey of our life
I woke to find me astray in a dark wood,
perplexed by paths with the straight way at strife.
(Geoffrey L. Bickersteth, 1955)

In the middle of the journey of our life
I found myself astray in a dark wood
where the straight road had been lost sight of.
(Seamus Heaney, 1969)

Midway along the journey of our life
I woke to find myself in some dark woods,
for I had wandered off from the straight path.
(Mark Musa, 1971-84)

Halfway along the road we have to go
I found myself obscured in a great forest,
Bewildered, and I knew I had lost the way.
(C. H. Sisson, 1980)

Midway on our life's journey, I found myself
In dark woods, the right road lost.
(Robert Pinsky, 1994)

Halfway through our trek in life
I found myself in this dark wood,
miles away from the right road.

(Steve Ellis, 1994)

Midway through the journey of our life, I found
myself in a dark wood, for I had strayed from the
straight pathway to this tangled ground. (Michael
Palma, 2002)

Eine wirklich aussagekräftige Analyse ist anhand dieser drei Zeilen und aufgrund der unterschiedlichen Stile und Epochen nicht möglich, jedoch soll im Folgenden mittels eines kurzen Vergleichs der bei der Übersetzung dieser Textstelle üblichen Wortwahl Phillips' übersetzerische Leistung dargestellt werden. Das erste Terzett der *Divina Commedia*, die vielleicht meistzitierten Zeilen westlicher Literatur, ist der Prüfstein einer jeden Übersetzung, da auf ihm die Last des ersten Eindrucks ruht. Tatsächlich finden sich in den angeführten Beispielen viele Übereinstimmungen. So sticht einzig William Hayleys Formulierung der ersten Zeile („In the mid season“) aus der sonst üblichen Übersetzung der Worte „Nel mezzo“ (in der Mitte) mit „midway“, „in the middle“ oder „halfway“ hervor. Die Positionierung des Wortes „Midway“ an prominenter Stelle am Anfang der Verszeile verlagert die Betonung auf die erste Silbe. Indem Phillips das Adverb „just“ voranstellt, nimmt er die Betonung von „halfway“ und kommt damit Dantes Rhythmus nahe – ein Verfahren, für das

sich in dieser Weise nur noch Sanders und Birk entschließen, die dem „halfway“ ein „About“ voranstellen. Recht geläufig hingegen ist die Verwendung der Präposition „In“, die das italienische „Nel“ zwar wörtlich überträgt, jedoch im Englischen des folgenden Artikels „the“ bedarf, der wiederum den Textfluss stört und dazu führt, dass weniger Betonung auf das Wort „middle“ entfällt. Auch bei der Übersetzung von „cammin di nostra vita“ (Weg/Lauf/Fußweg unseres Lebens) orientiert sich Phillips an der weit verbreiteten Variante „journey of our life“, welche vielleicht die beste Möglichkeit darstellt, den italienischen Text adäquat wiederzugeben. Während die von Hayley, Cary und Praz gewählte Variante („mortal strife“/„mortal life“) den Aspekt der Wanderung oder Reise völlig außer Acht lässt, ist in den Übersetzungen von Sayers und Sisson eine negative Konnotation enthalten, die einen Zwang ausdrückt, der so im Original nicht zu finden ist („life we’re bound upon“; „the road we have to go“). Sanders und Birk greifen ganz deutlich in den Text ein, und fügen das Adjektiv „pathetic“ hinzu. Eine große Schwierigkeit stellt das italienische „ritrovai“ (sich zurechtfinden, sich befinden, sich wieder treffen, geraten, sein) dar, dessen Präfix wörtlich genommen einen repetitiven Aspekt beinhalten kann, der sich nur unzureichend in die englische Sprache übertragen lässt. Zumeist verzichten die Übersetzer gänzlich darauf, das Präfix „ri-“ zu übersetzen und reduzieren es auf die Hauptbedeutung „found“. Manche versuchen diese Hürde zu umschiffen, indem sie die Formulierung um „woke“ ergänzen und damit das Gefühl des plötzlichen Erwachens betonen. Phillips entscheidet sich darüber hinaus für die heute relativ ungebräuchliche Form „reawoke“, deren repetitiver Charakter möglicherweise stärker ist, als das beim italienischen „ritrovai“ der Fall ist, das Original jedoch passend wiederzugeben scheint. Das berühmte Bild der „selva oscura“ (oscuro: unklar, obskur, unsicher, finster; la selva: Forst, Wald, Unmenge) wird gemeinhin vorsichtig als „dark wood“ übertragen und nur wenige Übersetzer entscheiden sich für das eindeutig negativere Adjektiv „gloomy“. Allen Mandelbaum weicht hier ab, indem er von einem „shadowed forest“ spricht. Die Entscheidung für das schwächer wirkende „shadowed“ lässt sich vermutlich durch die Konnotation des Schicksalhaften erklären, jedoch bringt die notwendige Passivbildung auch die Andeutung einer Außeneinwirkung mit sich, die den Wald seiner Eigenwirkung beraubt. Auch Sisson entscheidet sich für eine andere Übersetzung: er fügt dem Wald das Adjektiv „great“ bei und versucht dem italienischen „oscura“ gerecht zu werden, indem er es dem

Subjekt zuordnet („I found myself obscured“), und in der nächsten Zeile das Wort „Bewildered“ einfügt. Insgesamt gelingt es Sisson damit, alle möglichen Bedeutungen zu vereinen, jedoch verliert der Wald die Eindringlichkeit des Originals. Bei der Übersetzung von „la via diritta“ (la via: der Weg; diritto: aufrecht, gerecht, recht, direkt, geradeaus) entscheiden sich die meisten Übersetzer für die Adjektive „straight“ oder „right“, wobei das letztere die Möglichkeit einer Wertung einschließt und deshalb möglicherweise deutlich seltener zur Anwendung kommt als das neutralere „straight“. Praz schließt sich abermals Cary an und verwendet das Adjektiv „direct“, welches zwar der italienischen Wurzel am nächsten kommt, die möglichen Konnotationen des italienischen „diritta“ jedoch stark abschwächt. Bei Sisson fällt das Adjektiv völlig weg, und Sanders und Birk umschreiben die Situation mit „I had taken a few wrong turns“, wobei sie damit der Situation das Element des Ungeplanten nehmen und durch die Idee falscher Entscheidungen ersetzen. Phillips weicht hier von der Tradition ab und verbindet „la via diritta“ und das nachfolgende „era smarrita“ (era: war; smarrire: verlaufen, verzagen, verlieren) zu einer neuen Formulierung, die zwar die klassische „right road“ enthält, jedoch durch den Einschub „way off course“ ergänzt wird. Diese an die Seefahrt erinnernde Formulierung bringt ein Gefühl der Desorientierung mit sich, das in dieser Deutlichkeit nicht im italienischen Text enthalten ist, die Stimmung des „smarrita“ jedoch recht gut einfängt. Insgesamt scheint anhand dieser kurzen und notwendigerweise unvollständigen Analyse aufzufallen, dass Phillips sich zwar generell an den traditionellen Übersetzungsvarianten orientiert, sie jedoch mit großer Sorgfalt gegen das Original abwägt und entsprechend anpasst.

Durch sein Literaturstudium in Oxford mit der Thematik und der wissenschaftlichen Arbeitsweise vertraut, betreibt Phillips umfassende Recherchen, bevor er mit der Übersetzung beginnt. Nach den englischen Übersetzungen befragt, die er während dieser Zeit rezipierte, antwortet er pauschal: „I read them all!“ Später schränkt er ein, dass er womöglich die Ausgabe von Singleton verwendete:

It's a prose translation, which is also better. To measure yourself against prose is much better than against other people's poetry. I didn't want their poetic ideas.

I wanted to know what it said. Otherwise I think it's quite dull, properly dull. I thought about making a good prose translation. Prose is much more difficult than verse.³⁷⁴

Persönlich bevorzugt er die Übersetzung von Seamus Heaney, da dieser ein „great poet“ sei „and those make the best translations.“³⁷⁵ Phillips benötigt für seine Übersetzung ein möglichst verständliches Vorbild, da er nie Italienisch gelernt hat. Er greift auf seine in der Schule erlernten Kenntnisse der lateinischen und französischen Sprache zurück – eine nicht gerade ideale Ausgangssituation für eine literarische Übersetzung. Was seine Version jedoch so erfolgreich macht ist Phillips' bewundernswertes Sprachgefühl für seine Muttersprache – und dieses macht letzten Endes zum großen Teil die Qualität der fertigen Übersetzung aus: „Especially with poetry translating, proficiency in the target language is more important than proficiency in the original language.“³⁷⁶

Umso wichtiger ist die Beschäftigung mit Kommentaren und weiterer Sekundärliteratur zur *Divina Commedia*: Phillips glaubt sich daran zu erinnern, dass er sich neben der *Encyclopedia Dantesca* und Singletons Kommentar hauptsächlich eines Kommentars von William Warren Vernon bediente.³⁷⁷ Darüber hinaus befanden sich 2002 noch die folgenden Werke zum Themenkomplex in seiner Bibliothek: *The Figure of Beatrice: A Study in Dante*³⁷⁸, *Osip Mandelstam: Selected Essays*³⁷⁹, *Die Göttliche Komödie* in der Übersetzung von Karl Vossler und mit Zeichnungen von Mathias Prechtl³⁸⁰, *Blake's Illustrations of the Divine Comedy*³⁸¹ und *Dante the Maker*³⁸². Es ist davon auszugehen, dass dies aber bei weitem nicht alle Bücher sind, die er zum Zeitpunkt seiner Bearbeitung vorliegen

³⁷⁴ Interview Dezember 2002.

³⁷⁵ Interview Dezember 2002.

³⁷⁶ Love, Tim. „Translating Dante's *La Commedia Divina*“ *Litrefs Articles*. Literary articles by Tim Love, 12. April 2012.

³⁷⁷ Vernon, W. W. *Readings on the Inferno, Purgatorio, and Paradiso*; chiefly based on the Commentary of Benvenuto da Imola. 6 vols. London, 1894-1900.

³⁷⁸ Williams, Charles. *The Figure of Beatrice: A Study in Dante*. London: Faber and Faber Limited, 1944.

³⁷⁹ Mandelstam, Osip. *Osip Mandelstam: Selected Essays*. Übs. Sidney Monas. Austin: Texas University Press, 1977.

³⁸⁰ Alighieri, Dante. *Die Göttliche Komödie*. Übs. Karl Vossler, Illustr. Mathias Prechtl. Stuttgart: List Verlag, 1977.

³⁸¹ Roe, Albert S. *Blake's Illustrations to the Divine Comedy*. Princeton: Princeton University Press, 1953.

³⁸² Anderson, William. *Dante the Maker*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1980.

hatte, denn es befand sich weder die Singleton-Ausgabe, noch eine andere englische Version der *Göttlichen Komödie* auf den Bücherregalen in Phillips' Haus in der Talfourd Road oder in seinem Zweitstudio in der Belenden Road. Von den oben genannten Büchern trennt Phillips sich problemlos: „I won't read [them] any more“³⁸³. Entsprechend ist es möglich, dass er in der Zwischenzeit auch andere Bücher verschenkte.

Seit dem Erscheinen seiner Übersetzung sind inzwischen mehr als zwei Jahrzehnte vergangen, und doch ist Phillips das damals erworbene Wissen insgesamt noch sehr präsent. Im Jahr 2007 erwirbt die Bodleian Library der University of Oxford Phillips' Dante-Archiv. Im Katalog zur Bodleian-Ausstellung „Italy's Three Crowns: Reading Dante, Petrarch, and Boccaccio“, schreibt Phillips nach langer Zeit wieder über seine Arbeit an Dantes *Inferno*: Er erinnert sich daran, dass er die Übersetzung von Dorothy Sayers, die er in der Schule lesen musste, „disappointingly parochial“ fand und bezeichnet die später konsultierte Ausgabe von Singleton als „copiously annotated crib“.³⁸⁴ Für seine Übersetzung orientierte er sich jedoch nicht nur an den gedruckten Versionen seiner Vorgänger, sondern sicherte sich auch die Unterstützung einiger fachkundiger Freunde:

As the translation ripened, I felt able to send my own clumsily typed drafts canto by canto to Frank Auerbach (himself an occasional translator and seasoned reader of poetry), who returned them with many suggestions for revision. Finally, I showed the whole text to David Rudkin, who worked through it line by line with me during long patient sessions [...].³⁸⁵

Phillips nimmt die Aufgabe des Übersetzens nicht auf die leichte Schulter. Er widmet diesem Teilaspekt des Werks ebenso viel Aufmerksamkeit, wie der visuellen Bearbeitung: „Beginning with the translation, this was taxing work“³⁸⁶. Die textuelle Bearbeitung von Dantes *Göttlicher Komödie* stellt sogar im Œuvre dieses vielseitigen Künstlers eine Besonderheit dar.

³⁸³ Interview Dezember 2002. Diese Bücher befinden sich jetzt in meinem Besitz. In der Blake-Ausgabe befindet sich auch noch eine Folie, auf der die durchgepausten Umrisse eines Teufels zu sehen sind, den Phillips' in einer seiner Illustrationen als Comicfigur verwendet. Dieses Buch befand sich demzufolge während der Entstehungszeit eindeutig in Phillips' Besitz.

³⁸⁴ Phillips, 2007. S. 108.

³⁸⁵ Phillips, 2007. S. 114.

³⁸⁶ Phillips, 2007. S. 106.

Er muss sein Werk nicht nur der Kunstwelt präsentieren – seine Übersetzung muss auch die Prüfung durch Literaturkritiker bestehen, die dem Werk zunächst sehr skeptisch begegnen:

Even so, eyebrows may be raised and thin lips pursed at the temerity of Tom Phillips, an English painter not yet 50, in aspiring both to translate and to illustrate the *Inferno* of Dante. Even if it could be done, why should it be done? Was not the result likely to be amateurish, anticlimactic or just plain presumptuous? William Blake was equally gifted for both painting and poetry, but even he did not attempt the combination when he worked on Dante.³⁸⁷

Entgegen allgemeiner Erwartungen wird Phillips' Übersetzung bei ihrem Erscheinen viel gelobt.³⁸⁸ Auch Jahre später noch schneidet Phillips' Übersetzung im Vergleich mit anderen Bearbeitungen durchaus gut ab: „Tom Phillips (1985, blank verse) gives life to a distinctive poetic rhythm while closely adhering to the Italian text.“³⁸⁹ Aufgrund der umfassenden Recherche und der sprachlichen Qualität findet Phillips' Übersetzung auch in der akademischen Welt Anerkennung. Die schärfste Kritik erntet Phillips' *Inferno* abermals vom britischen Dantista Cecil Grayson – und diese bezieht sich nicht in erster Linie auf die verwendete Sprache, sondern auf den wissenschaftlichen Hintergrund:

The translation itself is readable, mostly accurate (although it obscures several difficulties, as reviewers in England were quick to point out) and serviceable. Curiously it suffers from a too great respect for critical clichés about the poem: The famous obscure prophecy about the 'Five Hundred Ten and Five (DXV),' is assumed to be an anagram for 'DUX' – 'Duke' or 'leader,' a gloss that was particularly popular in Italy under the reign of the 'Duce,' Mussolini. The best scholars in this country no longer take that seriously. Unfortunately, Phillips chose to illustrate that critical cliché – 'D-V-X' – in his frontispiece, rather than what Dante says: 'D-X-V.' He would have been better advised in his translation to follow his own genius rather than bow to a received tradition, especially since its academic representatives do not appreciate his work anyway (see Times Literary Supplement, July 26).³⁹⁰

³⁸⁷ Russell, 1985 (vgl. auch *International Herald Tribune* 20. September 1985; „Dante – a great intellectual adventure“ *The Berkshire Eagle* 18. September 1985).

³⁸⁸ Ein Auszug zeitgenössischer Kritiken in chronologischer Reihenfolge findet sich im Anhang: VI.2. Verzeichnis der Textbelege: Zeitgenössischen Reaktionen auf Phillips' Übersetzung.

³⁸⁹ Crisafulli, Edoardo. „Dante's 'Shameless Whore': Sexual Imagery in Anglo-American Translations of the Comedy“ *TTR: traduction, terminologie, rédaction* Volume 14, numéro 1, 1er semestre 2001. S. 11–38.

³⁹⁰ Grayson, S. 816.

Was hier anklingt ist ein andauernder Konflikt zwischen Phillips und der akademischen Welt.³⁹¹ Greyson geht hier in seiner Kritik sogar so weit, Phillips die Fähigkeit zu wissenschaftlichem Arbeiten abzusprechen:

The notes are enjoyable for what they say about the images, but not for the scholarship they cite. [...] In subsequent editions, of which there should be many, Phillips would be well advised to 'take his own genius as his guide' in his translation as well as his illustrations.³⁹²

Grayson erkennt Phillips' Leistung als bearbeitender Künstler an, warnt ihn jedoch davor, in Bereiche vorzudringen, die nicht seinen Fertigkeiten entsprechen. Trotzdem findet Grayson durchaus anerkennende Worte für Phillips' Übersetzung:

He has also put a great deal of time and effort into his entirely new version in blank verse, which is certainly very easily readable and straightforward without recourse to 'poetic' or archaic language. Difficult lines are ably rendered with some sacrifice of strict accuracy [...], and here and there the tone drops to a too colloquial level; but on the whole this modern rendering has much to commend it for its rhythm and readily accessible language, and can bear comparison on these grounds with other recent translations of more patently academic origin.³⁹³

Grayson tut Phillips' Arbeit gewissermaßen unrecht, wenn er sie anhand akademischer Maßstäbe beurteilt, denn Phillips' *Inferno* ist in erster Linie ein Kunstwerk. Phillips macht dies auch formal deutlich, indem er auf die Zeilennummerierung verzichtet und sich damit – wie Sisson – bewusst gegen eine fest etablierte Tradition der akademischen Dante-Rezeption entscheidet. Er betont, dass sein Ziel nicht eine wissenschaftliche Dante-Bearbeitung war: „The Cantos aren't that long, you just can read them. It would make it look like some phoney scholarly thing, and it's just about the pleasure of reading.“³⁹⁴ Die Übersetzung dient Phillips selbst als Vorbereitung auf die Illustration und steht auch im vollendeten Werk nicht für sich alleine, sondern soll gemeinsam mit den Illustrationen als ein „Gesamtkunstwerk“³⁹⁵ wirken. Seamus Heaney schließt sich in seiner Besprechung von Phillips' *Inferno* dieser Haltung an:

³⁹¹ Vgl. Kapitel IV. Forms of Translation.

³⁹² Grayson, S. 816. Dieser Konflikt ist auch Thema in Kapitel IV. Forms of Translation.

³⁹³ Grayson, S. 816.

³⁹⁴ Interview Dezember 2002.

³⁹⁵ Phillips, W/T 92. S. 229.

[...] to undertake a full translation of *The Divine Comedy* is a more than usually responsible literary task [...] It is usually best to settle for a good loping narrative pace and an unadorned but not untutored diction. This is exactly what Tom Phillips has done in an excellent obedient new translation of *The Inferno*. And his success is all the more impressive since the actual translation was a secondary labour: his first ambition was to make a graphic rather than a linguistic version of the poem.³⁹⁶

Tatsächlich hat Phillips das *Inferno* in zweifacher Hinsicht übersetzt: „the text, literally; and with his art, figuratively.“³⁹⁷ Der Schwerpunkt liegt auf der bildlichen Bearbeitung. Während der Text möglichst einfach gehalten ist, sind die Illustrationen so komplex, dass sie eines Kommentars bedürfen, der jedoch weniger Dantes Werk erläutert, als Phillips' Rezeption. Peter Holland sieht in dieser Gewichtung sogar einen Vorteil, da der von der Last der Bedeutung befreite Text verständlicher wird und den Zugang erleichtert:

Tom Phillips' *Dante's Inferno* is a remarkable achievement, not only in terms of the rather disappointing company it finds itself in. As a whole production of translation, illustration and book-making it would be fine enough. As a means of leading us to Dante it is quite brilliant. For the onus is on Phillips as a translator in a double sense, both to produce a translation of Dante's words into English and to make the second-level translation, from word to image. His solution for the former problem would have been completely impossible without the solution to the latter. [...] Liberated from the demands to convey all the levels of meaning at once, the poem itself can be translated in a style reflecting the simple power of the original. Phillips's version reads so easily that for the first time in years I found myself able to treat the poem as an exhilarating adventure story as well as a rich and varied exploration of the nature of human weakness, folly and sin. Using a flexible but rhythmically controlled blank verse line, Phillips is never dull, always ready to catch the colloquial presence of Dante, his humour or his sinister strength.³⁹⁸

Phillips' *Inferno* ist keine Extrembearbeitung wie die von Sanders und Birk – und doch wendet sie sich tendenziell an Leser, die bereits zu einem gewissen Grad mit dem Werk Dantes vertraut sind. Phillips gewährt in seinem Kommentar einen kurzen Einblick in seine Arbeitsweise und streut auch einige Hintergrundinformationen zu Dante und der *Göttlichen Komödie* ein, aber einen gelehrten Kommentar kann und will er damit nicht ersetzen. Vielmehr beinhalten die Illustrationen selbst Anspielungen auf die akademische Kommentar-Tradition:

³⁹⁶ Heaney, S. 16.

³⁹⁷ Myers (s. p.).

³⁹⁸ Holland, 1985 (s. p.).

Far from trying to ‚update‘ Dante I attempted in my own pictures to head back towards the poet’s own four-tiered system of representation (as outlined in the famous Letter to Can Grande) in order to illuminate some of the literal, allegorical, moral and anagogical layers that Dante’s polysemous text contains. [...] ³⁹⁹

Die enge Verbindung zwischen Phillips’ Übersetzung und seinen Illustrationen, aber vor allem die bewusste Positionierung außerhalb der wissenschaftlichen Tradition haben vermutlich dazu geführt, dass der Text nie unabhängig von den Bildern gedruckt wurde und damit eine Wirkung erzielen konnte, die über die begleitende Funktion innerhalb des vorliegenden Werkes hinausgeht. Phillips’ Rezeptionsgeschichte ist tief in dieser textuellen Grundlage verwurzelt und seine weitere Bearbeitung basiert auf den Erkenntnissen und Erfahrungen, die er im Verlauf der Übersetzungstätigkeit erworben hat. Letzten Endes beschränkt sich die Wirkung des Textes in Phillips’ Bearbeitung auf seine Funktion als Inspiration für die folgende bildliche Bearbeitung.

II.2.3. Phillips’ Dante-Alltag

taste for / business / burnt / back / on to / books of regrett / novels / novel / treated
(147, 1st ed.)

Parallel zur Übersetzungstätigkeit hält Phillips seine Erkenntnisse und Gedankengänge in Form des Tagebuches *A Dante Diary* (ab 1977) fest, aus dem er Schritt für Schritt die Ikonographie der späteren Illustrationen entwickelt. Anfangs möchte Phillips anhand des *Dante Diary* den Entstehungsprozess von *Dante’s Inferno*, also „the development of a book from beginning to end“⁴⁰⁰, dokumentieren. Diese vorwiegend bildlichen und materiellen Tagebucheinträge sind vor allem persönlicher Art und enthalten Informationen zu Treffen und Terminen, die Phillips während dieser Zeit hatte sowie Ideen und Materialsammlungen rund um das Thema Dante. Die visuelle Gestaltung ist vielfältig und kann beispielsweise aus der Assoziation des Menschengewühls am Strand der Copacabana mit den sich windenden Körpern der Sünder in der Hölle, wie sie Doré abzubilden beliebte, geboren werden.⁴⁰¹ Ein anderes Tagebuchblatt zeigt Zeitungsausschnitte des *Corriere Milanese* mit dem aus dem Kontext

³⁹⁹ Phillips, 1985. S. 877.

⁴⁰⁰ Phillips, W/T 92. S. 247.

⁴⁰¹ Tom Phillips, *A Dante Diary* VII (ab 1977, Abb. 21).

gerissenen Titelwort „L'incendio“ (Brand, Feuer), eine Sammlung unterschiedlicher Dante-Briefmarken der italienischen Post, eine Eintrittskarte für das Musée Rodin⁴⁰² und einige Skizzen, die an Phillips' *Dante Heads* erinnern.⁴⁰³ Handschriftlich ergänzt Phillips Notizen zu den Ereignissen und Gedanken rund um das gesammelte Material. Auf diese Weise entstehen 21 Seiten des *Dante Diary*, die mit römischen Nummern versehen sind und sich heute im Besitz des National Museum of Wales befinden. Im Anschluss an den Brand bei Editions Alecto beginnt Phillips eine neue Serie, deren Tagebuchblätter nach eigenen Aussagen weniger persönlicher Art sind: „They are not intimate journals but rather form a sequential account of those events and experiences which were directly coloured by my work on the *Inferno*.“⁴⁰⁴ Phillips' *Dante Diary* demonstriert anschaulich, wie der Künstler sehr schnell tiefer und tiefer in die Thematik eintaucht sowie überall und durch die unwahrscheinlichsten Ereignisse zu seltsamen Dante-Assoziationen angeregt wird. Ob im Rahmen einer Ausstellung in Belfast, bei einem Besuch in Ghana oder durch einen kuriosen Bücherfund – Phillips entdeckt überall Dante-Bezüge: „wherever I happened to go, from Balham to Botswana I followed the trail of the hatchet-faced Florentine who, like Moriarty, manifested himself in the unlikeliest places.“⁴⁰⁵ Der von ihm als so grundlegend dargestellte Unterschied zwischen der ersten und zweiten Serie kommt jedoch nicht wirklich zum Tragen: Die zweite Serie unterscheidet sich vorwiegend durch eine leicht abgeänderte Optik und durch die Nummerierung mit arabischen Zahlen; inhaltlich beschäftigt sie sich mit den gleichen Problemen und Ideen, wie die erste Serie.⁴⁰⁶ Mit der Veröffentlichung der Talfourd-Ausgabe im Jahr 1983 endet auch die zweite Serie:

In its final sheet (no. 63 appropriately enough in view of Dante's numerological preoccupations) a new theme is announced. The title *Dante Signs Off and Looks at TV* indicates that a television version was already under discussion and indeed I had already had a preliminary meeting with Peter Greenaway who was to become my co-editor in *A TV Dante*.⁴⁰⁷

⁴⁰² Dies kann als versteckte Anspielung auf Rodins eigene Dante-Rezeption, das Bronzensemble *La Porte de l'Enfer* (1880-1917), gewertet werden.

⁴⁰³ Tom Phillips, *A Dante Diary* XIV (ab 1977, Abb. 22).

⁴⁰⁴ Phillips, W/T 92. S. 247.

⁴⁰⁵ Phillips, W/T 92. S. 247.

⁴⁰⁶ Tom Phillips, *A Dante Diary* 42 (Abb. 23) und *A Dante Diary* 47 (Abb. 24).

⁴⁰⁷ Phillips, W/T 92. S. 250.

Alle folgenden Serien des *Dante Diary* dokumentieren entsprechend die Arbeiten an *A TV Dante* und sind gegen Ende immer mehr geprägt von den Problemen mit dem Sender, der Produktions- und Vertriebsfirma und den damit einhergehenden Frustrationen. Die Tatsache, dass Phillips die Tagebuch-Beschäftigung auch nach der Publikation der Talfourd-Ausgabe des *Inferno* beibehält, lässt darauf schließen, dass er zu diesem Zeitpunkt die Arbeit tatsächlich nicht als abgeschlossen ansieht. Möglicherweise hofft er, trotz der finanziellen Misere, mit der Illustration von *Purgatorio* und *Paradiso* fortfahren zu können und das Werk damit als eine vollständige Bearbeitung der *Divina Commedia* realisieren zu können. Aufgrund des Scheiterns von *A TV Dante* findet jedoch auch das *Dante Diary* ein abruptes Ende.

Ebenfalls im Jahr 1977 findet eine weitere tagebuchartige Beschäftigung statt: Phillips zeichnet anhand einer Souvenir-Büste aus Bronze nahezu jeden Tag Versionen von Dantes Kopf, die oben erwähnten *Dante Heads*.⁴⁰⁸ Die Techniken und der Malgrund dieser *Dante Heads* sind unterschiedlich. Die Zeichnungen, die alle das gleiche Format haben, werden täglich mit einem Stempel versehen, der den Tag der Ausführung dokumentiert. Die genaue Anzahl der Zeichnungen ist unbekannt, aber Phillips selbst schätzt sie auf über 300. Die angekohlten Ränder einiger dieser Zeichnungen sind Zeugen des Feuers, das den ersten Satz der Illustrationen bei Editions Alecto zerstörte.⁴⁰⁹

Die tägliche Wiederholung des Zeichenvorgangs hat beinahe obsessive Züge und erinnert an Phillips' Leidenschaft für Regeln und feste Gewohnheiten. Zum Zwecke der Einstimmung und Vorbereitung auf die Illustrationen wäre eine derart intensive Beschäftigung mit Dantes Abbild vermutlich nicht nötig gewesen. Phillips bezeichnet das Zeichnen der *Dante Heads* als eine freie Nebenbeschäftigung:

⁴⁰⁸ Diese Büste und eine weitere aus Gips befinden sich auch heute noch in Phillips' Studio in der Talfourd Road (Tom Phillips' Bibliothek und Büro, Talfourd Road; Fotografien Kers-
tin Blum 2002, Abb. 25 und 26).

⁴⁰⁹ Einige Probedrucke und Entwürfe haben das Feuer leicht beschädigt überstanden (Abb. 27).

Drawing this bronze (which remained resolutely grim) from all angles, propped up this way and that, and sometimes suspended upside down, was a suitably free companion activity to painting the immensely contrived and compressed *Beginning to Think About Dante* which was in progress at the time.⁴¹⁰

Die *Dante Heads* finden jedoch auch Eingang in die späteren Illustrationen und dienen insbesondere als Vorlage für das spätere *General Frontispiece* und Titelbild der Thames & Hudson-Ausgabe, *Dante in his Study*, das Phillips 1978 als großformatiges Ölgemälde anlegt.⁴¹¹ *Dante in his Study* ist ebenso wie *Beginning to Think About Dante* ein sorgfältig durchdachtes und komplexes Bild, das bis ins kleinste Detail von symbolischen Verbindungen bestimmt wird. Diese Art der Dante-Darstellung geht zurück auf das Dante-Portrait in der San Brizio Kapelle des Doms von Orvieto, welches im Allgemeinen Signorelli zugeschrieben wird (16. Jh.).⁴¹² Signorellis Fresko zeigt den Dichter in einem quadratischen, fensterähnlichen Rahmen beim Studium. Dantes lorbeerbekränzter Kopf ist über seine linke Schulter einem schräg an einen Stapel weiterer Bücher gelehnten Buch zugeneigt, in dessen aufgefächerten Seiten er liest. Während seine rechte Hand quer vor seiner Brust leicht die Seiten dieses Buches offen zu halten scheint, liegt Dantes linke Hand auf einem Buch, das offen vor ihm auf dem Sims der Fensterumrandung liegt. Die linke Seite des Buches scheint eine Miniaturabbildung von *Dante in his Study* mit veränderter Farbgebung zu sein. Der Hintergrund ist schwarz und die Szene wird von einer nicht identifizierten Lichtquelle von rechts oben angestrahlt, so dass die beiden Bücher und Dantes Gesicht beleuchtet werden.⁴¹³

Phillips' Arrangement erinnert stark an jenes von Signorelli, jedoch fügt er einige Änderungen hinzu. Phillips entscheidet sich für Hochformat und fügt einige Details, wie zum Beispiel ein Tintenfass mit Feder oder

⁴¹⁰ Phillips, W/T 92. S. 224.

⁴¹¹ Tom Phillips, *Dante in his Study* (1978, Abb. 28).

⁴¹² Signorelli, Luca. *Dante-Portrait* (Orvieto 16. Jh.).

⁴¹³ Dieses Portrait befindet sich an einer senkrechten Wand innerhalb einer weiteren quadratischen Einfassung, die im Kontrast zum schwarzen Hintergrund in Dantes Portrait mit verspielten Ranken- und Vogelmotiven auf goldenem Grund ausgemalt ist. Um das Portraitfenster angeordnet sind vier kleinere runde Vignetten, die durch Stege mit dem Portrait verbunden sind. Die Wände des Raums sind ganz regelmäßig mit weiteren Portraits im gleichen Stil verziert. Diese Art der Gestaltung rückt die Portraits in den Vordergrund, da sie nicht in der großen Fülle der Bilder verschwinden – wie so oft der Fall bei Fresken, die offizielle Räume ausschmücken.

ein schemenhaft erkennbares Kreuz an der Wand rechts hinter Dante hinzu. Phillips hat für *Works and Texts* eine ausführliche Beschreibung des Bildes verfasst, so dass hier nur einige wichtige Punkte zur Sprache kommen sollen. Phillips' größte Abweichung von Signorellis Konzept stellt ein Fenster in der Rückwand der Studierkammer dar. Es gibt den Blick auf eine stilisierte Landschaft frei, welche die Aufmerksamkeit des Betrachters unweigerlich in die tiefe Ferne zieht. Vor einer felsigen Küste sind eine einsame Zypresse und ein begrünter Fleck Erde zu sehen. Am Horizont erhebt sich die schematische Abbildung des Läuterungsberges aus dem Meer. Der Läuterungsberg nimmt den warmen Orange-Farbtönen eines der Bücher im Bildvordergrund auf und verstärkt dadurch die Tiefenwirkung. Dies ist kein zufälliger Effekt, denn Phillips hat sein Bild *Dante in His Study* mit einem durchdachten Farbschema versehen, das sowohl auf Verknüpfungen zwischen einzelnen Elementen des Bildes hinweisen, als auch Aufschlüsse zu Phillips' eigener Ikonographie geben soll. Er beschreibt dieses „iconographic grid“, das in seiner Bedeutungsdichte *Beginning to Think About Dante* in nichts nachsteht, ausführlich und verdeutlicht das visuelle Konzept anhand einer geometrischen Planskizze. So gelingt es Phillips beispielsweise, durch ein ausgeklügeltes Netzwerk nach dem Goldenen Schnitt, durch Farbe sowie Anagramme und Symbole, Dantes Führer Vergil mit dem Thema der Liebe, dem Meer, der Aktivität des Schreibens, der politischen Spaltung Italiens zur Zeit Dantes und dessen Veltro-Prophezeiung in der *Divina Commedia* zu verknüpfen.

Dante in His Study wäre aber kein „typischer Phillips“, wenn der Künstler nicht einige seiner persönlichen Mythen und Assoziationen in das „web of symbolic connections“ verwoben hätte. So betont Phillips, dass er Dantes Hände nach seinen eigenen gestaltet habe – womit er seine eigene Person in das Abbild des Dichterfürsten einbindet und damit eine große Nähe zu seinem Vorbild herstellt.⁴¹⁴ Die stilisierte Landschaft, welche durch das Fenster in der Rückwand des Studierzimmers sichtbar ist, versteht Phillips mit einer zweiten, erotischen Bedeutung, indem er betont, die Vorlage für die Felsen sei eine Abbildung in einem Erotikmagazin gewesen und die Zypresse sei ein phallisches Symbol, das an die Vergewaltigung der Mutter Erde erinnere:

⁴¹⁴ Vgl. I.1. Die Künstlervita oder: Das Leben als Kunstwerk sowie II.1.2.5. „lo maestro“ Dante.

This juxtaposition recalls the idea that any visit to the underworld is a rape of the Mother (Earth), whose hairy entranceway within this landscape is the *selva oscura* (sombre wood) in which the poet discovers himself at the beginning of his Comedy.⁴¹⁵

Mutet die willkürliche Verknüpfung des dantesken Kosmos mit dem heidnischen Mythos der Mutter Erde⁴¹⁶ noch gewagt an, so stößt die Erwähnung eines Erotikmagazins namens *In Depth* manche Leser möglicherweise ab und erscheint als unnötige Blasphemie – letzten Endes ist es für das Gemälde nicht von Interesse, welche felsige Künste Pate für diese Landschaft stand. Die Vermutung liegt nahe, dass Phillips diese Information bewusst einstreut. Entweder treibt ihn das Verlangen zu schockieren, welches in den späten siebziger Jahren durchaus zum Repertoire bildender Künstler gehört, oder er fügt diese Information ein, um dem Text etwas von seiner akademischen Strenge und seinem Tiefgang zu nehmen.⁴¹⁷ Auch der letzte Satz dieses Kommentars erweckt den Anschein, als wären Phillips die nahezu exzessive Planung des Bildes und vor allem die dargebotene Erklärung beinahe peinlich: „Only if the picture communicates as a feeling unity is it worth bothering to read all this stuff.“⁴¹⁸

Optisch treten die sichtbaren Hautpartien Dantes – sein Gesicht und seine Hände – hervor, da dies die einzigen Flächen in reiner weißer Farbe sind, die auch keinerlei Schattierung enthalten, sondern nur durch schmale schwarze Umrisslinien gestaltet werden. Dantes Gesicht erhält dadurch den Charakter einer Zeichnung, die jedoch blutleer und dadurch leblos wirkt – wie Dantes berühmte Totenmaske, die Pate für das tradierte Dante-Portrait stand. Diese Darstellung des Dichters versucht in keinsten Weise ein lebensechtes Abbild Dantes zu sein. Signorellis Portrait, bis heute eines der bekanntesten des florentinischen Dichters, beruft sich seinerseits auf eine angebliche Darstellung Dantes in der Kapelle des Bargello in Florenz, die Giotto zugeschrieben wird. Obwohl es bis heute

⁴¹⁵ Phillips, W/T 92. S. 233.

⁴¹⁶ Arnold Toynbee stellt diesen Mythos ausführlich dar in *Menschheit und Mutter Erde. Die Geschichte der großen Zivilisationen*. Wiesbaden: Marixverlag, 2006.

⁴¹⁷ Es kann sich hier ebenso um eine Anspielung auf Dante, den Dichter der Liebe handeln. Phillips betont die weltliche Seite der Liebe auch in seiner umstrittenen Illustration zu *Inferno* V und sieht diese Komponente auch in Dantes früher Liebesdichtung veranlagt. Phillips äußert sich schmunzelnd über die akademische Gewohnheit, das gemeine erotische Element aus der hohen Literatur auszuklammern (vgl. Interview 2002).

⁴¹⁸ Phillips, W/T 92. S. 233.

keinen Konsenz über das wirkliche Aussehen Dantes gibt, ist das durch die erwähnten Fresken propagierte Abbild des Dichters heute hinreichend etabliert.⁴¹⁹ In vollem Bewusstsein dieser zweifelhaften Provenienz übernimmt Phillips das überlieferte Aussehen und die damit verbundene Bildsprache. Phillips geht es nicht darum, ein möglichst genaues Portrait des mittelalterlichen Dichterfürsten zu erschaffen, sondern Dante innerhalb des symbolischen Kosmos‘ darzustellen, der im Laufe der Jahre um den Dichter und sein Werk entstanden ist. Dantes Gesicht ist an sich bereits zum festen Bestandteil der Dante-Ikonographie geworden und entsprechend stellt Phillips Dante in diesem Bild dar.

Der gleiche Gedanke liegt dem Gemälde *Virgil in His Study* (1978) zu Grunde.⁴²⁰ Das Konterfei des antiken Dichters, über dessen wahres Aussehen ebenso wenig Klarheit besteht, war jedoch nie Bestandteil der Rezeption seiner Werke.⁴²¹ Entsprechend entscheidet Phillips sich dazu,

⁴¹⁹ Die Authentizität des Giotto zugeschriebenen Dante-Portraits wird nach wie vor in Frage gestellt. Gombrich legt die Geschichte dieses Portraits ausführlich in einem interessanten Artikel dar: Gombrich, E. H. „Giotto’s Portrait of Dante?“ *The Burlington Magazine*, Vol. 121, No. 917 August 1979. S. 471-483. Auch die Genauigkeit der Abbilder, die auf den vielen angeblich authentischen Totenmasken Dantes beruhen, wird heute in Frage gestellt, da allein die schiere Anzahl der Masken zweifelhaft ist. Sollte eine dieser Masken authentisch sein, so liegt die Vermutung nahe, dass das Gewicht der Gipsform möglicherweise Dantes Nase deformierte. Jüngere Rekonstruktionen anhand der Schädelreste legen nahe, dass insbesondere Dantes Nase nicht dem heute verbreiteten Bild entsprach (vgl. Pullella, Philip „Dante gets posthumous nose job – 700 years on“ (Reuters). *yahoo.news*. Yahoo – ABC News Network, 11.01.2007). 1940 erklärt H. D. Austin in seinem Artikel „Some Thoughts about Illustrating the Commedia“, dass die Darstellung Dantes trotz einiger Unklarheiten kein Problem darstelle: „His [the artist’s] picturization of Dante himself will probably offer little difficulty, though some argue, indeed, from *Purg.* XXXI 68, and a certain legend about his scorched look after visiting Hell, that he wore a beard.“ (*Italica*, Vol. 17, No. 3, September 1940. S. 107).

⁴²⁰ Tom Phillips, *Virgil in His Study* (1978, Abb. 29).

⁴²¹ Die traditionelle Darstellung Virgils beschreibt Austin als ungleich komplizierter: „But, strange as it may seem at first blush, matters are not so simple in the case of Vergil, who of course is omnipresent in the *Inferno* and the *Purgatorio*. So far as I am familiar with the more modern illustrations of the *Divine Comedy*, Vergil is regularly represented as beardless and fairly youthful, in the familiar aspect of our classical iconography; but Italian miniatures of the XIII and XIV century point rather preponderantly in a different direction. For example, Petrarch’s manuscript of Vergil, Codex Ambrosianus of the XIII century, shows the Latin poet with a curly beard of medium length; and there are some other similar instances elsewhere; but the really arresting pieces of evidence are to be found in Italian manuscripts of the XIV century illustrating the *Divine Comedy*. It is reasonable to suppose that a fairly reliable conspectus and sampling of these is contained in the monumental *La Divina Commedia nella figurazione artistica e nel secolare commento* (ed. by G. Biagi et al. Turin, Utet; vol. I, 1924; vol. II, 1931) which now presents the *Inferno* and the *Purgatorio* complete. In this

ihm kein Gesicht zu verleihen. Die Hände sind abermals nach Phillips' eigenen gestaltet und werden damit zu einem indirekten Bindeglied zwischen Phillips, seinem Vorbild Dante, und dessen „maestro“ Vergil. Die Komposition von *Virgil in His Study* entspricht in vielen Aspekten seinem „companion-piece“ *Dante in His Study*: Der Autor sitzt in einer Fenster-Umrandung und vor ihm liegt ein offenes Buch, in dem er schreibt. Die Beschriftung offenbart, dass es sich um das sechste Buch der *Aeneis* handelt – der darin schreibende, gesichtslose Mann wird dadurch als der Autor des Werkes identifiziert. Der Oberkörper und die Arme Vergils sind leicht nach rechts orientiert und weisen den Blick des Betrachters so in Richtung einer Fensteröffnung rechts im Hintergrund des Studierzimmers. Ein verzerrter Stern, eine rote Sonne, stilisierte Burgmauern, ein kleines Eck grünen Rasens und zwei Schwerter an der Rückwand des Studierzimmers ergänzen die Symbolik des Bildes. Diese Symbole, die Phillips abermals ausführlich in *Works and Texts* erläutert, sind Bestandteil der Phillipsschen *Inferno*-Ikonographie und geben weitere Hinweise auf die Identität des dargestellten Charakters.

Die beiden *Study*-Bilder sind Teil der 139 Illustrationen in Phillips' *Dante's Inferno*, aber auch einzelne Ölgemälde, die häufig in Ausstellungen gezeigt werden. Insbesondere *Dante in His Study* erfreut sich großer Beliebtheit und vermag aufgrund seiner universal verständlichen Symbolik auch ohne den direkten Kontext von Phillips' *Inferno* zu wirken.⁴²² Phillips selbst verwendet *Dante in His Study* ein weiteres Mal, indem er es zum Mittelpunkt des Bildes *Dante in his Study with Episodes* macht.⁴²³ In diesem Werk ist das unveränderte Ursprungsmotiv umgeben von 34 kleinformatischen quadratischen Gemälden, die jeweils einen Gesang der Hölle illustrieren. Die farbenfrohen Bilder, die Phillips mit *Predellen*⁴²⁴ vergleicht, werden durch den einheitlich schwarzen Hintergrund hervor-

work Vergil is depicted in some 140 miniatures from about 30 Italian MSS of the XIV century; and in nearly 70 % of the total number of cases he is shown with a beard. It may be added that in almost 90 % of the cases he wears a hood or hat.” (Austin, 1940. S. 107f.).

⁴²² *Dante in His Study* dient unter anderem als Titelbild für eine lyrische Dante-Sammlung: Hawkins, Peter S. (Hg.). *The Poets' Dante. Twentieth Century Responses*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2002.

⁴²³ Tom Phillips, *Dante in his Study with Episodes* (1978).

⁴²⁴ Unter einer *Predella* versteht man ein Gemälde oder eine Schnitzereien unterhalb des Altarbilds, die oft thematischen Bezug zu den darüber dargestellten Szenen hat.

gehoben und treten doch aufgrund ihrer vorwiegend vagen Darstellungsweise hinter die Wirkung des *Study*-Bildes zurück. *Dante in his Study with Episodes* verdeutlicht den Unterschied zwischen Phillips' Bearbeitung des *Inferno* und der anderer Künstler: Phillips' Illustrationen sind nicht anekdotenhaft; sie erzählen Dantes Geschichte nicht mit den herkömmlichen narrativen Mitteln nach, sondern greifen einzelne Gedanken und Motive heraus.

In making a pictured edition of the *Inferno* I avoided dealing with the anecdotal and atmospheric incidents which abound in the text in favour of more analytic and exegetic images, which serve rather as a visual commentary than a blow-by-blow illustrative description of the action.⁴²⁵

Entsprechend zeigen die kleinen Paneele vor allem figürliche Darstellungen, die sich zumeist eindeutig zuordnen lassen. Sofort identifizierbar sind beispielsweise die drei wilden Tiere aus Canto I, der Schlemmer Ciaccio, der in Canto VI als Schwein dargestellt wird und die Kentauren aus dem XII. Gesang sowie die Schismatiker in Canto XXVIII – bildlich umgesetzt in Form der Lilie als Sinnbild der politischen Spaltung von Florenz. Der Charme dieser Bilder liegt darin, dass sie im Gegensatz zu den Illustrationen und den Gemälden *Beginning to Think About Dante* und *Dante in His Study* weniger komplex und mit Bedeutung befrachtet sind. Die Darstellungen der Bilder haben aber dennoch keinen wirklich narrativen Charakter, da sie aufgrund ihrer geringen Größe und der zwangsläufigen Eingrenzung der ursprünglichen Erzählung auf jeweils sehr beschränkte Episoden nur blitzlichtartige Einblicke gewähren können.⁴²⁶ Sie sind Momentaufnahmen, die blitzlichtartig selektierte Elemente des *Inferno* aus dem Blick eines rezipierenden Künstlers zeigen, der die Möglichkeiten austestet, welche eine literarische Adaption in den bildenden Künsten bietet.

⁴²⁵ Phillips, *W/T* 92. S. 237.

⁴²⁶ In der vierten Illustration zu Canto XXXIV nimmt Phillips das Episoden-Motiv wieder auf, indem er jeweils ein Fragment aus jedem der fertigen Gesänge in das Bild integriert.

II.3. Iconografia Infernalis Phillipi

art, / art so much / Unknown contained in / presuming to think about it. (125¹)

Aus ikonografischer Perspektive wirft Phillips' künstlerische Rezeption eines literarischen Klassikers vom Format der *Divina Commedia* vor allem Fragen der Bildinterpretation im Spannungsfeld zwischen traditionellen ikonografischen Verfahren und jüngeren Ansätzen zur Analyse visueller Phänomene auf. Die Erkenntnis, dass Bilder wie Sprache Kommunikation herstellen und strukturieren hat für einen erweiterten Bildbegriff gesorgt, der auch in andere Wissenschaftsbereiche Einzug hielt. Im Zuge des sogenannten „Iconic Turn“ der 1990er Jahre haben sich unterschiedliche methodische Ansätze herausgebildet und eine Neubewertung der Bildinterpretation bedingt. Maßgeblich sind für die Bildbetrachtung nach wie vor die bildkritischen Untersuchungen von Erwin Panofsky⁴²⁷ sowie bildsemiotische Überlegungen und Versuche einer neuen Systematik der Bildwissenschaft jüngerer Datums. Divergierende Ansätze und Forschungsrichtungen versuchen unter Oberbegriffen wie „Visual Culture Studies“ oder „Bildwissenschaften“ die Analyse von Bildern angesichts der neuen Anforderungen des medialen Zeitalters systematisch zu gestalten. Hal Foster unterstreicht die Vielfalt der Ansätze in seinem Vorwort zur Aufsatzsammlung *Vision and Visuality* im Jahr 1988 folgendermaßen:

No one set of preconditions governs this range of argument; there are, however, discourses held in common. [...] Decades have passed since Panofsky pointed to the conventionality of perspective, and Heidegger to its complicity with a subject willed to mastery; years since Merleau-Ponty stressed the bodiliness of sight, Lacan the psychic cost of the gaze, and Fanon its colonialist import. Yet significant differences distinguish the present discussion; one is its partial questioning of these prior analyses.⁴²⁸

Foster fordert weiterhin dazu auf, diese „differences“ bei der Suche nach „alternative visualities“ nicht von vornherein auszuschließen, sondern zu erschließen und aufrecht zu erhalten, um den Dialog am Leben zu erhalten.⁴²⁹ Dabei sorgt die Differenz zwischen Bild und Sprache für einen andauernden Konflikt, der dazu führt, dass Bilder auf der einen Seite des Spektrums aus rein rezeptionsästhetischer Perspektive betrachtet werden

⁴²⁷ Vgl. Panofsky, 1980.

⁴²⁸ Foster, Hal (Hg.). *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988. S. xiii und xvi.

⁴²⁹ Vgl. Foster, S. ix-xvi.

und andererseits strukturanalytisch als Ansammlung von Zeichen.⁴³⁰ Häufig konzentrieren sich Denkansätze zur Bildwissenschaft auf den Abbildcharakter des Bildes, also auf den Wahrnehmungsakt. Die Betrachtung von Illustrationen erfolgt für gewöhnlich nach den folgenden Punkten: 1) Form und Technik (Anzahl, Ausgaben, Besitzer, Papier, Maße, Techniken); 2) Ursprung und Auftrag; 3) Datum (chronologische Abfolge versus inhaltliche); 4) Funktion (Klassifizierung hinsichtlich Genre und Zweck); 5) Analyse (Interaktion und Gewichtung von Bild und Text). Basierend auf semiotischen und wahrnehmungstheoretischen Gesichtspunkten erstellt Sachs-Hombach eine Typologie der Bilder, die den Bildstil anhand der Kategorien Bildtypen, Bildstruktur, Bildinhalt und Bildfunktion definiert. Dabei werden material- oder produktionsästhetisch motivierte Interpretationsansätze bisweilen vernachlässigt. Vor allem in unserem medialen Zeitalter, das von der Verknüpfung unterschiedlicher Genres, Stile, Texte und Disziplinen geprägt ist, erfordert die Bildbetrachtung ein umfassendes Wissen und Verständnis der involvierten Bereiche: „Im Grunde wird von der kunstgeschichtlichen Interpretation heute mehr erwartet als der einzelne, vielleicht sogar das Fach selbst leisten kann.“⁴³¹ Verstehen vollzieht sich in einer Reihe aufeinander folgender Schritte, die sich sowohl für die Betrachtung von Bildern als auch von Texten wie die *Divina Commedia* identifizieren lassen: „Nähert man sich in einer solchen hermeneutischen Spirale dem Text immer wieder, so wird er auch immer wieder neue Perspektiven öffnen, neue Bedeutungsschichten freilegen.“⁴³² Dabei ist eine objektive Analyse immer nur näherungsweise möglich und bedarf einer mühevollen Textsichtung und eines breit angelegten Quellenstudiums der Sekundärliteratur. Diese Rechercheleistung muss sich deutlich über das vom Autor oder Künstler selbst Gesagte hinaus erstrecken, ohne jedoch seine Intentionen zu vernachlässigen. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang Phillips' eigene para-bildliche Äußerungen, deren Ziel es ist, die Besonderheiten seiner *Inferno*-Illustrationen über die im Bild zu leistende Kommunikation verbal darzustellen. Eine Frage, die sich jedoch immer wieder präsentiert ist, welchen Rezipienten Phillips über die von ihm ausgesandten Signale anvisiert und welchen Stellenwert seine erklärenden

⁴³⁰ Diese Differenz lässt sich am ehesten durch die Gegenüberstellung phänomenologischer (Maurice Merleau-Ponty) und sprachphilosophischer (Walter Benjamin) Ansätze fassen.

⁴³¹ Büttner, 1990. S. 10.

⁴³² Prill, Ulrich. *Dante*. Stuttgart: Metzler, 1999. S. 125.

Schriften und die aus einer tiefschürfenden Analyse gewonnenen zusätzlichen Informationen im Rahmen der Bildbetrachtung einnehmen sollten.

In diesem Kapitel soll Phillips' Illustrierung von Dantes *Inferno* unter Berücksichtigung verschiedener Ansätze der Bildbetrachtung und hinsichtlich der drei Interpretationsschwerpunkte Produktionsanalyse, Produktanalyse und Wirkungsanalyse betrachtet werden. Viele Lesarten lassen sich jedoch nicht scharf gegeneinander abgrenzen, verschwimmen ineinander und ändern sich. Ihr Ziel, das Verstehen des Bildes, hat jedoch letzten Endes immer einen Zweck: „Aus bildwissenschaftlicher Perspektive sind Abbilder Quellen, die den Schlüssel zu den Denkbildern in den Köpfen der Menschen in sich bergen.“⁴³³ Nicht nur der anregende Bericht über seine Jenseitsreise lässt Bilder in den Köpfen von Dantes Lesern entstehen – die Bilder erwachsen aus dem sorgfältig kalkulierten sprachlichen Hintergrund der *Divina Commedia*, aus Dantes ausdrucksstarker bildhafter Sprache, aus Dantes „Sprachgewalt und Sprachgefühl“⁴³⁴. Thomas Carlyle bezeichnete die *Commedia* gar als „Song“ mit einer „clear ‚visuality‘ that became a ‚painting‘“.⁴³⁵ Die sprachliche Kunst von Dantes Poetik ist ein Thema, das bereits vielfach beschrieben und klassifiziert wurde. Heinz Willi Wittschier fasst den Forschungsstand zu Dantes Verwendung rhetorischer Stilmittel in der *Göttlichen Komödie*, die er als „Lehrwerk für Stilfiguren und ihre Anwendung“⁴³⁶ bezeichnet, in seinem *Commedia*-Handbuch übersichtlich zusammen und bringt das Thema auf einen Punkt: „Alle Gebiete der Klangkunst und sensitiver Phantasie-

⁴³³ Müller, Marion G. *Grundlagen der Kommunikation*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2003. S. 260. Ausführliche Darstellungen zum Status bildwissenschaftlicher Forschungsansätze sind im genannten Grundlagenwerk von Marion Müller enthalten sowie in den folgenden Publikationen: Faßler, Manfred. *Bildlichkeit. Navigationen durch das Repertoire der Sichtbarkeit*. Wien: Böhlau Verlag, 2002; Frank, Gustav und Barbara Lange (Hg.). *Einführung in die Bildwissenschaft*. Darmstadt: WBG, 2010; Scholz, Oliver R. *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*. Frankfurt/Main: Klostermann, 2004.

⁴³⁴ Vossler, Karl. *Die Romanische Welt: Gesammelte Aufsätze mit einem Vorwort von Hugo Friedrich*. München: Piper, 1965. S. 176-7 (1921).

⁴³⁵ Carlyle, Thomas. *The Norman and Charlotte Strouse Edition of the Writings of Thomas Carlyle: On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841). Hg. Michael K. Goldberg et al. Berkeley: University of California Press, 1993. S. 80.

⁴³⁶ Wittschier, S. 102.

steuerung beherrscht er so umfassend, daß die DC Grundlage für ein spezielles Stilbrevier abgeben könnte“⁴³⁷. Dantes Sprache ist geprägt von stilistischen Figuren wie Metaphern, Vergleichen und Parallelen. Diese „mode of writing, rich with visual idioms, tropes“ erfordert von Dantes Leserschaft „a careful eye in order to catch sight of Dante’s eye within the poem, not literal explanations of infernal or otherworldly locations.“⁴³⁸ Besonders Dantes Similes eignen sich geradezu ideal für die Übersetzung einer abstrakten Idee in eine Art bildliche Realität: „Dante’s similes present images that are immediately comprehensible in a visual sense.“⁴³⁹ So gelingt es dem Florentiner, mit nur wenigen Worten und in nur wenigen Versen, komplexe Sachverhalte anschaulich und nachvollziehbar darzustellen. Wittschier erklärt dies, indem er Dantes visueller Sprache die Prinzipien der antiken Gedächtnislehre zugrunde legt: „In Bildern zu denken, ist angenehm, aber auch unumgänglich. Unser Gedächtnis kommt nicht ohne abbildbare Räumlichkeit aus.“⁴⁴⁰ Ob die berühmten Vogel-Similes in *Inferno* V, die Schiffahrts-Metapher in *Paradiso* II, oder die synästhetische Beschreibung der Marmor-Bildwerke in *Purgatorio* X⁴⁴¹ – Dantes „visibile parlare“ (*Purgatorio* X, 95) ist das Vehikel, das aus und über den Sehsinn⁴⁴² schöpfend andere Sinneserfahrungen in Text-

⁴³⁷ Wittschier, S. 100f. Wittschier zitiert hier unter anderem Gian Luigi Beccaria, der die *Commedia* in seiner Analyse als „intessuta su figure ritmico-sintattiche ripetibili“ bezeichnet, wie auch Remo Fasani, der vor allem vier rhetorische Stilmittel in Dantes Dichtung identifiziert: 1) Rekurrenz; 2) Synonyme; 3) Antithesen und 4) Aufzählungen (vgl. Beccaria, Gian Luigi. *L'autonomia del significante: Figure del ritmo e della sintassi*. Torino: Einaudi, 1975. S. 120 und Fasani, Remo. *Sul testo della Divina Commedia: Inferno*. Firenze: Sansoni, 1986). Daneben zählt Wittschier auch die 10 Kategorien visueller Vergleichskunst nach Luigi Venturi auf (Himmel, Luft, Feuer, Wasser, Erde, Farben, Tiere, Zahlen, Menschen, Bibel; vgl. Venturi, Luigi. *Le similitudini dantesche ordinate, illustrate e confrontate*. Firenze: Sansoni, 1911) und gibt einen Einblick in den die „similitudini“ betreffenden Forschungszweig (S. 105f).

⁴³⁸ Barnes, Rex D. III. „Augustine and Dante’s *Inferno*: Depicting Hell” *Journal of Religion and Culture*, vol. 22/1, 2011. S. 13.

⁴³⁹ Lansing, Richard H. *From Image to Idea. A Study of the Simile in Dante’s Commedia*. Ravenna: Longo Editore, 1976. S. 168.

⁴⁴⁰ Wittschier, S. 103.

⁴⁴¹ Einen umfassenden Überblick über die synästhetischen Aspekte der *Divina Commedia* bietet Gino Casagrandes Aufsatz „Synaesthesia and Dante – A Synaesthetic Approach to *Purgatorio* X 55–63“, der zunächst 1986 in The Newberry Library in Chicago vorgestellt wurde und dann in einer überarbeiteten Version publiziert („Synaesthesia and Dante – A Synaesthetic Approach to *Purgatorio* X 55–63“ *Lectura Dantis Newberryana*, Vol. II, Evanston: Northwestern University Press, 1990. G. Casagrande Home Page. Gino Casagrande, 5. Juli 2004).

⁴⁴² Vgl. Kapitel II.1.1. Sehen und Erkenntnis: Visualität in Dantes *Commedia*.

Bilder übersetzt, die wiederum synästhetisch die Sinne des Rezipienten anspricht, der sie im Falle des illustrierenden Künstlers wiederum in sichtbare Bilder überträgt. Nicht nur die bildhafte Sprache der *Divina Commedia* bietet eine wertvolle Grundlage für die Untersuchung der darauf aufbauenden Dante-Ikonografie:

Sämtliche Elemente des allegorischen Geflechtes der *DC* sind in den Funktionen genau festgelegt, nichts ist ohne Sinn und didaktischen Zweck. Alles ist scheinbar real, und zwar landschaftlich bzw. topographisch gestaltet und damit von klarer Optik und Systematik. Deswegen schätzen Künstler die *DC* überaus. Sie gibt ihnen ideale Möglichkeiten zur semantischen Ausfüllung bestimmter Gegebenheiten durch eigene Perspektiven, Formen, Farben, Lichteffekte, Materialien, Konturen.⁴⁴³

Die *Göttliche Komödie* ist wohl derjenige Quellentext des profanen westlichen Kanons, dessen frühe Popularität und „herausragende Stellung“ in der „Geschichte der abendländischen Kunst“⁴⁴⁴ eine derart fest etablierte Darstellungstradition hervorbringen konnte, wie sie sonst nur aus dem Bereich der Bibel-Illustration bekannt ist – eine Tatsache, die sicherlich damit in Zusammenhang steht, dass die *Göttliche Komödie* bis in ihre tiefsten Strukturen von den biblischen Schriften geprägt ist: „The patterns of typology, allegory, and Providential history found in the tradition of biblical hermeneutics form the intellectual, literary, and theological bases of the *Divine Comedy*.“⁴⁴⁵ Christopher Kleinhenz unterscheidet „essentially six types of biblical reference in the *Comedy*: 1) exact citation of the Latin text; 2) slightly modified citation of the Latin text; 3) incomplete citation of the Latin text.“⁴⁴⁶ Die drei weiteren Kategorien entsprechen diesen und beziehen sich auf Bibelpassagen in italienischer Sprache. Wo Kleinhenz' Kategorien sich ausschließlich auf die textuellen Bibel-Bezüge in der *Divina Commedia* beziehen, lassen sich aus seiner Einteilung drei übergeordnete Kategorien für ein globaleres Referenz-Schema ableiten, das sich auch für die Dante-Rezeption als fruchtbar erweisen kann: 1) exakte Referenz; 2) leicht abgewandelte Referenz; 3) unvollständige Referenz. Überträgt man diese Einteilung auf die Dante-Rezeption, könnte man beispielsweise Botticellis Rezeption der ersten Kategorie zuordnen, Dorès der zweiten, und Rauschenbergs, Dalis und Phillips' der dritten.

⁴⁴³ Wittschier, S. 66.

⁴⁴⁴ Büttner/Gottdang, S. 249.

⁴⁴⁵ Kleinhenz, Christopher. „Dante and the Bible: Intertextual Approaches to the *Divine Comedy*“ *Italica* 63:3 Herbst 1986. S. 225.

⁴⁴⁶ Kleinhenz, 1986, S. 226.

Alleine diese grobe Einteilung vermag nicht die vielschichtige Komplexität der Dante-Rezeption vor dem Hintergrund der langjährigen Tradition der fest etablierten Dante-Ikonografie wiederzugeben.

Tatsächlich ist die Ikonografie der *Divina Commedia*, einem der Hauptwerke des christlichen Mittelalters, aufgrund ihrer Thematik sowohl von profanen als auch von sakralen Bildinhalten geprägt. In dem bereits mehrfach erwähnten Brief an seinen Gönner Cangrande della Scala verweist Dante selbst darauf, dass die polyseme biblische Lesart auch auf seine *Commedia* angewandt werden solle. Nachdem die tradierten Bildprägungen der *Göttlichen Komödie* bereits Thema der vorangegangenen Kapitel waren, sollen sie nun in Zusammenhang mit Phillips' Bildsprache betrachtet werden. Begibt sich der Betrachter bei der Untersuchung von Phillips' *Inferno* auf die Suche nach Elementen der traditionellen „Iconografia Dantesca“, wird seine Erwartung in der Regel enttäuscht, denn nur wenige von Phillips' Illustrationen entsprechen dem traditionell der Narration folgenden Konzept. Darüber hinaus enthalten die Darstellungen des britischen Künstlers auf den ersten Blick kaum einfach identifizierbare Beispiele aus der Dante-Ikonografie.⁴⁴⁷

Diese Tatsache scheint zunächst die postmoderne Tendenz zur Ablehnung ikonografischer Ansätze zu spiegeln: „In einer Kunst, die sich zunehmend und schließlich ‚postmodern‘ um ihre medialen Bedingungen und Möglichkeiten kümmert, scheint für die Beschäftigung mit Heiligen und ihrer Ikonografie kein Platz mehr.“⁴⁴⁸ Jedoch belegt eine Reihe aktueller Publikationen die Kontinuität der Methode in der Kunst⁴⁴⁹ sowie vor allem im Bereich der neuen Medien⁴⁵⁰, und die bereits in Phillips' Wer-

⁴⁴⁷ Eine Ausnahme stellt hier beispielsweise das Titelbild und Frontispiz *Dante in his Study* dar, das bereits in dieser Arbeit diskutiert wurde.

⁴⁴⁸ Wolf, Norbert. *Die Welt der Heiligen*. München, Berlin, London, New York: Prestel, 2004 (s. p.).

⁴⁴⁹ Vgl. Büttner/Gottdang; Poeschel, Sabine (Hg.). *Ikonographie – neue Wege der Forschung*. Darmstadt: WBG, 2010; sowie Neuauflagen älterer Grundlagentexte wie beispielsweise Erwin Panofskys *Ikonographie und Ikonologie* (2006, ursprünglich erschienen 1955 als Teil der Aufsatzsammlung *Meaning in the Visual Arts*).

⁴⁵⁰ Vgl. Doelker, Christian. *Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedialgesellschaft*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1997; Stöckl; Petersen, Thomas. *Die Entschlüsselung der Bilder: Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation. Ein Handbuch*. Köln: Halem, 2011; Lobinger, Katharina. *Visuelle Kommunikationsforschung: Medienbilder als Herausforderung für die Kommunikations- und Medienwissenschaft*. Wiesbaden: Springer VS, 2012.

ken angelegte Suche nach verborgenen Symbolen verrät eine enge Vertrautheit des Künstlers mit der ikonografischen Tradition.⁴⁵¹ Spätestens 1931 formuliert der Kunsthistoriker Erwin Panofsky, dessen Interesse nicht nur der Erforschung der dargestellten Inhalte galt, sondern auch der zeitgenössischen Rezeption und dem historischen Kontext, eine grundlegende Struktur für die ikonografische Bildbetrachtung, die er wenige Jahre später zu einem Dreistufenschema der Interpretation weiterentwickelt. Damit setzte er sich von der traditionellen Herangehensweise der Kunstgeschichte ab, die mittels Stilkritik eine formale, qualitative, zuschreibungsorientierte und chronologische Einordnung ihrer historischen Gegenstände betrieb. Panofskys Modell der Bildinterpretation, das unter dem Namen „Dreischrittmodell“ bekannt ist und bis heute immer weiter adaptiert und ergänzt wird, geht in drei Schritten den Fragen nach was dargestellt ist, wie es dargestellt wird und was es bedeuten mag. Ziel dieses dreistufigen ikonologischen Modells war es laut Panofsky, einer immer komplexer werdenden Interpretation gerecht zu werden.⁴⁵²

⁴⁵¹ Als Schüler an The Ruskin School of Drawing and Fine Art (Oxford) und Absolvent des Camberwell College of Arts (London) ist Tom Phillips mit kunsttheoretischen Überlegungen wohl vertraut, da sowohl The Ruskin als auch Camberwell College of Art Wert auf die Vermittlung von Kunsttheorie legt („Students are encouraged to enhance nuts and bolts skills whilst meantime learning to reflect on their practice, give it context, and sharpen critical thought. The theoretical element is deeply woven into the learning methodology of the course and is taught both in the lecture rooms and the studios.“ („Introduction to the BFA“ *The Ruskin School of Drawing and Fine Art*. Courses: Undergraduate, Oxford University, s. d.); „consider practice and theory as inextricably intertwined“ „Courses Graduate School“ *University of the Arts London Camberwell*. Courses by Level, University of the Arts London Camberwell, s. d.). Phillips verwendet in seinen eigenen Schriften wiederholt den Begriff „iconography“ (z. B. „Union Jack iconography“ in Phillips, Tom. „*The National Theatre is Yours*“. *57talfourd.com*. Curator's Note, Tom Phillips RA, 2011; „He [Toge] also has his own recurrent iconography“ in Phillips, Tom. „Introduction to A Humument, Fifth edition 2012“. *Humument.com*. Tom Phillips RA, 2012).

⁴⁵² Auch wenn die Geschichte der ikonografischen Methode heute in engem Zusammenhang mit dem Kunsthistoriker Erwin Panofsky steht, geht sie bis ins 16. Jahrhundert zurück, als man begriff, dass christliche Darstellungen nicht mehr ohne weiteres verstanden wurden. Wichtige Beiträge zum Thema stammen von Emile Mâle (19. Jh.), Max Dvořák (20. Jh.), Aby Warburg und eben Erwin Panofsky. Letzterer prägte den Begriff der Ikonografie in seinem 1932 erschienen Buch entscheidend und daher sei die folgende Verwendung des Begriffes eng an die Vorstellung Panofskys angelehnt (umfassend informieren zu diesem Thema auch Büttner/Gottdang in ihrer *Einführung in die Ikonographie*, S. 19ff). Panofskys Dreischrittmodell zeichnet sich vor allem durch die Unterscheidung von Phänomensinn (Bildbeschreibung), Bedeutungssinn (ikonografische Bedeutungszuweisung) und Dokumentsinn (ikonologische Interpretation) aus. (vgl. Panofsky, S. 185-206. Erstveröffentlichung: *Logos* 21, 1932).

1) Schautafel: Dreischrittmodell nach Panofsky

<i>Gegenstand der Interpretation</i>	<i>Subjektive Quelle der Interpretation</i>	<i>Objektives Korrektiv der Interpretation</i>
1. Phänomensinn (zu teilen in Sach- und Ausdruckssinn)	Vitale Daseinserfahrung	Gestaltungsgeschichte (Inbegriff des Darstellungsmöglichen)
2. Bedeutungssinn	Literarisches Wissen	Typengeschichte (Inbegriff des Vorstellungsmöglichen)
3. Dokumentsinn (Wesenssinn)	Weltanschauliches Urverhalten	Allgemeine Geistesgeschichte (Inbegriff des weltanschaulich Möglichen)

(Panofsky 1931)⁴⁵³

Marion Müller entwickelt Panofskys Schema weiter, indem sie es nicht nur auf Kunstwerke anwendet, sondern auf die Bildinterpretation allgemein, während Büttner und Gottdang beispielsweise die ikonografische Analyse durch die Begriffe Stoff, Thema, Typus und Auffassung ergänzen.⁴⁵⁴ In den Grundzügen folgen aber nach wie vor alle Modelle ikonografischer Deutung dem ursprünglichen Dreischrittmodell. Was die Bildbetrachtung nach Panofsky auszeichnet, ist die explizit darin enthaltene stil- und typengeschichtliche Recherche sowie der geistesgeschichtliche Abgleich. Jedwede Interpretation wird durch das jeweilige Korrektiv dahingehend überprüft, ob sie sich im Rahmen des Vernünftigen und des Möglichen bewegt oder nicht – eine Tatsache, die vor allem bei Phillips‘ umfassendem, eng verzweigten und intellektuell gespeisten Assoziationsnetz zum Tragen kommen muss. Panofskys Dreischrittmodell stellt die Grundlage dar für ein Verständnis von Kunst „as an intellectual endeavor on a par with the traditional liberal arts.“⁴⁵⁵

⁴⁵³ Panofsky war über Jahre hinweg mit diesem Thema beschäftigt. Ich beziehe mich hier auf ein Datum, welches er selbst in einer Fußnote angibt: „Der vorliegende Artikel gibt [...] den Gedankengang des Vortrages wieder, der am 20. Mai 1931 vor der Kieler Ortsgruppe der Kantgesellschaft gehalten wurde.“ (Panofsky, S. 85; Schautafel S. 242).

⁴⁵⁴ Vgl. Büttner/Gottdang, S. 14ff.

⁴⁵⁵ Lavin, Irving. „Panofsky’s History of Art“ in *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside*. Princeton: Institute for Advanced Study, 1995. S. 6.

II.3.1. Bildinterpretationen

be / doubtful / and / fresh (197⁵)

Ein Aspekt, der in Phillips' Illustrierung sofort ins Auge fällt, ist die Präsenz von Texten in unterschiedlichen Formen und Manifestationen in seinen Illustrationen. Phillips verwendet Texte nicht wie vorherige Illustratoren als Bildunterschriften oder bei der Darstellung des Höllentores. Tatsächlich verzichtet er in beiden Instanzen völlig auf Schrift – und doch stellen Schrift und Text einen festen und mitunter geradezu dominanten Bestandteil seiner Dante-Bearbeitung dar, wie das vor allem am Beispiel der schablonierten Texte deutlich wird. In Phillips' Bearbeitung trägt der Text nach wie vor die Last der vollen Bedeutung und lässt damit in der Illustrierung Raum für Spielereien und für die Einführung individueller, persönlicher Stilmittel und zusätzlicher Bedeutungsebenen. Während einem visuellen Künstler für gewöhnlich keine verbalen Ressourcen zur Verfügung stehen, kann Phillips hier aus dem Vollen schöpfen, denn er illustriert das *Inferno* nicht nur, sondern verwendet nach dem *Humument*-Vorbild Mallocks Text und schreibt auch seinen eigenen Kommentar zu den Illustrationen. In diesem Zusammenhang gewinnt die Behandlung des Themas „Buch“ in Phillips' Bearbeitung eine neue Dimension. Das Buch ist sowohl das Medium, das Dantes Dichtung über die Jahrhunderte überliefert hat als auch die Form, die Phillips für seine Bearbeitung gewählt hat: Like all great literature Dante's *Comedy* grows from the body of literature that precedes it. The illustrations here frequently emphasize the fact that *Inferno* is a book that contains books".⁴⁵⁶ Aber auch innerhalb der Illustrationen finden sich viele Darstellungen von Büchern. Diese sind allerdings mehr als nur ein gestalterischer Bestandteil der Abbildungen. In den Study-Abbildungen unterstreichen die abgebildeten Bücher nicht nur die akademische Atmosphäre des jeweiligen Arbeitszimmers, sondern stellen Hinweise zur genaueren Deutung und Identifizierung der dargestellten Person dar. Noch deutlicher wird die ungewöhnliche Rolle, die dem Buch im Rahmen dieser *Inferno*-Bearbeitung zuteilwird in Illustrationen X/3⁴⁵⁷ und XXXIV/4⁴⁵⁸. In beiden Abbildungen wird das physische Aussehen des jeweiligen Buches für Phillips' Zwecke manipuliert

⁴⁵⁶ Phillips, 1985. S. 285.

⁴⁵⁷ Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto X/3 (1982, Abb. 30).

⁴⁵⁸ Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XXXIV/4 (1983, Abb. 31).

und zum Symbol für Zeit – Zeit, Geschichte und Schicksale werden als Texte dargestellt, die letzten Endes in Büchern enden. In Illustration X/1⁴⁵⁹ werden die von Dante beschriebenen Gräber der Epikuräer durch aufgeschlagene Bücher dargestellt, deren eine Seite berühmte epikuräische Titel, Texte oder Sentenzen enthalten, während die jeweils andere Buchseite eine rechteckige, dreidimensionale Öffnung enthält – die von Dante beschriebenen flammenden Gräber.⁴⁶⁰ Hier wird das Buch sowohl zum Platzhalter als auch zum Symbol. Gleichzeitig eröffnet ein jedes dieser Bücher sozusagen eine Tür in eine weitere Dimension, denn „Books can dig a grave, as Strabo, Polystratus, etc. find out.“⁴⁶¹ Das Buch wird in Phillips' *Inferno* zum Artefakt, das es zu erforschen gilt – sowohl hinsichtlich seines Inhalts als auch in seiner physischen Form und den damit in Zusammenhang stehenden weiteren Implikationen. Diese vielschichtige Behandlung eines visuellen Gestaltungsmerkmals ist beispielhaft für Phillips' Vorgehen und seine dekonstruktive Wiedereinschreibung von dekontextualisierten Themen, Texten und Bildern. Die folgenden Bildinterpretationen sollen sowohl den umfassenden Spielraum der Bedeutungsgebung in Phillips' Illustrationen darlegen als auch die Möglichkeiten und Probleme aufzeigen, die sich bei ihrer Betrachtung nach traditionellen Gesichtspunkten ergeben.

II.3.1.1. Materialikonographie

such a new and expanded / range to / art // art / under / art (199¹)

Anhand der *Inferno*-Illustration XI/1⁴⁶² soll zunächst demonstriert werden, was eine Bildinterpretation nach Panofsky angesichts der spezifischen Eigenarten von Phillips' Bearbeitung zu leisten vermag. Es handelt sich bei Illustration XI/1 um ein hochformatiges Bild⁴⁶³, in dem sechs quadratische Bildfelder paarweise nebeneinander angeordnet sind. Diese sind von einem breiten dunkelgrünen Rahmen umgeben, der um die

⁴⁵⁹ Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto X/1 (1982, Abb. 32).

⁴⁶⁰ Vgl. *Inferno* IX, 18ff.

⁴⁶¹ Phillips, 1985, S. 291.

⁴⁶² Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XI/1 (1982, Abb. 33).

⁴⁶³ Da es sich bei sämtlichen *Inferno*-Illustrationen von Phillips um hochformatige Werke handelt, soll diese Tatsache im Folgenden nicht weiter erwähnt werden.

Bildfelder herum schwarz abgesetzt ist. Die Bilder selbst sind grob gerastert, was auf eine mehrmalige Reproduktion bzw. Vergrößerung hinweisen könnte. Alle Bildfelder sind in den Farben Graugrün und Silbergrau gehalten, nur im Bild rechts oben sind vier unterschiedlich große, unregelmäßige, orange Farbflecken zu sehen. Jedes der sechs Quadrate weist eine unterschiedliche Bildstruktur auf, die durch schwarze Bildflächen unterbrochen wird. Die Gestaltung dieser schwarzen Bildkomponenten und vor allem ihrer Ränder erweckt den Eindruck von Löchern oder Rissen in einer steifen Oberfläche.

Zieht man die Position dieses Bildes im Rahmen von Phillips' *Inferno*-Illustrationen hinzu, ist der nächste Anhaltspunkt der ikonografischen Analyse die Tatsache, dass Tom Phillips' Frontispiz XI/1 den elften Gesang der *Göttlichen Komödie* Dante Alighieris einleitet. Aus der einschlägigen Literatur erfährt man, dass sich Dante und sein Führer Vergil hier im sechsten Höllenkreis bei den Ketzern befinden. In diesem Gesang erläutert Vergil die theoretische Einteilung der inneren Hölle, indem er Dante auf die Ethik des Aristoteles verweist, deren drei Grundbegriffe *incontinentia* (Zügellosigkeit), *malitia* (Bosheit) und *feritas* (Gewalt) die Grundlage des *Inferno* bilden.⁴⁶⁴

In seiner *Iconografia Dantesca* stellt E. P. Nassar fest, dass gerade diese lange Diskussion über die Struktur der Hölle „limits the range of illustration for the canto“⁴⁶⁵ – Dali beispielsweise fühlte sich von der dogmatischen Natur des *Canto* so wenig angesprochen, dass er ihn völlig aussparte. Zu den beliebtesten illustrierten Themen dieses Gesanges gehören das Grab des Papstes Anastasius⁴⁶⁶, das Phillips in Illustration XI/2 behandelt, und Darstellungen der unwegsamen und gefährlichen Höllenlandschaft.⁴⁶⁷ Andere wiederum nutzen die Gelegenheit für eine schematische Darstellung einzelner Höllenbereiche oder des gesamten Höllentrichters.⁴⁶⁸

Schreitet man bereits an dieser Stelle weiter zur ikonologischen Interpretation wird deutlich, dass eine Fortführung der Bildbetrachtung kaum

⁴⁶⁴ Vgl. Alighieri, 1988, Bd. IV. S. 200.

⁴⁶⁵ Nassar, 1994. S. 157.

⁴⁶⁶ Vgl. John Flaxman, Gustave Doré.

⁴⁶⁷ Vgl. Manfredo Manfredini, Yan Dargent.

⁴⁶⁸ Vgl. Sandro Botticelli, William Blake.

möglich ist. Beschränkt sich das Handwerkszeug der Interpretation auf dieses traditionelle literarische und ikonografische Wissen, bleibt die Bedeutung dieser Illustration verborgen. Weder die Tradition des gelehrten Dante-Kommentars, noch die Typengeschichte der Dante-Ikonografie vermag einen Ansatz zu einer befriedigenden Interpretation dieser Illustration zu liefern. Allein die Ergänzung der ikonologischen Analyse durch Tom Phillips' paratextuellen Anhang „Iconographical notes and commentary on the illustrations“ in der Thames & Hudson-Ausgabe des *Inferno* (1985) gibt Aufschluss über den tieferen Sinn der Illustration: Bei den sechs Bildfeldern handelt es sich nach Aussage des Künstlers um Bildzitate aus dem Siebdruck *Eleven Emblems of Violence*, der zu Phillips' Zyklus *A Walk to the Studio* (1976) zählt.⁴⁶⁹ Darauf sind Fotografien von Löchern „in corrugated iron“ abgebildet.⁴⁷⁰ Diese von Phillips selbst verfasste schriftliche Quelle zum *Inferno* ergänzt nicht nur die Bildanalyse, sondern liefert auch den entscheidenden Schlüssel für die daran anschließende Bildinterpretation, denn ein Teilaspekt dieses Höllengesanges sind die Sünder der Gewalt. Phillips entscheidet sich dafür, diesen zum Thema seiner Illustration zu machen, indem er ein anderes Werk aus seinem Œuvre zitiert. Diese Abbildungen von durchlöcherter und rostigem Eisen aus *Eleven Emblems of Violence* stilisiert Phillips aufgrund ihrer Ähnlichkeit zu Einschusslöchern zu Sinnbildern von Gewalt.

Bei dieser exemplarischen Analyse wird nicht nur klar, dass eine genaue Kenntnis des Dantesken Textes und der damit verbundenen Ikonografie nicht ausreicht, um Phillips' Illustrationen zu verstehen. Sie verdeutlicht ebenso, dass Phillips' Œuvre und seine eigenen Texte wichtige Quellen darstellen, ohne die eine wirkliche Interpretation kaum stattfinden kann.

Er [der ikonologische Sinn] wird erfasst, indem man jene zugrunde liegenden Prinzipien ermittelt, die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk.⁴⁷¹

Phillips' integriert nicht nur andere Werke seines Œuvres in die Illustrationen, er verknüpft diese auch untereinander und kreiert dadurch seine

⁴⁶⁹ Tom Phillips, *Eleven Emblems of Violence* (1976-77, Abb. 34).

⁴⁷⁰ Phillips, 1985. S. 292.

⁴⁷¹ Panofsky, Erwin. *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln: Dumont, 1978. S. 40.

eigene Ikonografie. So greift beispielsweise die vierte Illustration zum elften Gesang die Bildsprache und Symbolik des beschriebenen Frontispiz auf: Illustration XI/4⁴⁷² zeigt abermals einen grob gerasterten grauen Grund mit unregelmäßigen schwarzen Löchern, der durch dunkelgrüne Rahmenelemente eingefasst ist. In dieser Abbildung sind die Rahmen jedoch nicht regelmäßig, sondern unterteilen das hochformatige Bild waagerecht in drei Rechtecke im Querformat. Die grünen Rahmenlinien sind im oberen Bildbereich zur Binnenabbildung hin schwarz abgesetzt, von der waagerechten Bildmitte an wechseln sie jedoch über zu einem dunklen Orange-Rot. Das oberste Bildfeld wird durch grüne Rahmenlinien, die von der oberen Mitte aus schräg nach rechts und links unten verlaufen, in drei Dreiecke geteilt. In den beiden rechteckigen Bildfeldern darunter speist die jeweils obere Rahmenlinie große, grüne, nach unten gerichtete Pfeile. Anders als beim Frontispiz umgeben die grünen Rahmen nicht separate Bildfelder, sondern scheinen wie ein Raster über der Binnenabbildung zu schweben.

Ein Blick in die literarische Quelle, Dantes *Göttliche Komödie*, offenbart den Hintergrund dieser Abbildung: Sie illustriert die Sünde des Wuchers, der aufgrund des kirchlichen Zinsverbotes im Mittelalter ein Problem darstellte. Im *Inferno* sind die Wucherer unter die Gewalttätigen gegen Gott eingeordnet:

Die scholastische Argumentierung Dantes geht von der Genesis aus, nach der der Mensch sein Brot im Schweiß seines Angesichts verdienen soll. Zins aber ist unverdientes Gut und beleidigt die Natur. Da aber diese die Tochter Gottes ist, wird dadurch auch Gott beleidigt, und deshalb werden die Wucherer im siebten Kreis bestraft.⁴⁷³

Phillips erklärt, dass hier sein „emblem of violence“ zu einer Repräsentation der Kunst selbst wird. Weiter setzt er die obige, tradierte Argumentation fort, indem er an Aristoteles anknüpfend feststellt, dass die Kunst ein „child of nature“ ist und als solches ein „grandchild of the Lord.“⁴⁷⁴ Die Präsenz des Schöpfers integriert Phillips nach eigener Aussage symbolisch in Form des pyramidalen Dreiecks innerhalb des obersten Rechtecks in seine Illustration, während er die Pfeile in den beiden unteren

⁴⁷² Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XI/4 (1982, Abb. 35).

⁴⁷³ Alighieri, 1988, Bd. IV. S. 201.

⁴⁷⁴ Phillips, 1985. S. 292.

Rechtecken als Sinnbilder der Dantesken Abwärtsbewegung in der Hölle verstanden sehen möchte. Die dunkelgrüne Farbe der Rahmen hingegen könnte in diesem Zusammenhang als Hinweis auf die Natur verstanden werden. Berücksichtigt man jedoch prinzipiell die Verwendung der Farbe Grün in Phillips' *Inferno*, fällt auf, dass er diese Farbe vor allem in Zusammenhang mit den edlen Heiden im Limbo und Dantes Führer Vergil verwendet.⁴⁷⁵ Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet können die grünen Rahmenlinien in diesen beiden Illustrationen auch als Hinweis auf das im elften Gesang rahmungebende Lehrgespräch zwischen Vergil und Dante interpretiert werden.

Ein Aspekt, der hier noch nicht ausreichend beleuchtet wurde, ist die Rolle, welches das Material in diesen Illustrationen spielt. Wie bereits erwähnt handelt es sich bei dem Gegenstand dieser Illustrationen um Fotografien von Löchern in Wellblech-Elementen, die Phillips „at a local building site“⁴⁷⁶ in London angefertigt hat. Phillips lädt das fotografierte Material zusätzlich mit Bedeutung auf, indem er die Löcher im abgenutzten Wellblech durch autobiographische Assoziation mit „flared and rusted bullet holes“, die ihn an die Gangsterfilme seiner Kindheit erinnern, verknüpft.⁴⁷⁷ Darüber hinaus ist Wellblech, eine Eisenplatte mit wellenförmigem Querschnitt, ein viel verwendetes Baumaterial, das oft für Dachabdeckungen oder als Sichtschutz dient. Diese „Trophäe des Industriealters“⁴⁷⁸ demonstriert jedoch nicht nur die in der Postmoderne so beliebte Verwendung von Alltäglichem. Phillips' Einsatz dieses Materials für exakt diese Illustrationen erscheint kaum mehr zufällig, wenn man über seine eigene Erklärung hinaus die Ikonografie des Materials Eisen in Betracht zieht, denn „[s]chon in der Antike wurde das harte Metall mit

⁴⁷⁵ In *Dante in his Study* verwendet Phillips die Farbe Grün als Hinweis auf Vergil, den er farblich und durch eine anagrammatische Umstellung dessen Familiennamens Maro (Publius Vergilius Maro) mit dem Meer und ebenso aufgrund seiner Profession mit dem grünen Tintenfass verknüpft. Noch deutlicher wird Phillips in seinen Anmerkungen zu den Illustrationen IV/1 und IV/3, in denen er das „regular green quadrangle“ als Repräsentation des grünen Rasens im Inneren des mit sieben Mauern umfassten *castello* im Limbo identifiziert, dem höllischen Elysium der edlen Heiden. Hinweise auf diese Farbikonografie finden sich auch mit unterschiedlicher Intensität und mit leicht abweichender Bedeutung in folgenden Illustrationen: I/3, II/1, XI/1, XI/4, XV/1, XV/3, XV/4, XX/3, XXI/3, XXIX/3.

⁴⁷⁶ Phillips, 1985. S. 292.

⁴⁷⁷ Phillips, 1985. S. 292.

⁴⁷⁸ Wagner, Monika. *Das Material der Kunst – Eine andere Geschichte der Moderne*. München: C.H. Beck, 2001. S. 57ff.

Gewalt in Verbindung gebracht.“⁴⁷⁹ Diese Vorstellung geht zurück auf Hesiods Einteilung der Geschichte der Welt in fünf Menschengeschlechter, die durch das sogenannte „Eiserne Geschlecht“ abgeschlossen wird, über das der Kriegsgott Mars herrscht und welches geprägt ist von Folter und Kriegen.⁴⁸⁰ Vergil endlich, der nachweislich einzelne Stellen Hesiods fast wörtlich übersetzt hat,⁴⁸¹ prägt den in der lateinischen Literatur geläufigen Begriff der „Zeitalter“, den auch Dante mehrfach in der *Divina Commedia* aufgreift.⁴⁸² Über diese mythologische Prägung hinaus wurde Eisen, das zu der Gruppe der sogenannten „unedlen“ Metalle zählt, geradezu ein Symbol für die im 18. Jahrhundert einsetzende Industrialisierung – ein Zusammenhang, der aufgrund der bald einsetzenden Kritik an der Industriellen Revolution weiter zur Negativprägung seiner Materialikonographie beitrug. Die Kunst entdeckt das Material Eisen erst im 20. Jahrhundert, eine Entwicklung, die möglicherweise darauf zurückzuführen ist, dass das Material zu diesem Zeitpunkt einen fest etablierten Alltagscharakter hatte. Über Phillips' Kenntnis dieser Ikonografie des Materials Eisen kann lediglich spekuliert werden, jedoch liegt es angesichts der vielschichtigen Verquickungen im Rahmen dieser Illustrationen nahe, dass sich der Künstler dieser ikonografischen Implikationen durchaus bewusst war. Zu auffällig ist der komplexe interpretative Einsatz des Materials, der durch den implizierten Prozess der Zerstörung in Form von Altern, Verwittern und Verschleiß auf einer weiteren Ebene das Thema Gewalt umsetzt. Der physische Prozess, den der Künstler mit Gewalt assoziiert, wird ebenso zum Bedeutungsträger wie das Material. Phillips führt verschiedene Äußerungsformen zusammen, deren Addition zwar ein Ganzes ergibt, die in ihrer Disparität jedoch Oppositionen entstehen lassen, deren Bedeutung sich nur durch ihre gegenseitige funktionale Differenz bestimmt. Das Bild zerfällt in Sinneinheiten, deren Zergliederung und Neuordnung ein dezentrales Ganzes ergibt. In dieser

⁴⁷⁹ Wagner, Monika und Dietmar Rübel, Sebastian Hackenschmidt (Hg.), *Lexikon des künstlerischen Materials – Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*. München: C.H. Beck, 2010. S. 67.

⁴⁸⁰ Vgl. Hesiod, *Theogonie. Werke und Tage*. Griechisch und deutsch. Hg. Albert von Schirnding. Zürich/Düsseldorf: Artemis und Winkler, 2002³.

⁴⁸¹ Vgl. Flach, Hans. „Vergil als Übersetzer Hesiods“ *Hermes. Zeitschrift für classische Philologie*, Bd. 9. Weidmannsche Buchhandlung: Berlin, 1875. S. 114–116.

⁴⁸² Sowohl Vergil als auch Dante konzentrieren sich hier auf das „Goldene Zeitalter“ (Dante, *Purgatorio* XXII, 148f.; XXVII, 134f.; XXVIII, 67-147). Zu Dantes Auffassung vom Goldenen Zeitalter siehe Costa, Gustavo. *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*. Bari: Laterza, 1972. S. 4-9.

medialen Komposition entstehen „neue Strukturen, neue ästhetische Verflechtungen, neue Verweisungszusammenhänge“,⁴⁸³ deren integrativer Charakter wiederum bisherige Differenzierungen aufhebt. Mag „eine Zuordnung der Bildinformation zu einem Medium“ im Bereich der digitalen Medien „als unwesentlich erscheinen“⁴⁸⁴, so kann dies nicht für Tom Phillips‘ *Inferno*-Illustrationen gelten. Aspekte der Produktion und der Materialität des Kunstwerks, die zum Verständnis der Illustration berücksichtigt werden müssen, rücken in den Vordergrund. Materialität meint hier die Wertigkeit von Bildern und Dingen hinsichtlich ihrer materialen Eigenschaften, ihrer Herstellung und ihres Milieus, wie sie in der obigen ikonografischen Analyse angeführt wurde.⁴⁸⁵ Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass Phillips‘ *Inferno*-Illustrationen aufgrund der druckgraphischen Reproduktion nicht das ursprüngliche Material enthalten, sondern eine Repräsentation desselben, muss eine Betrachtung jedoch ebenso den medialen Aspekt des Materials einschließen, also die mediale Funktion dieser Bilder und Dinge, deren Machart sowie sie bestimmende Diskurse. Die Bildinszenierung der beiden angeführten Illustrationen XI/1 und XI/4 schließt aufgrund des implizierten natürlichen Verfalls durch Korrosion einen physischen Prozess ein. Hier wird jedoch nicht die Produktionsästhetik zum zusätzlichen Bedeutungsträger, sondern ein weiterer Aspekt der Materialästhetik. Damit wird in der Kunst eine zusätzliche Sinnebene anschaulich gemacht, die außerhalb des bildlichen und zeitlichen Rahmens der Darstellung stattfindet, deren tatsächliche Realisierung der Phantasie des Betrachters überlassen bleibt.

⁴⁸³ Hartmann, Frank. „Ende der Gutenberg-Galaxis (McLuhan)“ *Vorlesung der Medienphilosophie*. Institut für Publizistik Universität Wien, Medienphilosophie, s. d.

⁴⁸⁴ Freiberg, Henning. „Medien-Kunst-Pädagogik. Anstöße zum Umgang mit Neuen Medien im Fach Kunst“ *Kunstlinks*. Hermann Ludwig, Material: Fachdidaktik, s. d.

⁴⁸⁵ Die Themen Materialität und Medialität sowie die Übergänge von Medium und Material spielen in der Kunst der Moderne und der Gegenwart eine große Rolle und haben eine ganze Reihe von Publikationen hervorgebracht: Wagner, 2001 und 2010; Hoormann, Anne. *Medium und Material: Zur Kunst der Moderne und Gegenwart*. München: Fink Verlag, 2007; Raff, Thomas. *Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*. München: Waxmann, 2008.

II.3.1.2. Produktionsästhetik

think of the / systems mute (367¹)

Phillips' Bearbeitung beschränkt sich nicht nur auf die Ikonografie des Materials, sondern schließt auch Beispiele für produktionsästhetisch motivierte Umsetzungen ein. Anschaulich demonstrieren dies die Illustrationen VI/2, XXIX/2 und XXVIII/1, die im Folgenden analysiert werden sollen.

Illustration VI/2⁴⁸⁶ gliedert sich in zwei Bildebenen. Die größere zeigt braune Farbspritzer auf weißem Grund und umgibt das kleinere, dunkle Bildfeld ähnlich einem Passepartout. Im unteren Bilddrittel bilden mehrere überlagernde Spritzer eine dunklere Stelle, die den folgenden, in der Art von Sprechblasen arrangierten, Text enthält: „a / dish / now of / deep / mud // kiss / that / shooting / mud“.⁴⁸⁷ Das kleinere Bildfeld ist vorwiegend schwarz mit wenigen helleren Stellen, die mit starken Schraffuren überlagert sind. Man kann hier drei wolfsähnliche Köpfe erkennen, die scheinbar zu ein und demselben Wesen gehören, an dessen vorderen Gliedmaßen sich Krallen befinden.

Diese Illustration bezieht sich auf Dantes dritten Höllenkreis, in dem die Schlemmer in stinkendem Kot, unter finsterem Regen und tosendem Lärm für ihren übermäßigen Genuss guter Speisen, Wohlgerüche und Musik büßen müssen. Dominiert wird die Szenerie von Cerberus, dem dreiköpfigen Höllenhund, der einerseits eine Allegorie der Gefräßigkeit darstellt und andererseits als teuflischer Plagegeist die Sünder peinigt. Traditionell wählen die Illustratoren eine der Schlüsselszenen der Jenseitswanderung zur Darstellung aus, nämlich wie Vergil das Monster von Dante ablenkt, indem er ihm eine Handvoll Matsch, beziehungsweise Kot zuwirft.⁴⁸⁸ Auch der „interior text“ bezieht sich ganz offensichtlich auf diese Handlung. Diese Textstelle ist insofern bedeutend, als sie eine Parodie Dantes auf Vergils *Aeneis* darstellt, in der die Sybille dem Cerberus Honigkuchen zuwirft.⁴⁸⁹ Allein schon aufgrund Dantes lebhafter Schilde-

⁴⁸⁶ Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto VI/2 (1983, Abb. 36).

⁴⁸⁷ Der „interior text“ nach dem Muster von *A Humument* wurde bereits umfassend im Rahmen dieser Arbeit erläutert, die damit verbundenen Implikationen sollen daher in diesem Kapitel vorausgesetzt werden.

⁴⁸⁸ Alighieri, 1988, Bd. IV. S. 124.

⁴⁸⁹ Vergil, *Aeneis* VI. S. 418-425.

rung von Vergils Begegnung mit Cerberus, dem „*gran vermo*, mit verkommenen menschlichem Bart, mit Katzenkrallen und mit Hundegebell“⁴⁹⁰ birgt dieser *Canto* eine große Attraktivität für seine Illustratoren. Darüber hinaus handelt es sich beim Cerberus um ein literarisches Thema mit langer Tradition, welches nicht nur in der *Aeneis*, sondern unter anderem auch in Homers *Ilias* und *Odyssee*⁴⁹¹, Hesiods *Theogonie*⁴⁹² sowie Ovids *Metamorphosen*⁴⁹³ vorkommt, und obendrein die Phantasie folgender Generation weiter beschäftigte, wie Dantes *Commedia* belegt. So überrascht es nicht, die Figur des Cerberus als festen Bestandteil der Illustrationsgeschichte dieses Gesanges zu sehen – mal in Konfrontation mit Vergil, mal alleine. Wohl aufgrund der historisch divergierenden Beschreibungen und der besonderen mittelalterlichen Prägung finden sich in der traditionellen Dante-Ikonografie sehr unterschiedliche Darstellungen des Höllenhundes selbst, allen gemein ist jedoch die Gestaltung mit drei Köpfen und seine Monstrosität.⁴⁹⁴

Phillips entschließt sich dafür, nicht die narrativen Geschehnisse mit Vergil und Cerberus als handelnden Figuren darzustellen, sondern den Cerberus und den Vorgang des Werfens umzusetzen, beziehungsweise das Ergebnis der Handlung in Form der braunen Spritzer. In seinem Kommentar erläutert Phillips, dass er diesen Effekt erzeugt hat, indem er mit Zuckerwasser gesättigte Wattebäuschchen auf eine präparierte Druckplatte fallen ließ und das Ergebnis als Radierung in Zuckertusche-Absprengetechnik⁴⁹⁵ druckte, wobei meines Erachtens eine gewisse Ironie in der zweifachen Umwandlung der Wurfgeschosse von Honigkuchen über

⁴⁹⁰ Alighieri, 1988, Bd. IV. S. 124 und *Inferno* VI, 22ff. („*gran vermo*“ – „großer Drache/Wurm“).

⁴⁹¹ *Ilias* VIII, 368; *Odyssee* XI, 623. In Homers Dichtung ist allerdings nur von einem „Hund“ die Rede.

⁴⁹² Hesiod, *Theogonie* 311. Hesiod beschreibt Cerberus als einen Hund mit fünfzig Köpfen und gibt ihm einen detaillierten Stammbaum.

⁴⁹³ Ovid, *Metamorphosen* IV, 450. Vergil und Ovid schildern den Höllenhund als ein Monster mit drei Köpfen, dem Schwanz einer Schlange und einer Mähne von Schlangenköpfen. Ähnliche Beschreibungen finden sich auch bei Apollodor II. 5. § 12 und Euripides *Here. fur.* 24, 611.

⁴⁹⁴ Vgl. John Flaxman, William Blake, Gustave Doré, Manfredo Manfredini und Salvador Dalí (dessen Cerberus stark an ein dreiköpfiges Pferd erinnert). Nardo di Cione stellt den Cerberus in seinem Weltgerichtsbild in der Capella Strozzi in S. Maria Novella in Florenz (1350-57) als eine Art Teufel mit Fledermausflügeln dar.

⁴⁹⁵ Bei dieser Radierungstechnik wird ursprünglich Ausziehtusche mit Zucker vermischt, auf die Platte gezeichnet und mit Abdecklack bestrichen. Im Wasserbad löst sich der Zucker auf und sprengt den Lack, wodurch reizvolle Strukturen entstehen.

Kot zu „Zuckerwatte“ besteht. Bedeutsam ist, dass das Handlungsmoment hier durch die Herstellungstechnik dargestellt oder imitiert wird. Die Produktionstechnik erfährt in dieser Illustration eine Steigerung zum fundamentalen Bedeutungsträger, der eine Handlung der Erzählung unmittelbar erfahrbar abbildet, ohne sich jedoch herkömmlicher narrativer Verfahren zu bedienen.

Ähnlich verhält es sich mit Illustration XXIX/2⁴⁹⁶: Auf weißem Grund sind hellgraue, unregelmäßige, vertikale Linien zu sehen, die an ein Dickicht aus Zweigen erinnern. Am unteren Bildrand finden sich eng gedrängt zwei Textzeilen mit schablonierten blass rosa Buchstaben in unterschiedlicher Schriftgröße: „CHE BELL'ONOR S'ACQUISTA / IN FAR VENDETTA“. Die Thames & Hudson-Ausgabe des Phillipschen *Inferno* vermag den Original-Druck dieser speziellen Illustration nur mangelhaft wiederzugeben, weshalb an dieser Stelle auch die Originalversion der limitierten Ausgabe von 1983 hinzugezogen werden soll. Das haptische Erleben verkörpert einen wichtigen Aspekt dieser Darstellung, wie das Original offenbart: Die Illustration ist puristisch schlicht, ja nahezu sparsam. Lediglich die blass rosa Buchstaben am unteren Blattrand sind farbig gedruckt, genauer gesagt handelt es sich hier um eine samtige Beflockung. Die in der Handelsausgabe als hellgrau abgebildeten vertikalen Linien sind tatsächlich in das feste weiße Papier geprägte Furchen. Dante befindet sich in diesem Gesang am Übergang vom neunten zum zehnten Graben des achten Höllenkreises. Er blickt zurück auf die Schlachtfelder des Zwietrachtgrabens und zeigt sich angesichts seines Verwandten Geri di Bello, der von nicht erfüllter Blutrache gepeinigt wird, zutiefst bewegt. Die Zwietrachtstifter, die im Leben Menschen und Völker entzweiten, werden im Tode damit bestraft, dass ihre eigenen Körper gespalten, Gliedmaßen abgetrennt werden.⁴⁹⁷ Nach diesem dramatischen rückblickenden Einstieg in den Gesang ändert sich die Stimmung entscheidend, als sich die beiden Wanderer dem Graben der Fälscher nähern. Nach Dantes System des *contrappasso* werden die Münzfälscher für ihre betrü-

⁴⁹⁶ Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XXIX/2 (1983, Abb. 37).

⁴⁹⁷ Zu den hier von Dante hervorgehobenen Sündern zählen Mahomet, der Menschen vom Christentum abgespalten hat, und der provenzalische Troubadour Bertran de Born, der Zwietracht in das englische Königshaus gebracht hat. Entsprechend der Schwere der Sünden ist Mahomets Leib senkrecht vom Kopf bis zur Taille gespalten, während Bertran de Born seinen abgetrennten Kopf mit sich herumträgt (vgl. *Inferno* XXVIII, 1-63 und 112-142).

gerischen Verbrechen gegen Gott und die Natur mit ekelhaften Krankheiten bestraft, die ihre Körper zersetzen.⁴⁹⁸ Dante selbst vergleicht den Anblick und den Gestank dieser Höllengegend mit Szenen, wie sie sich in mittelalterlichen Spitälern geboten haben.⁴⁹⁹ Die Begegnung mit den Fälschern entbehrt nicht einer gewissen Komik, denn während die beiden Dichter einen ironisch-höflichen Tonfall anschlagen, keifen die „Sünder mit dem bissigen Denunziantenton der Höllenbewohner“⁵⁰⁰. Meist orientieren sich die Darstellungen – angefangen bei Nardo di Cione's Florentiner Fresko – an dieser Grundstimmung und zeigen die Sünder, wie sie sich in skurrilen Bewegungen am Boden winden und vor allem die beiden sich selbst zerkratzenden Sieneser Fälscher Griffolino und Capocchio⁵⁰¹ – eine Szenerie, die bisweilen an eine Art bizarre Affenkolonie denken lässt.⁵⁰²

Viel mehr noch als bei der vorhergehenden Illustration, fällt es – abgesehen von der Nennung des Wortes „vendetta“ (Rache) im schablonierten Text – nicht leicht, eine sinnstiftende Korrespondenz zwischen der Dantesken Dichtung und Phillips' Illustration herzustellen. Jeglicher Versuch, lediglich die visuelle Erscheinung dieser Abbildung zu deuten, muss in die Irre führen, denn alleine ihre Produktion vermag Aufschluss über ihre Bedeutung zu geben. Es handelt sich hier keinesfalls um die Abbildung von Ästen, die auf einen Wald oder ähnliches verweisen. Phillips erklärt, dass er diese vertikalen Linien dadurch erzeugt hat, dass er

⁴⁹⁸ Dantes *contrappasso* ist aus heutiger Sicht nicht immer einfach nachzuvollziehen. Die Münzfälscher haben mit ihrer Arbeit edle Metalle mit minderwertigeren gemischt und dadurch über deren wahre Natur hinweggetäuscht. Da es sich um ein Material aus der Natur handelt, die ein „Kind Gottes“ ist (vgl. Illustrationen XI/1 und XI/4), ist die Münzfälscherei ein Verbrechen gegen Gott selbst, umso mehr als es in Konsequenz mit einer betrügerischen Handlung verbunden ist. So wie die Fälscher also den natürlichen „Leib“ der Metalle korrumpiert und krank gemacht haben, werden nun ihre eigenen Körper von Krankheiten zersetzt, die sie darüber hinaus auch noch so plagen, dass sie durch Kratzen selbst zur kontinuierlichen Zerstörung beitragen.

⁴⁹⁹ *Inferno* XXIX, 46-51.

⁵⁰⁰ Alighieri, 1988, Bd. IV. S. 432.

⁵⁰¹ *Inferno* XXIX, 79f. „ciascun menava spesso il morso / Dell'unghie sopra sè per la gran rabbia.“ („beide dort mit ihren Nägeln / Sich selbst kratzten ob des wilden Juckens“).

⁵⁰² Vgl. Sandro Botticelli (hier sind die beiden Teil einer größer angelegten Szenerie), William Blake, Gustave Doré, John Flaxman, Amos Nattini und Rico Lebrun. Die verschiedenen Darstellungen der beiden Fälscher, die sich wild jucken und zerkratzen entbehren meist nicht einer gewissen Komik. Nur wenigen Abbildungen gelingt es, auch die tragisch-brutale Art der Bestrafung innerhalb dieser Darstellungen zu vermitteln, Flaxmans Fälscher erscheinen eher wie zwei athletische Ringer; von Krankheit, Krätze oder Kratzen keine Spur.

die Druckplatte mit seinen Fingernägeln verkratzt: „The plate for the original etching was scratched and scored by my own fingernails as the inhabitants of this Bolgia forever scratch themselves, for Vendetta is an ever open and selfreplicating sore.“⁵⁰³ Entsprechend erinnern die geflockten, blass rosa Buchstaben am unteren Rand der Seite in Oberflächenstruktur und Farbe an menschliche Haut. Phillips vermengt hier offensichtlich die beiden Sündergruppen, denn während die Leiber der Zwietrachtstifter – zu welchen Dantes rachsüchtiger Verwandter zählt – physisch entzweit werden, leiden ja erst die Fälscher im nächsten Graben unter Juckreiz. Entweder liegt an dieser Stelle also ein Fehler Phillips‘ vor, oder der Künstler hat sich dazu entschieden hier seine eigene Interpretation einzubringen und die beiden Geschehnisse zu verknüpfen. Die italienische Äußerung zum Thema Rache am unteren Seitenrand stammt tatsächlich von Dante selbst, allerdings nicht aus seiner *Göttlichen Komödie*, sondern aus den gesammelten Gedichten – man könnte dies als einen Versuch des Künstlers interpretieren, seine Interpretation dieses Gesangs durch Dantes eigenen Worte zu legitimieren.⁵⁰⁴ Was auch immer der Hintergrund sein mag – es handelt sich hier meines Erachtens um eine der eindrucksvollsten Illustrationen aus Phillips‘ *Inferno*, deren bildliche Umsetzung zwar von ausgesprochener Schlichtheit ist, deren Übertragung von Handlungsmoment zu Herstellungstechnik jedoch eine sehr direkte und unmittelbare Sprache spricht: Phillips stellt hier durch die Technik im übertragenen Sinne Dantes *contrappasso* dar. Eine weitere Bedeutungsnuance ergibt sich, wenn man darüber hinaus die Tatsache berücksichtigt, dass die Druckplatte, welche Phillips verkratzt, aus Metall ist, gerade jenem Material, welches die Fälscher durch ihr betrügerisches Handwerk korrumpierten und das – wie oben angeführt – in engem Zusammenhang mit dem Thema Gewalt steht.

Ähnlich schlicht, aber deutlich einfacher zu identifizieren, ist Illustration XXVIII/1.⁵⁰⁵ Obgleich visuell sehr viel anders gartet, weist das Frontispiz zum achtundzwanzigsten Gesang eine ähnliche Verquickung von Handlungsdarstellung und Darstellungstechnik auf, wie die obige Illustration

⁵⁰³ Phillips, 1985. S. 305.

⁵⁰⁴ Dante, *Rime* CIII/83 („Che bell’onor s’acquista in far vendetta“ – „Welch schöne Ehre verdient man wenn man Rache übt“).

⁵⁰⁵ Tom Phillips, *Dante’s Inferno* Canto XXVIII/1 (1983, Abb. 38).

zu *Canto XXIX*. Vollflächig abgebildet zeigt die Illustration ein regelmäßiges Muster stilisierter weißer Figuren auf dunkelrotem Grund. Die Figuren scheinen menschliche Körper wiederzugeben, die ihre Arme und Beine weit von sich strecken, sodass ihr Umriss mehr oder weniger ein „X“ bildet. Die Farbe der weißen Flächen ist unregelmäßig und das Figurenmuster ist an mehreren Stellen beschädigt oder unterbrochen.

Da es sich um eine Illustration zu *Canto XXVIII* handelt, der wie bereits beschrieben die Zwietrachtstifter zum Thema hat, welche als Strafe ihrer Sünden physisch entzweit und verstümmelt werden, bedarf diese Illustration kaum einer weiteren Erklärung. Dennoch sind auch hier Materialität und Technik von Bedeutung, denn das Figurenmuster ist nicht gemalt, sondern entsteht durch die Anwendung einer alten Kinderbasteltechnik, der sogenannten Papierfigurenkette.⁵⁰⁶ Durch Ziehharmonikafaltung ermöglicht diese Technik das Schneiden einer ganzen Kette identischer Figuren, die je nach Scherenfertigkeit des Bastlers wohlgeraten oder verstümmelt sein können. Der Schöpfungsakt bei dieser Bastelei ereignet sich durch Entfernen von Papierteilen mit der Schere. Die Bastelarbeit hat einen gewissen willkürlichen Aspekt, der sowohl mit dem Können des Ausführenden zu tun hat, als auch mit der Produktion von nahezu identischen Abbildern „am laufenden Band“. Die Papierfiguren werden hier zur gesichtslosen Masse der Sünder, die Art ihrer Bestrafung wird durch die mutwillig nachträglich vorgenommenen, die Geschlossenheit des Materials verletzenden Schnitte dargestellt. Diese nachträgliche Verletzung der in sich geschlossenen Perfektion der Papierfigurenkette versinnbildlicht adäquat die Grundidee dieses Gesangs: Spaltung. Das abgenutzte Material an sich verdeutlicht die Vergänglichkeit der Menschen, die rote Farbe des Hintergrundes die schiere, blutige Gewalt, die in diesem Höllenbereich herrscht. „[T]he very childish innocence of the technique“⁵⁰⁷ lässt diese mutwillig hinzugefügten Wunden wie Verbrechen gegen die Unschuld erscheinen. Mit sehr einfachen Mitteln gelingt es Phillips wiederum, sowohl ein Handlungsmoment durch eine Herstellungstechnik darzustellen, als auch den Dantesken *contrappasso* sichtbar zu machen. Tatsächlich schreibt Phillips hierzu: „This is in fact the picture in which I took the greatest pleasure: it took ten minutes to make, cost ten pence, and yet it is that in which medium and message are most

⁵⁰⁶ Vgl. Phillips, 1985. S. 304.

⁵⁰⁷ Phillips, 1985. S. 305.

at one.“⁵⁰⁸ Phillips bringt hier selbst abermals Marshall McLuhans These „The medium is the message“⁵⁰⁹ ins Spiel – Inhalt und Form, Material und Technik dieser Illustration bedingen und ergänzen einander und sind in hohem Maße autoreflexiv. In der trügerischen Abgeschlossenheit des fertigen Kunstwerks ist seine Produktion konstitutiv vergessen, obwohl es sich um einen festen Bestandteil seiner Struktur handelt. Phillips‘ Betonung dieses Aspekts seiner Kunst arbeitet eben diesen Bruch heraus, der die fertige Darstellung von ihrem Entstehungsprozess trennt. In dieser Hinsicht demonstriert sein Verfahren die in der Kunst der 60er Jahre populär gewordene Wende von repräsentationalen Bildern hin zu die Bildform überschreitenden Verfahren. Das Ergebnis des Kunstschaffens ist trotz der Undarstellbarkeit der Produktion untrennbar verknüpft mit den Prozessen und Verfahren seines Zustandekommens. Die Wirkung des Kunstwerks ist damit nicht begrenzt auf eine vom subjektiven Geschmackserlebnis bestimmte klassische philosophische Ästhetik, sondern wird sowohl durch das verwendete Material, die sozialen, wirtschaftlichen und technischen Bedingungen als auch durch die Person des Autors und seine subjektive Lebensrealität informiert. Nicht mehr das vollendete Werk wird als hermeneutisches Material genutzt, sondern dessen Entstehung. Der Fokus verschiebt sich auf den Riss, „der jede Darstellung von ihrem Gewordensein trennt.“⁵¹⁰ Ein großer Teil von Phillips‘ Illustrationen zu Dantes *Inferno* sind in unterschiedlicher Deutlichkeit und Intensität von dieser produktions- und materialästhetischen Herangehensweise geprägt.

II.3.1.3. Allegorese

beautiful / last / random fragments of poetry (239¹)

In Phillips‘ Illustrationen zur ersten *Cantica* der *Commedia* finden sich auch Beispiele, in denen nicht Handlungsmomente, sondern im literarischen Text angelegte oder angedeutete Konzepte in eben dieser Weise dargestellt werden. Bereits in Illustration I/2⁵¹¹ legt Phillips sozusagen

⁵⁰⁸ Phillips, 1985. S. 305.

⁵⁰⁹ McLuhan, 1967. Phillips‘ Vorliebe für derartige Verquickungen von Material und Inhalt waren bereits in Kapitel I.2.3. Der Text als offenes Kunstwerk Thema.

⁵¹⁰ Egenhofer, Sebastian. *Produktionästhetik*. Zürich: Diaphanes, 2010. S. 7.

⁵¹¹ Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto I/2 (1983, Abb. 39).

den Grundstein für diese Art der Verbildlichung. Sie zeigt drei überlappende, beziehungsweise ineinander greifende Dreiecke vor weißem Hintergrund. Die Dreiecke weisen jeweils mit der Spitze nach unten. An der Oberseite des höchsten Dreiecks befindet sich eine dreieckige Einkerbung, deren Spitze wiederum nach unten weist. Bündig mit der Spitze dieses Dreiecks ist ein Pfeil abgebildet, dessen Schaft sich nach oben hin in ein sprechblasenartiges Gebilde auflöst, das den folgenden *Humument*-Text enthält: „the / restless / advance to / the devil“. Die drei großen dreieckigen Pfeilgebilde sind mit unterschiedlichen Mustern und Bildern ausgefüllt: Das obere zeigt ein Leopardenfell-Muster, im mittleren ist ein rötelfarbener Löwenkopf vor einem vagen, beige schattierten Hintergrund zu erkennen und das untere lässt im expressiv schraffierten Schwarz ein weißes Auge und senfgelb gestrichelte Reißzähne erahnen. Diese Bildfelder sind jeweils von einer zur Farbigkeit der Abbildung passenden Rahmenlinie umgeben. Die Fläche des kleineren Pfeils im oberen Bildbereich und der Sprechblasen-Textfelder ist beige, während der unmittelbarere Hintergrund um die Ränder dieser Bilddetails mit sehr feinen Stichen dunkler schraffiert ist. Die Ränder dieser Schraffur laufen in kleine Punkte aus, um dann in Weiß überzugehen. Parallel zu den Oberkanten der drei Pfeilgebilde finden sich innerhalb der Bildfelder in Aneinanderreihung schablonierte Buchstaben: oben grau-grün-gerastert „CARO“, in der Mitte beige mit dünner schwarzer Umrandung „MUNDUS“ und unten rötelfarben „BELIAL“.

Der mit der *Göttlichen Komödie* vertraute Betrachter ist in der Lage, diese Illustration verhältnismäßig schnell zuzuordnen: Es handelt sich um die Übertragung der drei wilden Tiere, denen Dante gleich am Anfang seines Epos⁵¹² begegnet. Gerade als Dante versucht, sich aus seiner Verirrung im dunklen Wald zu lösen und einen Hügel hinaufzusteigen, verstellen ihm nacheinander drei wilde Tiere den Weg und zwingen ihn zum Abstieg: Leopard, Löwe und Wölfin.⁵¹² Diese drei werden gemeinhin als Allegorien der drei Laster Fleischeslust, Hochmut und der Habgier gedeutet.⁵¹³

⁵¹² *Inferno* I, 31-60. Diese Stelle des *Inferno* lässt sich möglicherweise auf das Alte Testament zurückverfolgen: „Darum schlägt sie ein Löwe aus dem Wald, ein Wolf der Steppen überwältigt sie, ein Leopard lauert an ihren Städten: jeder, der aus ihnen hinausgeht, wird zerrissen.“ (Jeremia 5,6).

⁵¹³ Andere deuten die drei Tiere beispielsweise als Ankündigung der Abstufung der Sünden in der Hölle: „*Incontinentia, malizia e la matta bestialidade*“ (Alighieri, 1988, Bd. IV. S. 32f; „Zügellosigkeit, Bösartigkeit und wahnsinnige Brutalität“).

Der einleitende Charakter des ersten Gesangs zeigt sich auch in der Auswahl der Themen, denn hier werden sowohl die Hauptfiguren der Jenseitswanderung Dante und Vergil eingeführt, als auch grundlegende Strukturen. Nicht nur die schematische Dreiteilung der *Göttlichen Komödie* in drei *Cantiche* (*Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*) und die konsequente Gedichtform der Terzine wird hier in Erinnerung gerufen – die drei Tiere sind auch eine der ersten Anti-Trinitäten, welche die göttliche Dreifaltigkeit in der Hölle spiegeln. Die Tradition dieser Illustration kennt aufgrund Botticellis prägender narrativer Struktur vor allem eine Darstellungsweise: Die gleichzeitige Konfrontation des Wanderers mit allen drei Tieren und möglicherweise sogar dem sich nähernden Retter Vergil in einem Bild.⁵¹⁴ Am Anfang der *Commedia* gelegen hat sich diese Szene von jeher großen Interesses erfreut. Ein Effekt dieser Beliebtheit ist jedoch die starke Fixierung der Darstellungsweise und die daraus resultierende Herausforderung für den Künstler, dieser Episode durch seine Illustration neues Leben einzuhauchen ohne sich allzu weit von der Vorlage zu entfernen.

Phillips bleibt dieser Tradition insofern treu, als er relativ gut erkennbare Repräsentationen der drei Tiere in seine Illustration integriert, sodass sie im Vergleich zu den meisten bisher genannten Illustrationen verhältnismäßig einfach zugeordnet werden kann – auch wenn die Illustration weder den traditionellen dunklen Wald, Dante oder Vergil zeigt. Hat der Betrachter den Löwen wahrgenommen und den Leoparden anhand seines Fells identifiziert, kann er das expressionistische Wesen im dritten Bildfeld mühelos als Wölfin erkennen. Auch die strukturelle Dreiteilung sowie die Andeutung des Höllentrichters durch die Form der Bildfelder, beziehungsweise die Assoziation mit Pfeilen, welche die Bewegungsrichtung der höllischen Jenseitsreise simulieren, sind problemlos nachzuvollziehen. Auch der „interior text“ stützt diese Deutung, indem er suggeriert, dass alles – vor allem die „restless“ getriebenen Seelen der Verdammten – in der Hölle letztendlich auf den „devil“ ausgerichtet ist, den gefallenen Engel Luzifer, der auch den physischen Mittel- und Endpunkt der Dantesken Hölle bildet. Durch die schablonierten Worte „CARO“, „MUNDUS“ und „BELIAL“ wird an die mit dem jeweiligen Tier assoziierte Sünde erinnert. Phillips adaptiert hier einen bekannten Satz

⁵¹⁴ Vgl. Sandro Botticelli, Giovanni Stradano, Josef Anton Koch, John Flaxman, William Blake, Walter Crane und Giorgio de Chirico.

aus dem *Common Book of Prayer*, auch bekannt als die „Unholy Trinity“: „From all deadly sin; and from the deceits of the world, the flesh, and the devil, Good Lord, deliver us.“⁵¹⁵ In bewährter Manier lässt Phillips es jedoch nicht bei dieser simplen Interpretation bewenden, sondern lädt die Illustration zusätzlich mit Bedeutung auf, indem er seine Beweggründe für die Wahl der verwendeten Materialien und Techniken erläutert. So habe er bewusst nur das Fell des Leoparden abgebildet, um den Charakter der von diesem Tier verkörperten Sünde zu betonen, „since he represents the sins that are on the surface of human life“.⁵¹⁶ Die physische Oberfläche des Lebenswesens, seine Haut, die gleichzeitig das Medium sinnlicher, taktiler Erfahrungen ist, wird in Phillips' Bearbeitung zum Sinnbild der Sünden der Oberflächlichkeit. Diese Interpretation entspricht einer sehr alten Tradition, die bis heute Wirkung hat: Weit über sein natürliches Verbreitungsgebiet hinaus verkörpert der Leopard sowohl Eleganz und Kraft als auch Sünde und Wollust. Bereits in der Antike kennt man Darstellungen von Dionysos, der auf einem Leoparden reitet. Oft wird der griechische Gott der Fruchtbarkeit und Ausschweifungen neben Weinreben auch mit einem Leopardenfell bekleidet abgebildet.⁵¹⁷ Im Judentum heißt es, dass die Fellkleidung, welche Adam und Eva nach dem Sündenfall erhielten (Genesis 3:21), tatsächlich aus Leopardenfell war⁵¹⁸ und in der Offenbarung des Johannes wird das Raubtier mit dem gefleckten Fell sogar in direkten Bezug zum Antichrist gebracht.⁵¹⁹ Die große Abneigung gegen dieses Tier mag damit zusammen hängen, dass man den Leopard – wie schon der Name sagt – für den Bastard einer illegitimen Kreuzung aus einem Löwen und einem Panther hielt.⁵²⁰ Damit galt er als

⁵¹⁵ Hiob 1,6 – 12; 1 Petrus 5,6 – 11. Diese drei Begriffe sind nicht nur aufgrund der Textstelle im *Common Book of Prayers* und durch einen Filmtitel aus dem Jahr 1959 („The World, the Flesh and the Devil“, USA) bekannt. Die lateinischen Begriffe für „Fleisch“, „Welt“ und „Teufel“ spielen bereits eine große Rolle in dem Moralstück *The Castle of Perseverance* aus dem 15. Jahrhundert (vgl. Collier, John Payne. *The history of English dramatic poetry to the time of Shakespeare: and Annals of the stage to the Restoration*, Band 2. London: J. Murray, 1831. S. 279ff.).

⁵¹⁶ Phillips, 1985. S. 286.

⁵¹⁷ Vgl. Houtzager, Guus. *Illustrierte Griechische Mythologie-Enzyklopädie*. Eggolsheim: Dörfler, 2006.

⁵¹⁸ Ein jüdischer Kommentar (Zohar Bereishit 74a) bringt das Fellkleid der beiden ersten Menschen mit der Leoparden-Bekleidung Nimrods in Verbindung (vgl. Hislop, Alexander. *The Child in Egypt*“ in Alexander Hislop. *The Two Babylons* (1853/58). *Philologos Religious Online Books*, Philologos.org.

⁵¹⁹ Vgl. Offenbarung 13,2 und Daniel 7,6.

⁵²⁰ Vgl. Plinius der Ältere. *Naturalis historia* (Band 8, 17).

„befleckt“ – eine Deutung, die wiederum in engem Zusammenhang mit seinem Fell steht.⁵²¹ Zeitgenössische Betrachter dieser Illustration aus Phillips' *Inferno* mögen sich nicht dieser langen Tradition bewusst sein, da aber auch heute noch dem Leopardenmuster zumindest ein gewisser verrucht-erotischer Zug anhängt, liegt die Assoziation dieses Fells mit den Sünden des Fleisches durchaus nahe.⁵²² Phillips greift das Motiv des Leopardenfells im Verlauf des *Inferno* wiederholt auf. Zunächst dient es ihm in Illustration IV/4 als Kunstgriff, um Dantes Vorschau auf die folgenden Höllenbereiche ins Bild zu setzen.⁵²³ Der Künstler weist hier mit Hilfe des Leopardenfells auf die spezielle Prägung des ersten Höllenabschnitts hin, die „superficial sins of appetite and self-indulgence“⁵²⁴, welche der *incontinentia* zugeordnet sind.⁵²⁵ Das Leopardenfell hat einen weiteren Auftritt in Illustration XVI/3⁵²⁶, als Dante selbst die Wächtergestalt des achten Höllenkreises, das mythologische Ungeheuer Geryon, indirekt mit „la lonza alla pelle dipinta“⁵²⁷ in Verbindung bringt. Geryon wird gemeinhin als Allegorie des Betrugs gedeutet und diese Parallele stützt den Aspekt der trügerischen Oberflächlichkeit, die dem Fell des Leoparden zugewiesen wurde. Es ist gerade dieser Aspekt der Oberflächlichkeit des Leopardenmusters, der für Phillips' Illustration I/2 entscheidend ist. Er spielt hier mit den Möglichkeiten der Raum- und Körperdarstellung in der Ebene: Die Verdeckung oder Überschneidung der drei Dreiecke suggeriert eine räumliche Staffelung in drei Ebenen, in der das

⁵²¹ Früheste Quelle für eine Ikonografie dieser Tiere ist der *Physiologus* eine frühchristliche Naturlehre in griechischer Sprache (ca. 2. Jh.). Einen fundierten Überblick über die Ikonografie und Emblematik des Leoparden sowie des Löwen und der Wölfin, deren Analyse auf den nächsten Seiten erfolgt, bieten unter anderem die folgenden Werke: *Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie: Ein Versuch die Deutung und ein besseres Verständniss der kirchlichen Bildwerke des Mittelalters zu erleichtern* (Anon.). Frankfurt/Main: J.C. Hermann, 1839; Albrecht Schöne und Arthur Henkel (Hg.). *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1996; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 Bände. Freiburg: Herder, 1968; Lurker, Manfred. *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*. München: Kösel Verlag, 1973; Keller, Hiltgart L. *Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten*. Stuttgart: Reclam, 2001²; *Lexikon für Theologie und Kirche*, 11 Bände. Freiburg: Herder, 1993-2001³.

⁵²² Vgl. Prüfer, Tillmann. „Stilkolumne: Wieder gut gepunktet – Tillmann Prüfer über Leopardenmuster“ *ZEITmagazin* Nr. 12, 17. März 2011.

⁵²³ Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto IV/4 (1983, Abb. 40).

⁵²⁴ Phillips, 1985. S. 288.

⁵²⁵ Entsprechend ist Illustration XVI/4 umgeben von einem Rahmen aus schablonierten Buchstaben, die abermals das Wort „CARO“ wiederholen.

⁵²⁶ Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XVI/3 (1981, Abb. 41).

⁵²⁷ *Inferno* XVI, 108 („der Panther mit dem buntgefleckten Fell“).

Leopardenfeld die oberste und das der Wölfin die unterste darstellt – dem zeitlichen Verlauf der *Divina Commedia* entsprechend. Diese Tiefenwirkung wird jedoch von der regelmäßigen Anordnung der Dreiecksfelder über der Grundlinie und ihre parallele Projektion in Frage gestellt, und durch die lineare Gestaltung ihrer Rahmen und des eingefügten Pfeils aufgehoben. Darüber hinaus hebt sich die Flächigkeit des ersten Bildfeldes ab gegen die Darstellungen des Löwen und der Wölfin, die eine gewisse räumliche Tiefe besitzen, und zieht damit die Aufmerksamkeit auf sich und Phillips' Intention. Das Spiel zwischen Tiefen- und Flächenwirkung sowie die unterschiedlichen Gestaltungsarten der drei Bildfelder erzeugen Spannung, beleben durch den Kontrast das Seherlebnis und fordern das Auge so zum Verweilen und den Verstand zum Hinterfragen auf – einem Rezeptionsprozess, der durch Phillips' Informationen zu Material und Produktion des Werks bereichert wird.

Ebenso wie sich die beiden unteren Bildfelder dieser Illustration vom ersten Dreieck hinsichtlich ihrer Tiefenwirkung und ihres Stils unterscheiden, so unterscheiden sie sich auch in ihrer Produktion. Um der Darstellung des Löwen und der Wölfin interpretative Tiefe zu verleihen, greift Phillips hier wiederum zu den Möglichkeiten des künstlerischen Materials und der Herstellungstechnik: Der Löwe, der für „pride and obduracy“ steht, wurde auf „stubborn stone“ gezeichnet, während die Wölfin „is deeply etched by acid on copper since it is here we find the ingrained gnawing sins of envy“.⁵²⁸ Auch wenn Phillips den Löwen wiederholt mit dem „stubborn stone“ in Verbindung bringt, ist die Assoziation des Löwen mit der Sünde des Hochmuts der heutigen Gesellschaft weniger vertraut – beschränkt sich sein Ruf inzwischen doch eher auf die positive Seite dieses Charakterzuges, die ihm den Beinamen „König der Tiere“ eingebracht hat.⁵²⁹ Während diese überaus positive Deutung vermutlich bereits auf den *Physiologicus* zurückgeht, kennt die antike Mythologie den Löwen vor allem als gefährliches und wildes Tier.⁵³⁰ In der

⁵²⁸ Phillips, 1985, S. 286.

⁵²⁹ Hierzu haben in jüngerer Zeit sicherlich Produkte der modernen Unterhaltungsindustrie wie der Disney-Film *Der König der Löwen* (1994) beigetragen, aber vor allem die Tatsache, dass Löwen heute zu den geschützten Tierarten zählen, deren Seltenheitswert sich auf ihren Status in der Gesellschaft positiv ausgewirkt hat.

⁵³⁰ Beispiele hierfür sind der Nemäische Löwe, den zu töten eine der zwölf Aufgaben des Herakles war, und die Geschichte des Androklus in den Fabeln des Äsop (bzw. Aulus Gellius, *Attische Nächte*, 5, 14).

christlichen Tradition ist der Löwe ein Sinnbild mit ambivalenter Bedeutung: Einerseits gilt der Löwe ebenso wie das Lamm als Symboltier Christi und andererseits wird er als Sinnbild des Bösen, wie Drache, Basilisk und Aspis, von Jesus zertreten.⁵³¹ Möglicherweise ist die Deutung des Löwen als Allegorie des Hochmuts gerade auf erstere Bedeutungsvariante zurückzuführen, denn wer sich mit dem Löwen, also Christus, auf eine Ebene stellen will, versündigte sich unzweifelhaft in dieser Hinsicht. Spätestens in den Ikonografien der Hochrenaissance und des Barock wird der negative Aspekt des Herrschens, die *Superbia*, als eine auf einem Löwen reitende Frau mit Zepter und Krone dargestellt. Als profanes Symboltier versinnbildlicht der Löwe Macht und Herrschaft und gerade diese Deutungsvariante bewirkte, dass der Löwe zum Bestandteil vieler Wappen wurde. Eben diese Eigenart macht sich Phillips in einer weiteren Illustration zu Nutze, in der er sowohl die aus Illustration I/2 bekannte Löwenabbildung verwendet, als auch eine Variation des heraldischen englischen Löwen. Illustration IX/4⁵³² ist ganz in Schwarz, Weiß und durch Schraffuren bedingte Grautöne gehalten. Den oberen Bildrand nimmt quer ein stilisierter Löwe auf schwarzem Grund ein, während die restliche Bildfläche von zwei fein schraffierten Abbildern des Löwen aus I/2 dominiert wird, deren vagen Umrisse jedoch keine klare Abgrenzung zu einander oder zum ebenfalls schraffierten, unregelmäßigen Hintergrund zulassen. Am unteren Bildrand findet sich ein Muster aus senkrechten schwarzen Balken, das von der rechten unteren Ecke kommend durch einen weiteren Satz schräg verlaufender Balken überlagert wird. Dieses Balkenmuster ist auch schwächer ausgeprägt oberhalb der schraffierten Löwenhäupter zu erkennen und überlagert diese teilweise schemenhaft. Die Zwischenräume dieser Balken sind heller schraffiert. In der rechten unteren Bildecke befindet sich ein *Humument*-Text: „object of / towers, / walls, the / lion / a / painted / hell of the / world“. Es besteht ein starker Kontrast zwischen dem flächig angelegten stilisierten Löwen am oberen Bildrand und der sonstigen Abbildung, die aufgrund der angewandten Struktur eine gewisse Tiefenwirkung entwickelt. Die Balken am unteren

⁵³¹ Der israelitische Stamm des Juda führt in der Genesis des Alten Testaments einen Löwen als Symbol (vgl. auch Neues Testament, Offenbarung des Johannes 5,5). Das Sinnbild des Löwen wird sowohl auf Jesus Christus, als auch als Gott selbst übertragen. Der Löwe als König unter den Tieren wird somit auf eine Stufe mit Gottes Sohn, dem König von Nazareth, gestellt. Dagegen wird der Löwe an anderer Stelle als Antichrist dargestellt (Psalm 91,13).

⁵³² Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto IX/4* (1982, Abb. 42).

Bildrand heben diese Dreidimensionalität zu einem gewissen Grad wieder auf. Wendet man sich zu Zwecken der Interpretation der *Divina Commedia* zu, stellt sich wiederum Unverständnis ein, denn Dantes Thema an dieser Stelle sind die Ketzer, die zur Strafe für ihre Leugnung des Weiterlebens der Seele auf ewig in brennende Gräber verbannt sind.⁵³³ Analog zu Illustration IV/4, in der das Leopardenfell den Bereich der *incontinentia* ankündigt, verwendet Phillips hier den Löwen, um darauf hinzuweisen, dass Vergil und Dante nun in die innere Hölle vordringen, die von den Sünden der *malitia* geprägt ist. Die Präsenz der schraffierten Löwen aus I/2, der Allegorie der *malitia*, ist damit erklärt, bleibt noch der stilisierte schwarz-weiße Löwe. Phillips gibt den entscheidenden Hinweis, dass er sich vom „heraldic English lion“⁵³⁴ inspirieren ließ. Er führt die Argumentation fort, indem er darauf verweist, dass es sich beim englischen Wappentier eigentlich um einen heraldischen Leopard handelt.⁵³⁵ Phillips begrüßt in seinem Kommentar diese im Wappentier implizierte Verknüpfung der beiden allegorischen Tiere, da dieser Aspekt seiner Meinung „serves to make the transition between this group of sins and the last.“⁵³⁶ Betrachtet man jedoch das ursprüngliche englische Wappen fällt auf, dass es tatsächlich drei goldene heraldische Leoparden auf rotem Grund enthält, die nach heraldisch rechts blicken. Phillips hingegen lässt seinen einen Löwen aber nach heraldisch links sehen. Vermutlich liegt der Grund hierfür in der narrativen Vorwärtsbewegung beziehungsweise in der Leserichtung, die in Illustration IV/4 durch einen nach rechts (heraldisch links) weisenden Pfeil angezeigt wird. Weiterhin muss natürlich betont werden, dass Phillips hier nur ein heraldisches Tier abgebildet hat, während das englische Wappen drei zeigt. Man könnte mutmaßen, dass Phillips der infernalen Leidenschaft für Trinitäten widerstand, um eine übermäßige Betonung seines Heimatlandes zu vermeiden. Abgesehen davon befinden sich in der Illustration insgesamt tatsächlich bereits drei Löwen. Angesichts des Dantesken Kreises jedoch,

⁵³³ Vgl. Alighieri, 1988, Band IV. S. 175f.

⁵³⁴ Phillips, 1985. S. 291.

⁵³⁵ Die heraldischen Tiere sind von biologischen zu unterscheiden. Der Leopard wird in der Heraldik schreitend und mit dem Kopf zum Beschauer gerichtet abgebildet, während der Löwe steigend oder auch laufend mit dem Blick nach heraldisch rechts (vom Betrachter nach links) dargestellt wird. Den auf den Hinterfüßen stehenden, seitwärts blickenden Löwen nennt man „Gelöwter Leopard“, den schreitenden und geradeaus blickenden Löwen „Leopardierten Löwen“ (vgl. Hildebrandt, Adolf M. *Handbuch der Heraldik: Wappenfibel*. Hamburg: Nikol Verlagsgesellschaft, 2007¹⁹).

⁵³⁶ Phillips, 1985. S. 291.

den Phillips hier illustriert, ist die Wahl des Wappentieres durchaus interessant: Vergil und Dante befinden sich bei den Ketzern. Möglicherweise spielt Phillips hier auf die Abspaltung Englands von der katholischen Kirche Mitte des 16. Jahrhunderts unter Heinrich VIII. an, der in seinem Wappen die zu diesem Zeitpunkt fest etablierten drei Löwen führte.⁵³⁷ Mit der Ablehnung der Autorität des Papstes und dem Druck einer staatlich autorisierten englischen Bibel ebnete Heinrich VIII. den Weg für die protestantische Reformation in England und damit wurde aus Sicht der katholischen Kirche nicht nur er selbst zum Ketzer, er zwang seinen Untertanen das gleiche Los auf. Phillips deutet diese Interpretationsvariante mit keinem Wort an, wie demonstriert fügt sie sich jedoch erstaunlich gut in den Kontext dieser Illustration ein. Verfolgt man die Provenienz und die Historie einzelner Bestandteile der Illustrationen über die von Phillips präsentierten Aussagen hinaus, erweist sich kaum ein Bestandteil der *Inferno*-Illustrationen bei genauerer Betrachtung als willkürlich oder zufällig, sondern als aufgeladen mit zusätzlichen Sinnvarianten, die den Illustrationen mitunter ungeahnte Tiefe verleihen.

Phillips' Bearbeitung der Wölfin spiegelt in vielen Aspekten diejenige des Löwen. Zunächst verwendet er die Technik der Ätzzradierung, um die „in-grained gnawing sins of envy“⁵³⁸ in den Herstellungsprozess des Symboltieres der Habgier und des Geizes einzubinden. Phillips' muss auch hier zum para-bildlichen Kommentar greifen, um etwas zu erklären, das in der bildlichen Darstellung nicht sichtbar gemacht werden kann, denn das Produzierte der Produktion ist das Element des Kunstwerks selbst. Die Darstellung der Wölfin als Symbol von Habgier und Geiz geht wohl darauf zurück, dass der Wolf, an und für sich ein scheues Tier, bei Hunger zur reißenden Bestie werden kann. Aus diesem Grund gilt er auch seit jeher als Symbol für Habgier, Streithlust, Heimtücke, Triebhaftigkeit und Verschlagenheit – negative menschliche Charaktereigenschaften, die bereits in den Fabeln antiker Autoren wie Äsop und Phädrus auf den Wolf

⁵³⁷ Das Wappen „Royal Arms of England“ mit den drei Löwen geht zurück auf die Zeit König Richard I. (genannt „Lionheart“), der anfänglich nur einen Löwen verwendete. Spätestens ab 1198 zeigte das Wappen jedoch permanent drei, bzw. insgesamt sechs Löwen. (vgl. Boutell, Charles und John Philip Brooke-Little. *Boutell's Heraldry*. London: Frederick Warne, 1978 [1950]. S. 3-6; Brooke-Little, John Philip. *Royal Heraldry. Beasts and Badges of Britain*. Derby: Pilgrim Press, 1981. S. 205-222; Paston-Bedingfield, Henry und Peter Gwynn-Jones. *Heraldry*. Leicester: Magna Books, 1993. S. 114-115).

⁵³⁸ Phillips, 1985. S. 286.

projiziert wurden. Auch in der Bibel wird der Wolf mehrfach als herdenreißendes und gefährliches Tier dargestellt.⁵³⁹ Jedoch muss hier betont werden, dass es sich in der *Divina Commedia* um das weibliche Tier handelt – ein Umstand, der möglicherweise damit in Zusammenhang steht, dass der Geiz in den figürlichen und allegorischen Abbildungen einzelner Tugenden und Laster des Mittelalters sehr häufig als alte Frau dargestellt wurde.⁵⁴⁰ Aufgrund der Tatsache, dass die einzige weitere bekannte mythologische Wölfin die säugende Wölfin Roms ist, besteht die Möglichkeit, dass Dante hier tatsächlich auf die römische Kurie anspielte, deren Habgier Dante zutiefst ablehnte.⁵⁴¹ Analog zu den beiden anderen allegorischen Tieren wiederholt Phillips auch das Motiv der Wölfin im Verlauf des *Inferno*, um zum Höllenbereich der *matta bestialidade* überzuleiten. Illustration XVIII/1⁵⁴² ist in bläulich-grauen und schwarzen Schattierungen gehalten, die von oben nach unten dunkler werden. Die vertikale Bildachse wird von einem Balken durchschnitten, der vom oberen linken Bildrand leicht schräg nach rechts unten verläuft. Die Ränder dieses Balkens sind mit dünnen schwarzen Linien eingefasst und zum Bildhintergrund mit schwarzen Schraffuren abgesetzt. Der Balken ist insgesamt heller als das umgebende Bild. In der unteren Bildhälfte öffnet sich dieser Balken zu einem unregelmäßigen Dreieck, dessen Spitze zum unteren Bildrand zeigt. In diesem Pfeilfeld findet sich die aus Illustration I/2 bekannte Darstellung des Wolfskopfes, der hier allerdings zu beiden Seiten durch jeweils zur rechten, beziehungsweise linken Seite gewandte, wie zum Wolfsgeheul angehobene Tierköpfe ergänzt wird. Am unteren Bildrand ragt eine schraffierte Partie, in der die Klauen der Bestie angedeutet sind, über das schwarze Bildfeld hinaus.

⁵³⁹ Vgl. Genesis 49,27 und Jeremia 5,6; Johannes 10,12. Der Wolf ist ein Symbol der Bedrohung, denn Jesus sagt zu seinen Jüngern: „Seht, ich sende euch wie Schafe mitten unter die Wölfe; seid daher klug wie die Schlangen und arglos wie die Tauben!“ (Lukas 10,16).

⁵⁴⁰ Vgl. Sachs, Hannelore und Ernst Badstübner, Helga Neumann (Hg.). *Christliche Ikonographie in Stichworten*. Leipzig: Koehler & Amelang, 1973. S. 334; Biedermann, Hans. *Knaurs Lexikon der Symbole*. München: Knaur, 1989. S. 262.

⁵⁴¹ Vgl. Alighieri, 1988, Bd. IV. S. 35. Die Tatsache, dass der Mythos der säugenden Wölfin auf einem Missverständnis beruht, nämlich dem, dass das Wort „lupa“ im Lateinischen sowohl „Wölfin“ als auch „Hure“ bedeutet, stützt sowohl die negative Auslegung der Wölfin als triebhafte, habgierige und tückische Bestie, als auch den indirekten Hinweis Dantes auf Rom. Einen weiteren Deutungsansatz legt die oben zitierte Stelle aus dem Lukas-Evangelium nahe, nach der Jesus seine Jünger unter die Wölfe, also die Römer sendet.

⁵⁴² Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XVIII/1 (1982, Abb. 43).

Dantes Tiervergleiche sind ein anschauliches Beispiel für seine Allegorese, die stark geprägt ist vom Alten und Neuen Testament. In christlichen Schriften überwiegt eine negativ konnotierte Tiersymbolik, die von dem Bedürfnis geprägt ist vor allem Urinstinkte fleischlicher Art auszumerzen.⁵⁴³ Während vorchristliche Traditionen und andere Kulturkreise Tierallegorien kennen⁵⁴⁴, deren Ziel es ist, den Menschen durch die Übertragung der positiven tierischen Eigenschaften Macht und Kraft zu verleihen, ahmt Dante in seiner *Commedia* vorwiegend die negative Konnotation der christlichen Tiervergleiche nach. Vor dieser Folie werden die wilden Tiere zu angsteinflößenden Bestien, die aufgrund ihrer christlich motivierten Deutung als Symboltiere für Sünden den Wanderer Dante mehr beeindrucken als die an die antike Mythologie angelehnten Wächterfiguren, die Dante mitunter sogar durch seine respektlose Behandlung zu Travestien degradiert.⁵⁴⁵ Die Dämonisierung der Wächterfiguren nimmt mit dem Abstieg in die Tiefen des *Inferno* zu, wodurch diese Charaktere nicht nur als ein die Dichtung strukturierendes Element, sondern auch als eine die Handlung vorantreibende narrative Komponente betrachtet werden können, welche die unaufhaltbare infernale Abwärtsbewegung hervorhebt.

⁵⁴³ Eines der großen biblischen Themen ist die Erkenntnis, dass das Fleisch des Gläubigen das größte Hindernis für ein geisterfülltes, siegreiches Leben ist: „Ich sage aber: Wandelt im Geist, so werdet ihr die Lust des Fleisches nicht vollbringen. Denn das Fleisch gelüstet gegen den Geist und der Geist gegen das Fleisch; und diese widerstreben einander, so dass ihr nicht das tut, was ihr wollt. Wenn ihr aber vom Geist geleitet seid, so seid ihr nicht unter dem Gesetz.“ (Galater 5,16-17).

⁵⁴⁴ Viele der frühen Kulturen von Asien über den Mittleren und Nahen Osten, Ägypten, Afrika bis in die Neue Welt kennen Dämonen und Götter in Tiergestalt. Meist ist die Symbolik geprägt von einem respektvollen Umgang mit dem Tier und seinen Stärken (vgl. Werness, Hope B. *The Continuum encyclopedia of animal symbolism in art*. London/New York: Continuum International Publishing Group, 2006²).

⁵⁴⁵ Die sieben mythologischen Wächtergestalten „haben gleichsam etwas von ihrer antiken Würde und Autorität bewahrt“ und stehen damit über den primitiveren Teufelsfiguren des *Inferno* (Alighieri, 1988, Bd. IV. S. 72). Jedoch verlieren sie allein schon aufgrund ihrer Übertragung in die christliche Mythologie an Status, da sie dem göttlichen Recht unterworfen sind. Während Charon (III) und Minos (V) noch relativ rational repräsentiert sind, verkommt Cerberus durch die Honig-Kuchen-Episode zu einer Travestie (VI). Den Plutus stellt Dante als ein „leeres Idol“ dar (VII), Fährmann Phlegias stürzt sich auf Dante als wäre der seine Beute (VIII), während die Wanderer den blindwütenden Minotaurus einfach ignorieren (XII) und den Geryon durch ein zugeworfenes Seil beinahe zu einem Reittier degradiert (XVI).

II.3.1.4. Narrativik

the constant sigh / and / last / long / whisper / of / the / soul (172⁵)

Bewegung und ihre Richtung ist ein grundlegendes Thema in Dantes *Commedia* – von den erratisch-ziellosen Bewegungen des Wanderers im bewaldeten Tal bis zu den gedankenschnellen Ortsveränderungen im Paradies: „The *Divine Comedy* contains movements of all sorts in all directions, and all painstakingly described – up, down, right, left, linear, circular. Movement constitutes the action of the poem and is both its most common feature and its primary locus of meaning.”⁵⁴⁶ Christopher Kleinhenz argumentiert, dass „movements” in der *Göttlichen Komödie* „special meanings“ haben, deren symbolische und allegorische Bedeutung sich dem Leser nicht immer einfach erschließt. In anschaulichen Binnenbewegungen werden die Sünder des Fleisches von einer „bufera infernal“⁵⁴⁷ getrieben und die Wahrsager in ein zielloses und stolperndes Bewegungsmuster gezwungen, während sich Dantes Reise insgesamt gleichzeitig als linear und zirkulär erweist: „linear in its progression toward the Beatific Vision and circular in that at the end of the poem he is once more returned to earth.”⁵⁴⁸ Phillips unterstreicht diesen narrativen Aspekt der *Göttlichen Komödie*, indem er Pfeile und pfeilähnliche Gebilde, die nach unten oder vorwärts weisen zu einem festen Bestandteil seiner *Inferno*-Ikonografie macht. Pfeile, wie die dreieckigen Bildfelder in Illustration I/2 oder die mit den drei Wolfsköpfen gefüllte Pfeilform in Abbildung XVIII/1 symbolisieren sowohl den steilen Abstieg in die Tiefen der unteren Hölle⁵⁴⁹ als auch – wie schon zuvor – das Fortschreiten der Handlung und die Leserichtung innerhalb des Buches. Es ist anzunehmen, dass Phillips bei einer Illustrierung des *Purgatorio* und des *Paradiso* ebenfalls entsprechende deiktische Elemente eingesetzt hätte. Diese Pfeile reproduzieren

⁵⁴⁶ Kleinhenz, Christopher. *Movement and Meaning in the Divine Comedy: Toward an Understanding of Dante's Processional Poetics*. Bernardo Lecture Series, No. 14. Binghamton: Center for Medieval & Renaissance Studies State University of New York at Binghamton, 2005. S. 2.

⁵⁴⁷ *Inferno* V, 31.

⁵⁴⁸ Kleinhenz, 2005. S. 47.

⁵⁴⁹ Das Terrain ist im achten Höllenkreis (Canto XVIII) tatsächlich so ungangbar, dass Vergil und Dante nur durch den Flug auf dem Monster Geryon hierher gelangen konnten (vgl. Alighieri, 1988, Bd. IV. S. 280ff.).

Dantes Betonung der ritualisierten physischen Bewegung der Narration und setzen das rekurrierende textuelle Moment als Bildelement um.

Nicht nur Bewegungsmuster stellen eine solche narrative Komponente der *Divina Commedia* dar. Auch die Grundidee der Dreiteilung wird in Phillips' Bearbeitung zum strukturgebenden Element erhoben: Die Einteilung seiner Bebilderung in drei Illustrationen und ein Frontispiz je Gesang entspricht Dantes Unterteilung der *Commedia* in drei *Cantiche* und einen einleitenden Gesang.⁵⁵⁰ Darüber hinaus nutzt Phillips die Idee der Dantesken Trinitäten, beziehungsweise Anti-Trinitäten, auch bei seiner bildlichen Umsetzung als ein rekurrierendes Element, welches die Dichtung ähnlich dem symmetrischen Aufbau der *Göttlichen Komödie* mit Wächterfiguren, Flüssen und Gewässern, in unterschiedliche Bereiche aufteilt, strukturell gliedert und inhaltliche Verknüpfungen herstellt. Je tiefer Dante in die Hölle vordringt, umso häufiger erinnert er an bereits erwähnte Themen und nutzt bereits verwendete Bilder, um sie dem Leser in Erinnerung zu rufen, verbindende Elemente zu erschaffen und im Kontrast die graduelle Veränderung, die sich im Verlauf der Jenseitswanderung ergibt, hervorzuheben. Dante hat viele derartige verknüpfende Passagen in sein Werk integriert, die sowohl nach hinten als auch nach vorne gerichtet sein können: In *Inferno* V verweist Francesca darauf, dass ihr Mörder nach seinem Tod in der Caina (Canto IX) büßen wird; Geryon wird in Gesang VII mit dem Fell der „lonza“ (Canto I) in Verbindung gebracht; das Erscheinen von Beatrice im *Inferno* kündigt von ihrem jenseitigen Aufenthaltsort, dem Paradies, ebenso wie Vergil immer in Verbindung mit dem Limbo gesehen wird; wiederkehrende Lehrgespräche erklären, strukturieren und verbinden die Dichtung, die dargestellten Personen und Themen. Diese Liste könnte beliebig fortgesetzt werden, was jedoch über die Argumentation dieser Arbeit hinaus führen würde. Interessant ist, dass auch Phillips' *Inferno* analog zu Dantes Struktur geprägt ist von derartigen Rekursen und Querverweisen. Die oben dargestellte Illustration I/2 mit den drei wilden Tieren beispielsweise hat in ihrer Gesamtheit einen zweiten Auftritt in Illustration XXXIV/2: Phillips macht sich einen frühen Druckfehler zunutze und recycelt verworfene

⁵⁵⁰ Ausführliche Informationen zum zahlensymbolischen Aufbau der *Commedia* finden sich in folgenden Publikationen: Prill, 1999, S. 140ff; Hardt, Manfred. *Die Zahl in der Divina Commedia*. Königstein: Athenaum Verlag, 1973; Skrziepietz, Andreas M. „Die Zahl in der *Divina Commedia*“. (Private Arcor-Homepage des Autors).

Exemplare von I/2, indem er sie als Grundlage für diese Illustration am Ende des *Inferno* verwendet.⁵⁵¹ Solche repetitive Schemata lassen sich auf vielen Ebenen der *Commedia* feststellen – auf der bildlichen, linguistischen, strukturellen und narrativen Ebene und reicht von astronomischen Konstellationen über Schlüsselfiguren und –werke bis hin zu Zitaten aus Dantes eigenen Werken.⁵⁵²

Es scheint, als habe Phillips ganz zu Anfang seiner *Commedia*-Rezeption diesen Grundgedanken sehr viel konsequenter verfolgt, als im endgültigen Resultat, denn er sagt über die drei wilden Tiere, „in the original book [...] each animal was realised through a different process“⁵⁵³. Bezüglich der „threeheadedness“ der Wölfin in Illustration XVIII/1 gesteht Phillips ein, dass diese eine „late introduction into the image“ ist, ein Echo der höllischen Anti-Trinitäten aus dem ersten Gesang und natürlich des Cerberus.⁵⁵⁴ Über einen Zeitraum von ungefähr sieben Jahren entwickelt und verändert sich Phillips' Herangehensweise an den mittelalterlichen Klassiker. Spätestens nach dem Brand bei Editions Alecto und dem damit in Zusammenhang stehenden Verlust vieler Originale, nimmt er einige grundlegenden Veränderungen vor – die auffälligste darunter ist, wie bereits erwähnt das Wegfallen der handgeschriebenen Passagen in italienischer Sprache. Aber auch die Optik der Illustrationen verändert sich über die Jahre hinweg und führt zu der fast eklektischen stilistischen Vielfalt, die das Endprodukt auszeichnet.⁵⁵⁵ Es lässt sich nicht eindeutig sagen, welche der Illustrationen und der verwendeten Elemente und Motive aus welcher Schaffensperiode stammen, jedoch scheint es aufgrund der stilistischen Vergleiche mit den verschiedenen *Humument*-Ausgaben und Aussagen wie der obigen wahrscheinlich, dass Phillips anfangs geplant

⁵⁵¹ Phillips nutzt hier die Illustration, um seine englische Übersetzung durch den italienischen Originaltext zu ergänzen. Die Illustration bekommt einen zusätzlichen paratextuellen Zweck zugewiesen, den einer Übersetzung, bzw. eines Kommentars. Text und Bild sind hier besonders eng verknüpft. Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XXXIV/2 (1983, Abb. 44).

⁵⁵² Repetitive Themen und Strukturen in Dantes *Divina Commedia* sind Thema einer Vielzahl von Publikationen, wie Lloyd Howards *Formulas of Repetition in Dante's Commedia: Signposted Journeys across Textual Space* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001) und Theodolinda Barolinis *Dante's Poets: Textuality and Truth in the Comedy* (Princeton: Princeton University Press, 1984).

⁵⁵³ Phillips, 1985. S. 291.

⁵⁵⁴ Phillips, 1985. S. 297.

⁵⁵⁵ Dies wird anschaulich demonstriert durch den Vergleich der verschiedenen Stadien von Illustration II/4.

hatte, bestimmte Bildelemente und Motive wie die drei wilden Tiere deutlich stringenter einzusetzen, um Dantes Aufbau zu spiegeln. Im Laufe der Zeit entfernt er sich jedoch von diesem strengen Konzept, das vermutlich in Zusammenhang mit der engen Beschäftigung mit der Struktur der *Divina Commedia* im Zuge der Übersetzungstätigkeit zu sehen ist, und folgt mehr den Impulsen, die er durch die Beschäftigung mit einzelnen Themen erfährt. Stilistisch-technisch lassen sich die Illustrationen grob in die folgenden Gruppen einteilen: 1) Umrisszeichnungen mit monochrom gefassten Flächen⁵⁵⁶; 2) zeichnerisch-filigran⁵⁵⁷; 3) schematisch-zeichnerisch⁵⁵⁸; 4) zeichnerisch-expressiv⁵⁵⁹; 5) malerisch-expressiv⁵⁶⁰; 6) Fotografie⁵⁶¹; 7) Collage⁵⁶². Diese Liste ist aufgrund der häufigen Überschneidungen keineswegs vollständig und soll nur einen groben Überblick über mögliche stilistische Kategorien und ihre Gewichtung geben. Es scheint jedoch bei näherer Betrachtung nahe zu liegen, dass vor allem die tendenziell zeichnerischen Illustrationen in die Anfangsphase fallen und vermutlich den prägenden Einfluss des *Dante Diary* und der *Dante Heads* zeigen (beides ab 1977). Beispiele hierfür sind die bereits angeführte Abbildung zu Canto II/4, deren Vorstufe handgeschriebenen Text enthielt sowie Illustration XV/3, die einzige in Phillips' *Inferno*, in welcher der handschriftliche italienische Text die vielen Veränderungen überdauert hat.⁵⁶³ Diese frühe, farblich reduzierte, zeichnerische Optik wird schnell abgelöst von intensiv farbigen Bildern mit monochromen Farbflächen, wie dem Frontispiz *Dante in His Study*, dessen Ursprünge im Jahr 1978 liegen. Ebenso in diese Stilgruppe fallen die schablonierten Buchstaben, die zu jener Zeit bereits ein fest etabliertes Stilmittel in Phillips' Œuvre sind und im *Inferno* durch die Füllung mit homogenen monochromen Farbflächen einen neuen Höhepunkt erfahren. Eine eindeutige Zuordnung der Elemente lässt sich wie gesagt nachträglich nicht mehr vornehmen, jedoch wird deutlich, dass Phillips im Verlauf der sieben Jahre bis zur Veröffentlichung der Talfourd-Ausgabe

⁵⁵⁶ Frontispiz, I/1, I/2, I/4, II/1, IV/4, VII/3, X/2, XX/4, XXII/4, XXIV/1, XXVII/2, XXVIII/2, XXXIII/1, XXXIV/2, XXXIV/4.

⁵⁵⁷ II/4, III/1, III/2, IV/2, XV/3.

⁵⁵⁸ II/2, IV/1, V/2, VIII/1, IX/3, X/4, XVII/4, XVIII/2, XIX/2, VI/1, VIII/1.

⁵⁵⁹ VII/1, VIII/4, IX/1, XVI/1, XVIII/1, XXI/1, XXI/2, XXXIII/3.

⁵⁶⁰ III/4, V/3, XV/4.

⁵⁶¹ VI/3, XI/1, XI/4, XXVIII/2.

⁵⁶² III/3, VI/4, XII/2, XII/3, XIV/4, XX/2, XXI/4, XXIII/4, XXVI/3, XXVI/4, XXVII/1, XXVIII/3, XXVIII/4, XXX/2, XXXI/2.

⁵⁶³ Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XV/3 (1981, Abb. 45).

im Jahre 1983 die vielen ungeplanten Änderungen in der Produktionsphase als Chance nutzt, seine Dante-Rezeption lebendig zu gestalten und so zu aktualisieren und zu bereichern. Er hält sich zwar nicht mehr sklavisch an sein anfängliches, sehr stark durchstrukturiertes Konzept, aber die Grundideen jener Zeit stellen nach wie vor ein fundamentales Gerüst dar, auf welches sich Phillips' Herangehensweise stützt.

Wie schon mehrfach betont, folgt Phillips nicht dem klassischen Grundkonzept der Textillustration, welches darauf abzielt, sich der Narration der dichterischen Vorlage anzuschließen. Es finden sich aber durchaus eine Reihe von narrativen Elementen, die ihrerseits eine Art narrativer Kontinuität innerhalb des Phillips'schen *Inferno* erzeugen, auf ihre Art der Dantesken Strategie nicht unähnlich. Die Darstellung von rekurreierenden Motiven scheint in großen Teilen auf die Anfangszeit der Bearbeitung zurückzugehen, denn sie betrifft vornehmlich Motive und Bildelemente aus dieser Zeit, die sich gleich einem roten Faden durch Phillips' Bearbeitung ziehen. Zu diesen wiederkehrenden Motiven und Elementen zählen sowohl der bereits dargestellte strategische Einsatz des Leopardenfellmusters, die Trinitäten beziehungsweise Anti-Trinitäten, das Study-Motiv, der Buchstabenwald sowie unterschiedliche Abbildungen der florentinischen Lilie und ihre schrittweise Destruktion, als auch der Einsatz von keltischen Knotenmustern zur Darstellung von Geryon⁵⁶⁴. Phillips spiegelt durch diese motivischen Rückgriffe Dantes eigene Erzählstrategie, die geprägt ist von rückbezüglichen und prophetischen Querverweisen: „As Dante moves downward through Hell earlier imagery gathers weight in retrospect and images tend more and more to quote each other, attempting to echo Dante's own continuum of transformational recapitulation.“⁵⁶⁵

Ein besonders augenfälliges Element zur Strukturierung der Narration ist ein Motiv, das Phillips in Illustration III/1 einführt. Es handelt sich um die Abbildung vieler kleiner ovaler Formen, die mit unterschiedlichen Mustern angefüllt sind. Diese mit schwarzen Linien gestalteten ovalen Elemente sind in einem relativ regelmäßigen, rechteckigen Raster angeordnet, das sowohl in der Breite als auch in der Höhe jeweils 36 Ovale

⁵⁶⁴ Vgl. Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XVI/3 (1982, Abb. 41), XVI/4 (1982, Abb. 46) und XVII/1 (1982, Abb. 47).

⁵⁶⁵ Phillips, 1985. S. 295.

enthält. Der Druck ist am oberen Ende des Rechtecks blass und schemenhaft und nimmt in Kontrast und Helligkeit im Verlauf nach unten hin zu. Einzeln betrachtet erinnern die individuellen Ovale an afrikanische Masken.

In *Canto* III beginnt Dantes Jenseitsreise mit dem Durchschreiten des Höllentores erst richtig. Der Wanderer zeigt sich angesichts des in der Hölle herrschenden Tumultes heftig bewegt: „Quivi sospiri, pianti ed alti guai / Risonavan per l'aer senza stelle, / Perch'io al cominciar ne lagrimai.“⁵⁶⁶ Auf die Beschreibung der Szenerie und Vergils Erklärung der Hölle folgt die Betrachtung der „Lauen“, die selbst der Höllenstrafe nicht würdig sind. Der italienische Dichter vergleicht die Massen der Sünder mit „la rena quando il turbo spira.“⁵⁶⁷ Phillips setzt diese erste Konfrontation mit den Bewohnern der Hölle mit Hilfe kleiner, von „rock drawings [...] in Namaqualand“ inspirierten afrikanischen Miniaturmasken dar und erklärt, dass er ihnen den Anschein von „diatoms under a microscope“⁵⁶⁸ geben wollte. Indem er auf die Idee mikroskopisch vergrößerter Kieselalgen anspielt, treibt Phillips Dantes eigenes Bild von Sandkörnern gemäß der in unserer heutigen Zeit möglichen Technik noch einen Schritt weiter. Bei den hier mit Kieselalgen verglichenen afrikanischen Masken, die stilistisch in die frühe zeichnerisch-filigrane Phase der *Inferno*-Bearbeitung fallen, handelt es sich erneut um ein Zitat aus Phillips' *Œuvre*. Bereits 1979 setzte er diese Masken in einer Mappe mit Radierungen unter dem Titel *I had not known death had undone so many* ein. Die in Form dieses Rasters stilisierten afrikanischen Masken sollen in Phillips' Bildsprache die schiere Menge und Vielzahl – „più di mille / Ombre“⁵⁶⁹ – der unterschiedlichen, in der höllischen Masse untergehender, anonymer Sünder darstellen. In Anlehnung an die in Theater und Film übliche Auflistung handelnder Personen bezeichnet Phillips diese rasterartige Übersicht passenderweise als „*dramatis personae* [sic]“⁵⁷⁰ oder „cast list“⁵⁷¹. Indem Phillips hier auf seine Serie *I had not known death had undone so many* zurückgreift, bringt er nicht nur eines seiner eigenen Werke

⁵⁶⁶ *Inferno* III, 22-24 („Hier hört ich Seufzer, Klagen, Weherufe / In einer sternlosen Nacht ertönen, / Weshalb ich erst in Tränen ausgebrochen.“).

⁵⁶⁷ *Inferno* III, 30 („Sand, gejagt in einem Wirbelsturme.“).

⁵⁶⁸ Phillips, 1985. S. 287.

⁵⁶⁹ *Inferno* V, 67 („mehr als tausend / Schatten“).

⁵⁷⁰ Phillips, 1985. S. 297.

⁵⁷¹ Phillips, 1985. S. 293.

in die *Inferno*-Rezeption ein, sondern stellt dadurch auch eine weitere Verknüpfung im paratextuellen Sinne her: Der Titelsatz der Serie ist ein Zitat aus T. S. Eliots Dichtung *The Waste Land* (1921/22), die wiederum eine Stelle aus *Inferno* III paraphrasiert. Der Stil von *The Waste Land* ist durch eine Vielzahl von Allusionen und Zitaten geprägt – sowohl aus hochintellektuellen Werken von so unterschiedlichen Autoren wie Shakespeare, Ovid, Dante Alighieri, Charles Baudelaire, Aldous Huxley, Hermann Hesse und Gérard de Nerval, als auch aus weniger anspruchsvollen Werken wie Volksliedern oder gar Bruchstücken alltäglicher Konversationen.⁵⁷² In dieser Hinsicht, aber auch in der daraus resultierenden komplexen Dichte, ergeben sich auffällige Parallelen sowohl zu Dantes *Commedia* als auch zu Phillips' *Œuvre*. Die Verdichtung vieler unterschiedlicher Bezüge innerhalb eines Werkes, die Zusammenführung von diesen „objet trouvés“ zu einer Art Collage, das künstlerische Recycling von schon Dagewesenem, erinnert auch an Phillips' *A Humument*. Es überrascht nicht, dass sich auch in *A Humument* eine Spur dieses Dramatis Personae findet: Auf Seite 292 der Erstausgabe von 1980 ist ein gemaltes Raster aus afrikanischen Masken zu sehen, das ein zentrales Bildfeld mit einer schemenhaft gestalteten Kopfform umgibt.⁵⁷³ Die Masken sind mit verschiedenfarbigen Linien auf hellrosa Grund skizziert und der „interior text“ spielt sowohl auf den künstlerischen Prozess als auch auf die serielle Produktion von geheimnisvollen Gesichtern an: „art / impulses– // the / impulse to complete / as / the impulse to / figure / this last image / of despair / he / began to shape / a / whole volume of / secret / faces“ (292¹). Die afrikanischen Masken sind ein rekurreres Motiv in Phillips' *Œuvre*, der fasziniert ist von den „inventive solutions [...] to shaping the face“⁵⁷⁴, die ihm diese Masken vor Augen führen. wobei sie abgesehen von *I had not known death had undone so many* meist farbig gestaltet sind.⁵⁷⁵ In den 1970er Jahren stellte das Eliot-Zitat einen festen

⁵⁷² Eliots *The Waste Land* ist eine mimetische Abrechnung mit dem Leben und der verwirrenden Welt des 20. Jahrhunderts. Viele Personen, die in der *Divina Commedia* vorkommen, treten auch in *The Waste Land* in Erscheinung (z. B. Dido, Kleopatra und Tiresias). Eliots Dichtung endet mit einem Gefühl der Resignation, das die Hoffnungslosigkeit der Dantesken Hölle spiegelt (Eliot, T. S. *The longer poems: The waste land. Ash wednesday. Four quartets*. Hg. Derek Traversi. London: Bodley Head, 1976).

⁵⁷³ Tom Phillips, *A Humument* Page 292 (1980, Abb. 48).

⁵⁷⁴ Phillips, W/T 92. S. 173.

⁵⁷⁵ Zu diesen Werken zählt beispielsweise *After Lavater: Te Savage Parade* (1978), *48 Masks* (Aquarell, 1996) und mindestens noch ein weiteres Aquarell aus dem Jahr 1981. Auf Anfrage

Bestandteil von Phillips' Schaffen dar, sodass er es sogar als erste seiner „*General Categories*“ zur Klassifizierung von Postkarten benennt.⁵⁷⁶

Phillips' Beschäftigung mit der Kunst und Kultur Afrikas beginnt spätestens 1974, als er sich im Rahmen seiner Südafrika-Ausstellung mit diesem Kontinent auseinandersetzt, und gipfelt 1995 in dem 620-seitigen Ausstellungskatalog zur Ausstellung *Africa – The Art of a Continent*, die er für die Royal Academy of Arts kuratiert.⁵⁷⁷ Zu den bekanntesten Werken afrikanischer Kunst zählen wohl die unterschiedlichen Masken – von den plakativen, rundäugigen Masken der Nuna in Burkina Faso, über die filigranen Tanzmasken der Bambara in Mali bis hin zu der erhabenen Kunstfertigkeit der Edo-Elfenbeinmasken aus Nigeria. Die Visualität afrikanischer Masken ist in der europäischen Kunst keine Neuheit, soll sich doch bereits Pablo Picasso von einer solchen Maske zu seinem bahnbrechenden Gemälde *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (1907) inspiriert haben lassen, indem er sich an deren Umsetzung des Plastischen in die zweidimensionale Bildfläche orientierte.⁵⁷⁸ Phillips ist sich mit Sicherheit der künstlerischen Tradition der afrikanischen Masken in der Kunst des 20. Jahrhunderts bewusst, die Verwendung des Maskenmotivs in der *Divina Commedia* ist jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit sowohl auf seine Beschäftigung mit afrikanischer Kunst als auch mit *The Waste Land* in dieser frühen Schaffensperiode zurückzuführen und spiegelt somit seine Tendenz, den künstlerischen Alltag tagebuchartig in seine Werke einzubringen. Aus dieser Perspektive betrachtet überrascht der Einsatz afrikanischer Masken im *Inferno* den mit Phillips' Œuvre vertrauten Betrachter nicht unbedingt, vom Standpunkt der Dante-Illustration gesehen

schickte mir Phillips' Assistentin Lucy Shortis einige weitere Abbildungen, während Phillips ausführlich über „Masks/Heads“ in *Works and Texts* schreibt (1992, S. 172-175).

⁵⁷⁶ Diese Systematisierung ist ein spielerisch-ironisches Gestaltungsprinzip ganz im Sinn der damaligen Zeit („The Postcard Vision“ in Phillips, 1971, S. 2).

⁵⁷⁷ Phillips beginnt bereits in den 1970er Jahren afrikanische Kunst zu sammeln und co-kuratiert 1976 die Ausstellung *African Art from London Collections* in der South London Art Gallery.

⁵⁷⁸ Als Einfluss wurden die eigentümlichen Mahongwe-Masken angenommen, jedoch stellte 1984 William Rubin im Ausstellungskatalog *Primitivism in 20th Century Art* fest, dass diese These nicht stimmen kann, da diese seltenen Masken frühestens zehn Jahre nach der Entstehung der *Demoiselles* nach Europa gelangten (vgl. Rubin, William S. *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. New York: Museum of Modern Art, 1984).

stellt sich jedoch die Frage nach der sinnvollen Einbindung der afrikanischen Kunst in das Danteske Universum. Im Gegensatz zu den schamanischen Wurzeln der Maske wie sie heute noch in Naturvölkern bei rituellen Tänzen im Kult benutzt wird, um Schutzgottheiten anzuflehen oder böse Geister abzuschrecken, überwiegt nun in der westlichen Kultur ein Maskenbegriff, der vor allem eine spielerisch-humorvolle Gesichtsbedeckung bezeichnet, die häufig durch Verkleidungen ergänzt wird.⁵⁷⁹ Masken verbergen das Gesicht, sie schützen es oder verwandeln den Träger, ermöglichen ihm in eine andere Rollen zu schlüpfen: „For modern man the mask, which was fully acceptable in the early stages of his history, has lost its basic, authentic significance. Since it is no longer a really living object, the mask has become a psychological disguise.“⁵⁸⁰ Diese vorwiegend in der modernen westlichen Kultur vorherrschende Deutung von Masken stellt keine zufriedenstellende Interpretationshilfe für Phillips‘ Verwendung von Masken zur Darstellung der gepeinigten Seelen in Dantes *Inferno* dar – im Gegenteil, sie scheint die ernste Thematik sogar zu trivialisieren. Tatsächlich werden vor allem afrikanische Masken noch heute als grotesk oder gar beängstigend und bedrohlich empfunden – eine Konnotation, die schon eher in das *Inferno* passen würde. Betrachtet man die Vielzahl unterschiedlicher Beispiele von Masken aus dem afrikanischen Kontinent lässt sich festhalten, dass es zwar afrikanische Masken gibt, die als Porträts bestimmter Personen gedacht waren, die große Mehrzahl jedoch ist direkt oder indirekt mit Geistwesen verbunden: „The mask [...] does not depict a single emotion at a specific time; it is not the portrait of a man who fears, who fights, or who dies, but it is [sic] Fear, War, Death.“⁵⁸¹ Der Auftritt von Maskentänzern im Rahmen von Initiations- oder Beerdigungsfeierlichkeiten wird allgemein als Besuch von Geistern bei den Menschen im Diesseits gesehen. Die Masken erinnern dabei an die Verstorbenen oder stellen beispielsweise den Mythos der Schöpfung dar – eine Tradition, wie sie auch aus der griechischen Antike

⁵⁷⁹ Die sprachliche Wurzel des Wortes „Maske“ findet sich passenderweise im Arabischen „maskharat“, was soviel heißt wie Narr, Posse, Hänselei oder Scherz (vgl. Wehr, Hans. *Arabisches Wörterbuch für die Schriftsprache der Gegenwart. Arabisch–Deutsch*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2011).

⁵⁸⁰ Monti, Franco. *African Masks*. Übs. Andrew Hale. Feltham: The Hamlyn Publishing Group, 1969. S. 9.

⁵⁸¹ Ebd.

überliefert ist.⁵⁸² Iris Hahner-Herzog identifiziert vier verschiedene mögliche Wesenheiten der afrikanischen Masken: Geister der Ahnen, Gestalten der mythischen Tradition, Naturwesen und Besessenheitsgeister.⁵⁸³ Isoliert man aus den Bedeutungsvarianten afrikanischer Masken den Gedanken, dass sie Wesen aus dem Jenseits repräsentieren, leuchtet Phillips' Einsatz dieser visuellen Embleme im *Inferno* durchaus ein, denn „[t]he souls of the dead are said to reside in the masks”.⁵⁸⁴ Die Deutung von Masken als „Geister aus einer anderen Welt“⁵⁸⁵ in afrikanischen Kulturen ist auch ein grundlegender – wenngleich in Vergessenheit geratener – Bestandteil des Karneval: „le maschere di Carnevale sono esseri del mondo degli inferi, demoni e anime dei morti.”⁵⁸⁶ Karnevaleske Strukturen des Maskierens, Verkleidens und ritualisierter Ausgelassenheit lassen sich in allen Kulturen finden. Der Karneval stellt – ebenso wie Ritualhandlungen – einen „*spazio protetto* [sic]” dar, „perchè si attui senza pericolo l'incontro vivi-morti, la loro interazione.”⁵⁸⁷ Die Maske ist Teil einer „karnevalesken Identität“, die „als zeitweiliger Ausstieg aus den reziproken Verhaltenserwartungen menschlicher Beziehungen, als Suspension sozialer Identität“⁵⁸⁸ gedeutet werden kann. Tatsächlich macht sich Phillips bereits 1974 in seinen Texten zu *Slegs Vir Almal: African Masks* Gedanken zum Thema Masken und Identität. Phillips verwendet hier nicht die afrikanischen Masken als visuelle Darstellung, sondern die unterschiedlichen Abbildung einzelner Personen aus Postkarten, um zu unterstreichen, dass jeder Mensch durch seine Herkunft und Erziehung geprägt ist und eine entsprechende „Maske“ trägt. Er spricht sich durch

⁵⁸² Zum großen Seelenfest im Monat Anthesterion (ca. Februar) kamen die Seelen der Verstorbenen zurück, wurden bewirtet und schließlich bei einem rituellen Maskenfest wieder verscheucht. Die Masken stellten in diesem Zusammenhang ursprünglich die Toten selbst dar (vgl. Merkelbach, Reinhold. *Hestia und Erigone: Vorträge und Aufsätze*. Berlin: Walter de Gruyter, 1996. S.191).

⁵⁸³ Vgl. Hahner-Herzog, Iris et al. (Hg.). *Afrikanische Masken. Das zweite Gesicht: Aus der Sammlung Barbier-Müller*. München/New York: Prestel, 1997.

⁵⁸⁴ „Dogon mask festivals” *La Republique du Mali*. Embassy of Mali, Festival & Event, s. d.

⁵⁸⁵ Baldizzzone, Tiziana und Gianni. *Die Regenmacher. Maskenzauber und Stammesriten*. Paris: Flammarion, 2003 (Rückseite Schmutzumschlag).

⁵⁸⁶ Toschi, Paolo. *Le origini del teatro italiano*. Torino: Einaudi, 1955. S. 167 („Die Masken des Karneval sind Wesen aus der Unterwelt, Dämonen und die Seelen der Toten.“).

⁵⁸⁷ Satriani, Luigi M. Lombardi (Hg.). *L'utopia di Dioniso: festa fra tradizione e modernità*. Rom: Meltemi Editore srl, 1997. S. 22 („geschützten Raum, in dem sich das Treffen Lebende-Tote, ihre Interaktion, abspielen kann.“).

⁵⁸⁸ Funk, Julika. *Maskeraden: Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995. S. 119.

die Kombination des Titels *African Masks* mit alltäglichen Postkarten-Individuen ebenso gegen die rassistische Deklassierung der Kultur der afrikanischen Ureinwohner als primitiv und tierisch aus: „Fetish, totem and mask are not the prerogative of the black African; the English, the Germans and the Euroafricans of this republic all have their share; hence the set of African Masks whose titles are the titles of their respective postcard sources.“⁵⁸⁹ In ähnlicher Art und Weise äußert sich Phillips einige Jahre später auch in einem Text zu seinen *Wire Sculptures*, der inspiriert ist von seiner autobiographischen Serie *Curriculum Vitae*. Er erklärt, dass ein „single artistic life“ im Laufe der Jahre verschiedene Phasen, beziehungsweise Identitäten, durchläuft und vergleicht diese Identitäten mit Masken: „Everyone would have their own such catalogue of masks and guises that they perceive themselves to employ, or guess they are perceived as owning.“⁵⁹⁰ Egal ob als rituelles Kultobjekt oder als psychologische Verkleidung – das Maskenspiel ist ein fester Bestandteil des Karnevalesken, dessen Exzentrizität und Profanierung auch immer eine Schwelle, einen Bruch, eine Transformation konnotiert.⁵⁹¹ Auch Dantes Jenseitsreise, seine transgressive Erforschung des Unbekannten, konstituiert einen derartigen Bruch mit der Realität und weist damit karnevaleske und phantastische Züge auf.⁵⁹² Trotz seiner Betonung der Reise als „ein Aufzeichnen des Gesehenen“⁵⁹³, überlässt das trunkierte Ende der *Göttlichen Komödie*, das Dantes Rückkehr in die Welt der Lebenden auspart, dem Leser die Möglichkeit zu entscheiden, „either that it was all a dream [...], or that it all occurred as a supernatural event“⁵⁹⁴. Die grundlegend ambige Natur der *Divina Commedia* entspricht zwar den nach Tzvetan Todorov zentralen Prämissen der Phantastik, der „incertitude“

⁵⁸⁹ Phillips, Tom. „Pictures from Postcards: South Africa – *Slegs Vir Almal: African Masks* [no. 1-6] 1974“ in Phillips, W/T 92. S. 58-62. In diesem Text erklärt Phillips die Absicht dieser Bilder wie folgt: „In these new works I have tried to use slogan, image and text in ironic juxtaposition, that their combination might speak for itself, might sing, if overtones and harmonics are right, or not.“

⁵⁹⁰ Phillips, Tom. „Word Sculptures: Wire Sculptures“ in Phillips, 1997. S. 12-17.

⁵⁹¹ Vgl. Symmank, Markus (Hg.). *Karnevaleske Konfigurationen in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. S. 26.

⁵⁹² Zur Idee der Grenzüberschreitung in der Phantastik und im Karnevalesken siehe auch Lachmann, Renate. „Bachtins Konzept der Menippeischen Satire und das Phantastische“ in Hg. Nicola Hömke und Manuel Baumbach. *Fremde Wirklichkeiten. Literarische Phantastik und antike Literatur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006. S. 19-40.

⁵⁹³ Prill, S. 149.

⁵⁹⁴ Brooke-Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. S. 69.

(Unschlüssigkeit) und der „hésitation“ (Zögern)⁵⁹⁵, aber obgleich Dantes exemplarische Erfahrung des Lebens nach dem Tod durchaus Elemente phantastischer Literatur aufweist⁵⁹⁶, muss betont werden, dass die *Göttliche Komödie* jedoch keineswegs als durchweg phantastisch zu bezeichnen ist, denn „Dante der phantastischen Literatur zuzurechnen, ignoriert die Dominanz des allegorischen Diskurses in diesem Text“⁵⁹⁷. Als „Erkennungsmerkmal des Phantastischen“⁵⁹⁸ stellen die Masken im Kontext der *Göttlichen Komödie* jedoch eine interessante Möglichkeit dar, den Betrachter der *Inferno*-Illustration mit Elementen einer narrativen Welt zu konfrontieren, die zugleich vertraut und verstörend fremd sind. Die Masken symbolisieren die erschreckende Masse der Höllenbewohner, die schattenhaften Mischwesen, mit denen Dante sich beim Überschreiten der höllischen Schwelle konfrontiert sieht.⁵⁹⁹ In seiner Einleitung zu *Africa: The Art of a Continent* betont Phillips die enge Verbindung von Maske und Träger, indem er die rituellen Masken „without dancer or movement or paraphernalia of costume“ als „the most incomplete of objects“ bezeichnet, als „fragment [...] denuded and stilled“.⁶⁰⁰ In gewisser Weise sind die Sünder in Dantes Hölle gerade dies – von infernalder Hoffnungslosigkeit, geistiger Blindheit und der „Transzendenz des in der Welt gelebten Bösen“⁶⁰¹ reduzierte Schatten ihrer selbst. Aus rein visueller Sicht erklärt Phillips die Verwendung von Masken mit der Tatsache, dass nur wenige Formen derart im kulturellen Gedächtnis etabliert sind, dass sie eine „hot-line to the mind“ haben wie die Form des Kreuzes oder „the marks that make a rudimentary face or mask“.⁶⁰² Die Masken, die Phillips in der *Divina Commedia* verwendet, um die Masse der „più di mille anime

⁵⁹⁵ Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970. S. 29ff.

⁵⁹⁶ Zur „phantasia-Konzeption Dantes“ siehe auch Scharold, Irmgard. *Vom Wunderbaren zum Phantasmatischen. Zur Archäologie vormoderner Phantastik-Konzeptionen bei Ariost und Tasso*. München: Wilhelm Fink, 2012. S. 184 – 195.

⁵⁹⁷ Durst, Uwe. *Theorie der phantastischen Literatur*. Münster: LIT Verlag, 2010. S. 67.

⁵⁹⁸ Hofmann, Tina. *Phantastik: Der literaturwissenschaftliche Multippluralismus des Genrebegriffs „Phantastik“*. München: GRIN Verlag, 2009. S. 19.

⁵⁹⁹ Marshall McLuhans Idee der industriellen Menschen, die aufgrund ihrer Trennung von Privatleben und Arbeit zu Masken erstarren, erinnert in gewisser Weise an diese höllischen Schatten (vgl. McLuhan, Marshall. *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*. London: Routledge & Kegan Paul, 1951).

⁶⁰⁰ Phillips, *Africa* 1995. S. 16.

⁶⁰¹ Alighieri, 1988, Bd. IV. S. 23.

⁶⁰² Phillips, Tom. „Collage: Crosses“ in Phillips, W/T 92. S. 128 – 30.

distrutte“⁶⁰³ in Form dieser namenlosen schematisierten Abbilder darzustellen, sind das Ergebnis eines Selektionsprozesses, der zu einer kondensierten Auswahl führt, die nach Phillips‘ Meinung die größte Signifikanz vermitteln:

The set of etchings *I had not known Death had undone so many...* starts out with a plate on which are drawn over a thousand heads (1263 to be precise). Plate by plate these small line drawings are subject to a process of elimination until the last few images show, blown up to the size of the whole initial group, those few which seemed to have the most life and emotional charge.⁶⁰⁴

Phillips verwendet die Idee dieses Masken-Dramatis Personae in zuweilen abgewandelter Form insgesamt in elf Illustrationen: III/1, III/2, IV/2, XI/3, XIII/3, XVIII/3, XVIII/4, XXI/1, XXVI/3, XXX/1, XXXII/1 sowie XXXII/2.

Dramatis Personae (III/1; XXXII/1)⁶⁰⁵: Diese bereits zu Anfang beschriebene Illustration führt das Dramatis Personae in seiner Grundform ein und vermittelt dem Betrachter erste Eindrücke der Unterwelt. Erwähnenswert ist hier, dass Phillips darauf verzichtet, das Höllentor bzw. seine Inschrift zu illustrieren, wie dies die Tradition der Dante-Illustration sowie der hohe Bekanntheitsgrad dieses infernalisches Momentes nahelegen würden. Phillips konzentriert sich in seiner Rezeption ganz auf die Wirkung der Hölle und ihre Bewohner. Gmelin beschreibt die von Dante vermittelte Szenerie sehr eindrücklich als „landschaftslos, raumlos und zeitlos, dunkel [...] und voll unfassbaren Tumultes“⁶⁰⁶ und fasst damit dieses Wahrnehmungsmoment in einer Art zusammen, die Phillips‘ Illustrierung durchaus plausibel erscheinen lässt. Trotz der geordneten Aufreihung der afrikanisch inspirierten Gesichter vermittelt dieses Frontispiz eben diese Raum- und Zeitlosigkeit sowie die unüberschaubare Realität unzähliger, entstellter Existenzen innerhalb dieses Nicht-Raums. In ähnlicher Weise behandelt Phillips die Räumlichkeit in Illustration XXXII/1, für die er wiederum die Masken des ursprünglichen Dramatis Personae verwendet, allerdings in Blau vor weißem Hintergrund und mit der Ergänzung eines die Abbildung überziehenden Musters, das an die

⁶⁰³ *Inferno* IX, 79 („mehr als tausend tote Seelen“).

⁶⁰⁴ Phillips, W/T 92. S. 173.

⁶⁰⁵ Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto III/1 (1981, Abb. 49) und Canto XXXII/1 (1983, Abb. 50).

⁶⁰⁶ Alighieri, 1988, Bd. IV. S. 61.

Äste eines Baumes, Risse oder Falten erinnert. Die Tatsache, dass es sich hier um eine Illustration zum untersten Höllenkreis handelt, in dem die Verräter im Eisse Kozytus leiden, legt schnell nahe, dass es sich bei dem Muster um Risse in der Eisdecke des gefrorenen Sees im Mittelpunkt der Hölle und den „fondo a tutto l’universo“⁶⁰⁷ handelt. Hier strömt alle Bosheit der Welt zusammen, Frost und Eis werden zum „Sinnbild der Erhärtung des Herzens als Strafe in alle Ewigkeit.“⁶⁰⁸ Sündler dieses Höllbereiches sind in unterschiedlichen Tiefen in der Oberfläche des Sees eingefroren, während die drei Erzverräter Judas, Brutus und Cassius von Luzifer persönlich angekaut werden, dessen riesige Flügel den eiskalten Wind erzeugen, der alles um ihn herum erstarren lässt. Die Tatsache, dass Phillips einen „crumpled Chinese take-away container“⁶⁰⁹ verwendet, um die gesprungene Eisoberfläche nachzuahmen, und in seinem Kommentar zu dieser Illustration ausdrücklich darauf hinweist, mag damit zu tun haben, dass sich einige Sündler der untersten Hölle gegenseitig annagen – bis hin zu den drei Erzverrättern, die jeweils von einem der drei Köpfe des abtrünnigen Engels Luzifer zerfleischt werden: „Da ogni bocca dirompea coi denti / Un peccatore“⁶¹⁰. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass Phillips hier mit dem Verweis auf den Pappbehälter, also ein alltägliches Abfallprodukt, wiederum den von der Moderne beeinflussten Herstellungsprozess betonen wollte. Wichtig ist hier abermals der Eindruck, der durch die Menge der abgebildeten Masken entstehen soll: „From the original cast-list etching of heads (III/1) a thousand and one have been taken (a thousand is used by Dante to signify any large uncountable number, perhaps as we today, after inflation, use a million).“⁶¹¹

Aus dieser ursprünglichen Übersichts-Darstellung, greift Phillips im Folgenden einzelne Masken heraus. Nach Phillips’ eigener Aussage fanden

⁶⁰⁷ *Inferno* XXXII, 8 („Grund des Universums“).

⁶⁰⁸ Alighieri, 1988, Bd. IV. S. 458.

⁶⁰⁹ Phillips, 1985. S. 308.

⁶¹⁰ *Inferno* XXXIV, 56-57 („In jedem Maul zermalmt’ er einen Sünder / Mit seinen Zähnen“).

⁶¹¹ Phillips, 1985. S. 308. In Phillips’ *Inferno* finden sich zwei weitere Illustrationen, die man auf ihre Weise als eine Art Dramatis Personae bezeichnen könnte. In Illustration XXI/1 sind seitendeckend deformierte Kopfformen in unterschiedlich großen rechteckigen Rahmen abgebildet, die Phillips ganz im Sinne der afrikanischen Masken als „dramatis personae for this section (Cantos XXI-XXIII) [sic]“ verstanden wissen will (Phillips, 1985. S. 298). Ein Dramatis Personae, das von einem anderen Werk seines Œuvres inspiriert ist, präsentiert Phillips in XXXII/2: Sogenannte „stop-cock box-lids“ (Absperrhahnendeckel) aus seiner Serie *A Walk to the Studio*, in der er Eindrücke sammelte, die sich ihm auf dem Weg zu seinem Atelier boten, werden zu einem Raster totenkopfähnlicher Repräsentanten für die Köpfe der im Eisse Kozytus eingefrorenen Sünder (vgl. Phillips, 1985. S. 308).

nur besondere Masken Eingang in das ursprüngliche infernale *Dramatis Personae* und aus dieser Auswahl wiederum werden in der Folge nur die aussagekräftigsten selektiert, um als „‘faces‘ of the principal characters (Homer, Aristotle etc.)“⁶¹² hervorgehoben zu werden. Phillips bedient sich für die weitere Verwendung einer Strategie, die an Konventionen des filmischen Erzählens erinnern: Die Übersicht des *Dramatis Personae* von Illustration III/1 dient gleichermaßen als „establishing shot“, aus dem Phillips für weitere Illustrationen einzelne Charaktere auswählt als würde er mit der Kamera in den filmischen Raum hineinzoomen. Phillips ist in seiner Auswahl der „principal characters“ nicht wirklich konsequent und seine Präferenzen lassen sich nicht ohne weiteres erklären. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass es sich bei den Figuren, die er aus dem *Dramatis Personae* aussondert, um Charaktere aus der antiken Mythologie handelt. Jedoch trifft das nicht auf sämtliche antiken Persönlichkeiten zu – der Riese Capaneus und der Seher Tiresias beispielsweise sind nicht durch Masken dargestellt. Auch der Gedanke, dass Phillips möglicherweise nur die edlen Heiden aus dem Limbo dergestalt abbildet, lässt sich nicht erhärten, denn hier fällt wiederum der römische Dichter Ovid aus dem Rahmen. Es ist eher wahrscheinlich, dass sich Phillips ebenso wie Dante intuitiv und subjektiv von seinen persönlichen Tendenzen leiten lässt. Ebenso wie Gmelin Dante eine „Neigung zu hochgesinnten Geistern“⁶¹³ wie Jason und besonders Odysseus attestiert, scheint Phillips‘ Auswahl der Charaktere für die Darstellung mit afrikanischen Masken auf Neigung und Achtung zu basieren. Im Detail verwendet Phillips die afrikanischen Masken, um acht Persönlichkeiten in Dantes *Inferno* darzustellen: Aristoteles, Odysseus, Thais, Jason, Brunetto Latini, Pier della Vigna, Homer und Cölestin V. Im Folgenden sollen diese Illustrationen in Zusammenhang mit dem *Dramatis Personae* kurz dargestellt werden.

Cölestin V. (III/2)⁶¹⁴: Phillips greift direkt in der ersten Illustration, die dem *Dramatis Personae* folgt, ein einzelnes Gesicht heraus, um Papst Cölestin V. darzustellen, den Eremit Pietro da Morrone, der kurz nach seiner Wahl im Jahr 1294 das Papstamt wieder abgab und von seinem

⁶¹² Phillips, *W/T* 92. S. 173.

⁶¹³ Alighieri, 1988, Bd. IV. S. 19f.

⁶¹⁴ Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto III/2* (1981, Abb. 51).

Nachfolger Bonifaz VIII. aus Angst vor einer Kirchenspaltung eingekerkert wurde, wo er 1296 starb⁶¹⁵. Dante verachtet Papst Cölestin V. und seine Handlung, die in seinen Augen von Unentschlossenheit und Feigheit zeugt – und zwar so sehr, dass er ihn in der *Divina Commedia* nicht einmal beim Namen nennt, sondern nur als „colui / Che fece per viltate il gran rifiuto.“⁶¹⁶ bezeichnet. Dante verbannt Cölestin aus diesem Grund in den Vorraum der Hölle, der bevölkert ist von Seelen, die selbst der Höllenstrafe nicht würdig sind. Diese sogenannten „lauen Seelen“ werden von Mücken und Wespen zerstoichen, treten auf Würmer und müssen auf ewig im Schatten rastlos hinter einer sinnlosen Fahne im Kreis laufen. Phillips entscheidet sich bei der Farbwahl dieser Illustration bewusst für Gelb, eine sehr zwiespältige Farbe, die einerseits mit Sonne, Wärme und Lebensfreude assoziiert wird, aber auch mit Nervosität, Angst, Falschheit, Neid und Feigheit – insbesondere in dieser senfgelben Schattierung.⁶¹⁷ Phillips stellt das Dramatis Personae nun leicht vergrößert dar, „since we are now nearer to them, from the previous picture“⁶¹⁸, was wiederum an filmische Konventionen oder an die von Phillips selbst angesprochene mikroskopische Vergrößerung denken lässt. Darüber hinaus bilden hier zahllose sich überlagernde Versionen des Dramatis Personae in Beige und Creme auf graugrünem Grund eine Art undurchdringlichen und unübersichtlichen „Gesichterwald“. Sehr vage und schemenhaft lässt sich im oberen rechten Bildviertel eine ovale Form erkennen, die vermutlich die Maskenpräsenz des obersten Hirten der lauen Zauderer darstellen soll. Ein cremefarbenes, von zwei grau gerasterten Diagonalen überlagertes Papstwappen in einem senfgelben Rechteck bildet den Mittelpunkt der Illustration. Zwei unförmige cremefarbene Bildfelder, an deren oberen und unteren Ränder sich unregelmäßige senfgelbe Streife befinden, durchbrechen in etwa auf Höhe der horizontalen Bildachse

⁶¹⁵ Möglicherweise besteht hier ein vager Zusammenhang mit der Anzahl der afrikanischen Masken im ursprünglichen Dramatis Personae, denn wenn man das Raster 36 x 36 multipliziert, erhält man als Ergebnis 1296, das Todesjahr von Papst Cölestin V.

⁶¹⁶ *Inferno* III, 59-60 („dessen, / Der feig die große Weigerung begangen.“).

⁶¹⁷ Vgl. Hammer, Norbert. *Mediendesign für Studium und Beruf: Grundlagenwissen und Entwurfssystematik in Layout, Typografie und Farbgestaltung*. Berlin/Heidelberg: Springer, 2008. S. 194.

⁶¹⁸ Phillips, 1985. S. 287. In seinem Kommentar schreibt Phillips: „one head is singled out for further enlargement and emphasis to represent Pope Constantine“. Es handelt sich hier vermutlich um eine nachträgliche versehentliche Verwechslung mit Kaiser Konstantin – immerhin wurde der Kommentar erst einige Zeit nach der Entstehung der Illustrationen abgefasst.

links und rechts des Papstwappens den regelmäßigen Aufbau der Abbildung und repräsentieren die sinnlosen Fahnen, denen die lauen Sünder auf ewig hinterherrennen.⁶¹⁹ Der „interior text“ in der unteren Bildhälfte ist in drei Abschnitte aufgeteilt und lautet: „slight and lukewarm, / not / able to love, / We / can't / repent // for / a lost angel / memory / had best / extinguish emotions, // free from / no / emotion“⁶²⁰. Phillips' *Humument*-Poesie spielt hier auf die „neutralen Engel“ an, die sich beim Aufruhr weder für Gott noch für Luzifer zu entscheiden wussten.⁶²¹ Ein wenig ungewöhnlich ist die starke Betonung, die Phillips den „emotions“ gibt, jedoch scheinen die drei Textbänder vor allem die Ungewissheit der Lauen zu vermitteln.

Homer (IV/2; XXVI/3)⁶²²: Im nächsten Gesang greift Phillips eine einzelne Maske aus der Masse heraus und vergrößert sie derart, dass sich ihre unregelmäßigen weißen Linien über das gesamte rotgrundige Bildfeld der Illustration erstrecken. Die Bildfläche ist von unregelmäßigen schwarzen Schraffuren überzogen. Die Maske ist leicht nach links versetzt und am rechten Bildrand, knapp oberhalb der Horizontlinie, befindet sich ein gräulich-rot getönter Halbkreis, dem ein kleiner Kranz von strahlenförmigen Schraffuren das Aussehen einer Art dunkler Sonne verleiht. Der Hintergrund der Maske ist innerhalb der ovalen Umrisslinie mit kleinen Zeichnungen angefüllt, die an antike Vasenmalereien erinnern. Dante trifft in der *Göttlichen Komödie* an dieser Stelle den antiken Ependichter Homer, den Dante durch Vergil als „poeta sovrano“⁶²³ ansprechen lässt. Obgleich Dante vermutlich dessen Werke nicht persönlich kannte, zollt er Homer, der „con quella spada in mano“⁶²⁴ als Dichter des Krieges dargestellt ist, aufgrund der Tradition große Achtung.⁶²⁵ Phillips spielt durch die stilisierten antiken Szenen im Hintergrund, die von

⁶¹⁹ Phillips gibt in seinem Kommentar an, dass hierbei die Flagge auf dem Titelbild seiner Publikation *W/T to 1974* handelt – ein weiteres Selbstzitat aus Phillips' *Œuvre* (vgl. Phillips, 1985. S. 287).

⁶²⁰ Der erste Satz steht vor senfgelbem Hintergrund, die anderen „strings“ sind cremeweiß mit kleinen schwarzen Rasterpunkten.

⁶²¹ Vgl. Alighieri, 1988, Bd. IV. S. 65f: „Das Dogma kennt diese Kategorie der neutralen Engel nicht, wohl aber die mittelalterliche Legendentradition.“

⁶²² Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto IV/2 (1982, Abb. 52) und Canto XXVI/3 (1983, Abb. 53).

⁶²³ *Inferno* III, 88 („der höchste Fürst der Dichter“).

⁶²⁴ *Inferno* III, 86 („mit dem Schwert in Händen“).

⁶²⁵ Im *Purgatorio* erinnert Vergil erneut an Homer (*Purgatorio* XXII, 101-102).

Schlachtszenen über Darstellungen von Zentauren, Musikern, Ungeheuern, Seereisen und die im Himmel gruppierten olympischen Götter reichen, sowohl auf Homers Ursprung in der griechischen Antike als auch episodenhaft auf die in seinen Werken enthaltenen Sagen an. Die dunkle Sonne erschließt sich durch Illustration II/1 und entsprechend in Phillips Erklärungen zu seinem Gemälde *Virgil in his Study*: „Only half the sun is shown since the pagan, however virtuous, can only be half-illuminated, for he must perforce lack the light of Christian revelation.“⁶²⁶ Der *Humment*-Text lautet: „him / he left / whose / heir / he / was / the / ; / lot which he had chosen. // before his death, / in / a / painless twilight / his first knowledge of Homer –“. Phillips spielt hier möglicherweise auf die Vorbild-Kette an, die Dante von Homer über Vergil zu sich selbst hin bildet sowie auf das Halbdunkel dieses elitären Schattenbereichs der Hölle. In Phillips Textauswahl klingt Dantes mangelnde Kenntnis der antiken Schriften, aber auch seine große Affinität zu dieser Gruppe edler Heiden an, die ihn als einen der ihren aufnehmen. Mit großem Bedauern scheint Dante sich aus dieser gelehrten Runde zu verabschieden, deren höllischen Bereich er als eine Art erstrebenswerten Jenseitsort skizziert, auf den zweifellos seine persönliche Wahl fallen würde – wenn es nicht „den tragischen Ausschluss der antiken Geister aus der christlichen Heilsgemeinschaft“⁶²⁷ gäbe. Phillips' afrikanische Maske gleicht einer mehrdimensionalen Öffnung, einem Fenster in Homers Welt, einer Lupe, die dem Betrachter einen Blick auf das homerische Universum gewährt. Die Illustration spiegelt Dantes Begeisterung für diese Kultur, die er in diesem Bereich trotz ihres heidnischen Hintergrunds feiert – und auch Phillips' eigene humanistischen Tendenzen zeigen sich in seiner Präferenz für „Hell's only relatively cosy corner“⁶²⁸. Dieser emotionale Bezug ist zwischen den Zeilen erfahrbar und spürbar Teil dieser idyllischen Beschreibung der antiken Dichter, die ein „Kabinettstück edelster Höflichkeit und Dantes tiefste Huldigung vor der klassischen Dichtung“⁶²⁹ ist. Phillips greift Homers afrikanisches Maskengesicht im Rahmen von Illustration XXVI/3 als Kommentar zu Odysseus' Reisen ein weiteres Mal auf. Dante schildert den Seehelden Odysseus als zentrale Gestalt des achten Grabens, wo er sich gemeinsam mit seinem Freund Diomedes unter

⁶²⁶ Phillips, W/T 92. S. 236.

⁶²⁷ Alighieri, 1988, Bd. IV. S. 77.

⁶²⁸ Phillips, 1985. S. 287.

⁶²⁹ Alighieri, 1988, Bd. IV. S. 86.

den betrügerischen Ratgebern befindet. Dass der florentinische Autor keine Kenntnis vom Odysseusmythos und von dessen Heimkehr hatte, hindert ihn nicht daran, ein nach seinen Maßstäben angemessenes Ende für den von ihm zur „erhabenen Symbolgestalt des menschlichen Forscherdranges“⁶³⁰ stilisierten Figur zu ersinnen – Odysseus überschreitet laut Dantes *Inferno* die Grenzen der Welt und wird mitsamt Schiff und Mannschaft vom Meer verschlungen: „Infin che il mar fu sopra noi richiuso.“⁶³¹ Angesichts der freien Umgestaltung der Odyssee durch Dante, mit der er hier der homerischen Tradition auf eine verdrehte Weise Respekt zollt, integriert Phillips eine ähnlich verdrehte visuelle Hommage an den Meister des antiken Epos in seiner Illustration. Phillips löst die in Illustration IV/2 verwendete Maske in ihre Einzelteile auf und verstreut sie als seltsam schwebende weiße Elemente im terracottarot gefärbten Himmel über einer aus schwarz-weißen Zeitschriftenstichen collagierten Meereslandschaft. Im *Humument*-Text spielt Phillips sowohl auf die beiden Versionen von Odysseus' Tod an, als auch auf Dantes Nichtkenntnis der Tradition, die zu diesem Alternativende führte und auf die Selbstüberschätzung des homerischen Helden: „death in him / due / the second time a / twilight / repetition, // imprudence, / sinks into / death. // depth / without / Homer–“.

Aristoteles (XI/3; XXX/1)⁶³²: Ähnlich ergeht es dem griechischen Philosophen Aristoteles, dessen Masken-Repräsentant Phillips für Illustration XI/3 vergrößert darstellt. Die Züge der Maske werden aus unregelmäßigen, rötlich gefärbten Strichen geformt, die von dünnen weißen Linien eingefasst sind. Den Hintergrund im Umfeld der Maske bildet ein schemenhaft erkennbares Millimeterpapier mit Gitternetz, das zu den Außenrändern hin verblasst. Das von der ovalen Gesichtsform der Maske eingeschlossene Bildfeld zeigt im oberen Bereich ein Muster aus unterschiedlich schraffierten Quadraten, die dem Maßstab des Millimeterpapiers entsprechen. Auf Augenhöhe durchbricht eine unvollständige waagerechte Reihe kleinerer weißer Quadrate das Muster. Unterhalb dieser Linie setzen diagonale geradlinige Balken ein, die nach unten hin immer heller werden und sich schrittweise zu einer Art Masse homogener,

⁶³⁰ Alighieri, 1988, Bd. IV. S. 381.

⁶³¹ *Inferno* XXVI, 142 („Bis über uns die Wogen sich geschlossen.“).

⁶³² Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XI/3 (1982, Abb. 54) und Canto XXX/1 (1983, Abb. 55).

abgerundeter Felder auflösen, die annähernd an die Oberflächenstruktur eines Gehirns erinnern. Der „interior text“ weist auf den hier „porträtierten“ Griechen hin und bietet gleichzeitig den Schlüssel für die Illustration: „be good enough to pay attention to / Aristotle // you must / graph / Vice // Ethics / means calculated / distress“. Vergil beantwortet hier in der *Göttlichen Komödie* im Rahmen eines Lehrgesprächs Dantes Fragen und erklärt anhand der Ethik des Aristoteles die Einteilung der inneren Hölle. Dante, der Aristoteles im *Convivio* als „mio maestro“ und „maestro de li filosofi“⁶³³ bezeichnet, positioniert ihn im Limbo unter den edlen Heiden im Zentrum der „filosofica famiglia“⁶³⁴ und nennt ihn dort „maestro di color che sanno“⁶³⁵. Die Grundeinteilung der aristotelischen Ethik in *incontinentia*, *malitia* und *feritas* ist wie bereits dargelegt eines der wichtigsten strukturellen Vorbilder der *Divina Commedia* und für die moralische Ordnung des *Inferno*. Aristoteles tritt also hier in diesem Gesang als Hauptfigur auf, ohne selbst Teil dieses Höllenbereichs zu sein – er steht für die Ordnung der Dinge. Das Millimeterpapier der Illustration repräsentiert dieses Schema in ganz ähnlicher Weise wie Aristoteles in Dantes Werk zur Allegorie der Ordnung stilisiert wird. Entsprechend führt Phillips diesen Gedanken fort und greift auf die Maske des Aristoteles zurück, um den Bereich zu illustrieren, in dem die Fälscher leiden müssen. Da diese „mit ewiger Tollwut bestraft“ werden und also „außer sich“ sein müssen,⁶³⁶ zerstückelt Phillips die Maske des Aristoteles, die sinnbildlich für die zerstörte Ordnung zu Boden sinkt: „As Homer’s mask is broken and elevated in Canto XXVI so Aristotle’s is here debased by the flight from reason oft he fraudulent.“⁶³⁷

Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, war Phillips‘ Illustrationskonzept mehreren Veränderungen ausgesetzt und hat sich daher im Laufe der Zeit gewandelt. Die Vermutung liegt nahe, dass die Verwendung des Dramatis Personae ursprünglich deutlich konsequenter Verwendung finden sollte. Phillips isoliert einzelne Masken in vier weiteren Illustrationen, um signifikante Einzelpersonen darzustellen, die Dante in seiner Narration herausstellt: Pier della Vigna (XIII/3), Brunetto Latini (XV/3), Jason

⁶³³ *Convivio* I, ix, 9 („mein Meister“) und IV, viii, 15 („Meister der Philosophen“).

⁶³⁴ *Inferno* IV, 132 („Kreis der Philosophen“).

⁶³⁵ *Inferno* IV, 131 („Meister derer, die da wissen“).

⁶³⁶ Alighieri, 1988, Bd. IV. S. 437.

⁶³⁷ Phillips, 1985. S. 306.

(XVIII/3) und Thais (XVIII/4). Diesen vier Beispielen gemeinsam ist die Verwendung einiger charakteristischer ikonographischer Merkmale, die aus der Anfangsphase von Phillips' Bearbeitung zu stammen scheinen. Neben den Masken finden sich hier der Buchstabenwald, der waagerechte Verbotsbalken, handschriftlicher Originaltext, schablonierte Buchstaben, stilisierte Bücher, Pfeile, das Motiv der Badenden sowie die sichtbare Zersetzung des Materials. Die afrikanischen Masken nehmen in diesen Illustrationen jedoch keine derart prominente Rolle ein wie in den soeben beschriebenen Abbildungen und sollen hier nicht im Detail besprochen werden. Sie verdeutlichen ein weiteres Mal Phillips' narrative Strategie, die ebenso wie diejenige Dantes geprägt ist von Verknüpfungen, zoomartigen Annäherungen sowie von repetitiven und prozessorientierten Momenten und allegorischen Sinnbildern.

II.3.1.5. Polysemie

one / book / He found / he studied the book. He could make out the various cases,
(315¹)

Phillips' Darstellungsweise reflektiert in großen Teilen die inhaltliche und schematische Struktur der *Commedia*, vor allem aber greift seine *Inferno*-Bearbeitung immer wieder Dantes textuelles Konzept auf. Die Komplexität der Sinnschichten innerhalb der Illustrationen scheint eine Betrachtung auf Grundlage des Vierfachen Schriftsinns nahe zu legen. Augenfälliges Zeugnis von Phillips' Vertrautheit mit dieser Art der Textauslegung ist Illustration I/4.⁶³⁸ Anhand einer ausführlichen Diskussion dieser durchdachten und in ihrer Vielschichtigkeit fast akademisch anmutenden Illustration soll hier Phillips' Herangehensweise demonstriert werden.

Die Abbildung zeigt mehrere, gegeneinander klar abgegrenzte Bildfelder, die zum Teil schablonierten Text enthalten. Am unteren Rand der Illustration befindet sich ein Feld, das sich flach über die gesamte Breite erstreckt und in dem verschiedenfarbige schablonierte Buchstabenformen (lila, violett, rot, grün) in unterschiedlicher Schriftgröße einander überlagern. Die Überlagerungen erschweren die Lektüre, aber es scheint sich

⁶³⁸ Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto I/4 (1981, Abb. 56).

immer um die gleiche Buchstabenkombination zu handeln, die das Wort „VELTRO“ bildet. Ebenso wie die gesamte Illustration ist dieses Feld von einem schmalen Farbband in hellem Lila eingefasst. Oberhalb dieses Textfeldes befinden sich vier horizontale rechteckige Bildfelder die von einem beigen Schriftband mit violetten Buchstaben eingerahmt werden. Diese schablonierten Buchstaben ergeben im Uhrzeigersinn von oben links gelesen den folgenden Text: „OPERIS NON EST SIMPLEX SENSUS YMO DICI POTEST POLISEMOS AD EVIDENTIAM ITAQUE DICENDORUM SCIENDUM EST QUOD ISTIUS“. Der Textverlauf folgt dem Uhrzeigersinn stringent kreisförmig, sodass jene Zeilen, die sich unterhalb der zentralen Bildfelder befinden, auf dem Kopf stehen. Zwischen diesem Textrahmen und dem bunten Buchstabenfeld am unteren Bildrand befindet sich eine weitere Textzeile in herkömmlicher Leserichtung: „IE. HOC EST PLURIUM SENSUM“. In jedem der vier horizontalen Bildfelder, welche die zentrale Fläche der Illustration ausmachen, ist die seitliche Silhouette eines feingliedrigen Hundes zu erkennen, der langgestreckt von links nach rechts zu springen scheint. Im obersten Bildfeld ist die Silhouette des Hundes einheitlich in einem hellen Rot-Braun angedruckt, der Hintergrund ist einheitlich beige. In der linken oberen Ecke steht in silbergrauen schablonierten Buchstaben „ANAGOGY IV“, die Hundesilhouette ist horizontal überdruckt von einer Abfolge schablonierter silbergrauer Buchstaben mit einem etwas größeren Schriftgrad: „DXVDXDXVDXDX“. Das nächste Bildfeld weist einen Hintergrund in dunklem Lila auf, der Hund ist helllila, der Text links oben lautet „III. MORAL“ und ist in hellem Rot gedruckt. Über dem Hund liegt horizontal ein Schwert, dessen Griff sich auf der rechten Bildseite befindet. Der gewundene Griff hat die gleiche Farbe wie der Schriftzug, die Dekoration am Griff ist gelb, rot und blau, die Klinge des Schwertes hat verschiedene Grautöne. Im dritten Bildfeld ist der Hintergrund in drei gleich große rechteckige Farbfelder aufgeteilt, die von links nach rechts grün, weiß und rot sind. Hier ist die Silhouette des Tieres mit kleinen Bildern von Gesichtern ausgefüllt, die wiederum von schablonierten Buchstaben überlagert werden. Dieser Text bildet ein schwach erkennbares Text-Raster, das durch die Umrisse des Hundes beschnitten wird. Aus diesem Grund ist der Text nur bedingt zu entziffern. Die Farben reichen von einem blassen Gelbton bis zu dunklem Grau. Der Text in der linken oberen Ecke lautet „II. ALLEGORY“ und ist als Kontrast zur jeweiligen Hintergrundfarbe entsprechend zum Teil weiß und zum Teil grün. Das vierte

Bildfeld zeigt die Hundesilhouette vor einem grün gesprenkelten Hintergrund. Die Silhouette selbst ist mit verschiedenen Grautönen schattiert, deren Modellierung dem Körperbau eines realen Hundes folgen. In diesem Feld lautet der schablonierte orangerot gedruckte Text „I. LITERAL“.

Spätestens bei der Lektüre der Worte „PLURIUM SENSUM“ in der untersten Schriftzeile des Textrahmens ist dem Dante-Kenner klar, dass Phillips hier die Prophezeiung eines Retters – des mythischen *Veltro* – nutzt, um Dantes Vierfachen Schriftsinn ins Bild zu setzen. Der Verweis auf die mittelalterliche Tradition der Texthermeneutik bestimmt die gesamte Illustration, denn Phillips zitiert Dantes berühmten Brief an Cangrande della Scala fast wörtlich. Zunächst irritiert die ungewöhnliche Anordnung des Textes, denn entgegen tradiertener Lesegewohnheiten beginnt der Text nicht in der linken oberen Ecke. Der gesamte Rahmentext ergibt entsprechend von rechts unten an gelesen folgenden Text: „AD EVIDENTIAM ITAQUE DICENDORUM SCIENDUM EST QUOD ISTIUS OPERIS NON EST SIMPLEX SENSUS YMO DICI POTEST POLISEMOS IE. HOC EST PLURIUM SENSUM“.⁶³⁹ Abgesehen von „IE.“, der im Englischen geläufigen Abkürzung für „id est“, handelt es sich hier um ein wörtliches Zitat aus dem genannten Brief an Cangrande.⁶⁴⁰ Der manipulierte Textbeginn geht vermutlich einher mit der Anordnung der vier Sinnebenen, die entgegen herkömmlicher Bildstrukturen von unten nach oben zu lesen sind. Dieses Detail scheint insofern logisch als die Umkehrung der tradierten Anordnung von oben nach unten nicht als eine Missachtung des herkömmlichen Prinzips der Auflistung widersprechen soll, sondern vielmehr die Schichtung der Bedeutungsebenen im Text wiedergibt. Phillips beginnt seine Aufzählung im unteren Bildfeld mit dem *sensus literalis*, dem buchstäblichen Sinn, mit dem jede Lektüre

⁶³⁹ Leserichtung Canto I/4 (Abb. 57).

⁶⁴⁰⁶⁴⁰ Der Originaltext lautet: „Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensum“ (Alighieri, Dante. *Epistola a Cangrande*. Hg. E. Cecchini. Florenz: Giunti, 1995. VIII, 20. „Zum Erweis nun des zu Sagenden muss man wissen, dass der Sinn des Werkes nicht ein einfacher ist, vielmehr ein vielsinniger.“ Übersetzung Albert Ritter in Ritter, Albert. *Die unbekannten Meister – Dantes Werke*. Berlin: Gustav Grosser Verlag, 1922. S. 234-248). Charles S. Singleton erklärt in seinem Aufsatz „The Two Kinds of Allegory“ in Anlehnung an eine Textstelle in Dantes *Convivio* (II, i, 2-4), dass Dantes *sensus allegoricus* eine „allegory of theologians“ ist und nicht eine „allegory of poets“ (Singleton, Charles S. „The Two Kinds of Allegory“ in Harold Bloom. *Bloom's Modern Critical Views: Dante Alighieri*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2004. S. 11-23).

ihren Anfang nimmt, und auf dem die anderen Bedeutungsebenen aufbauen. Der *sensus anagogicus* scheint in seiner reduzierten Gestaltung und Farbigkeit über allen anderen zu schweben und nimmt damit nach den Prämissen der Höllen-Topographie den Platz mit der größten Nähe zu Gott ein. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass sämtliche Farbpartien, die in der Thames & Hudson-Publikation als beige erscheinen in der Talfourd-Ausgabe golden sind – eine Tatsache, die vor allem das Bildfeld des *sensus anagogicus* hervorhebt, aber auch der gesamten Illustration eine gewisse Wertigkeit verleiht. Die Umkehrung der Anordnung der vier Ebenen wird betont durch die Aufzählung mit römischen Ziffern, wobei auch hier das oberste Bildfeld durch eine Abweichung auffällt: Die römische Ziffer „IV“ steht nicht vor dem Begriff „ANAGOGY“, wie dies bei den anderen Ordnungszahlen der Fall ist, sondern ohne Punkt nach dem Wort. Mehr noch als andere Illustrationen aus Phillips’ *Inferno* erweckt diese den Eindruck eines bis in das letzte Detail durchkalkulierten Systems – eine Tatsache, die nahe legt, dass es sich hier weder um einen Fehler, noch um eine willkürliche Anordnung handelt. Phillips geht in seinem Kommentar nicht auf dieses Detail ein und so ist es dem Betrachter überlassen, Mutmaßungen anzustellen. Es bieten sich mehrere Interpretationsansätze an, die in Zusammenhang mit dem römischen Gott Jupiter und dem nach ihm benannten Planeten stehen.⁶⁴¹ Ein weiterer möglicher Interpretationsansatz ist, dass Phillips sich hier mit der römischen Ziffer „IV“ auf die vierte Stufe der diatonischen Tonleiter

⁶⁴¹ Zunächst ist „IV“ die lateinische Schreibweise der Abkürzung „IU“ für den römischen Hauptgott Iuppiter Maximus Optimus. Dieser, wenngleich heidnische Bezug, würde hier insofern passen, da Jupiter in der römischen Mythologie die Rolle des Göttervaters innehat. Darüber hinaus ist Jupiter der Vater des Kriegsgottes Mars, womit er folglich der Großvater von Romulus und Remus, den Gründern Roms, ist – eine Tatsache, die ihn zum geeigneten Sinnbild der Rettung Italiens machen würde. Vielleicht erinnert diese Schreibweise den Betrachter aber auch an den Jupitermond „Kallisto“, den Galileo Galilei ursprünglich als „Jupiter IV“ bezeichnete (1610). Der spätere Name bezieht sich auf Kallisto, die von Zeus verführt, schwanger wurde und daraufhin von Artemis verbannt wurde. Um sie vor seiner Frau Hera zu beschützen, verwandelte Zeus Kallisto laut Sage in einen Bären, um sie und ihren Sohn später als „Ursa Major“ und „Ursa Minor“ in den Sternenhimmel zu setzen. Die implizite Verbindung sowohl zum Himmel der Götter als auch zum Sternenhimmel könnte sich hier durchaus als passend erweisen, vor allem, da es auch entsprechende Kompositionen von Wolfgang Amadeus Mozart bzw. Gustav Holst gibt (Mozart, Symphonie Nr. 41 K. 551 „Jupiter“ IV.; Holst, Orchestersuite *The Planets* Op. 32, IV „Jupiter, the Bringer of Jollity“) – aufgrund von Phillips’ großer Liebe zur Musik scheint diese Verbindung tatsächlich gar nicht so abwegig.

bezieht, die in der Musiktheorie die sogenannte Subdominante symbolisiert. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Subdominante ein Dreiklang (engl. „triad“) ist, und damit ein möglicher Hinweis auf die für die *Göttliche Komödie* so wichtige Zahl drei, deren implizite Präsenz in diesem Kontext auch als Hinweis auf die Göttliche Dreifaltigkeit verstanden werden kann.⁶⁴² Letztlich können dies jedoch alles nur vage Vermutungen sein. Allein die Aufmerksamkeit, die diesem Bildfeld jedoch aufgrund dieser Abweichung zukommt, scheint bereits den Zweck zu erfüllen, die vierte Ebene gegenüber den anderen drei hervorzuheben. Ähnlich rätselhaft erscheint die Buchstabenfolge „DXVDVXDVDVXDX“ in eben diesem Bildfeld. Im Gegensatz zur Ziffer „IV“ löst sich das Rätsel jedoch relativ schnell, wenn man das Thema der *Veltro*-Prophezeiung in der Dante-Literatur recherchiert. Die Kommentar-Tradition verknüpft die Prophezeiung Dantes im *Inferno* für gewöhnlich mit einer weiteren im *Purgatorio*: Dort kündigt Beatrice einen Retter der Menschheit an. Dante legt ihr dabei eine geheimnisvolle Zahl in den Mund, die gemeinhin als Beispiel mittelalterlicher Zahlen- und Buchstabenmystik gilt. Diese drei Terzette in Dantes *Purgatorio*, mit ihrer im Stil des Mittelalters verdichteten Zahlenallegorese, haben in akademischen Dante-Kreisen über die Jahrhunderte immer wieder für Diskussionen gesorgt:

Non sarà tutto tempo senza reda
 L'aquila che lasciò le penne al carro,
 Per che divenne monstro e poscia preda;
 Ch'io veggio certamente, e però il narro,
 A darne tempo già stelle propinque,
 Sicure d'ogni intoppo e d'ogni sbarro,

⁶⁴² „Die Subdominante von C-Dur ist somit der F-Dur-Dreiklang. Subdominante (Funktionssymbol: S, in Moll: s) ein Gegengewicht zur Dominante (D) dar und wird oft als Ruhepol empfunden. Sie wird häufig als Ausgang für anstehende Modulationen verwendet. Gegenüber T und D hebt sie sich insbesondere durch ihren vergleichsweise farbigen Klangcharakter ab; typische Anwendung: Harmonisierung des als melodischer Höhepunkt verwendeten sechsten Skalentons (Beispiel: Händel, „Halleluja“ aus dem „Messias“).“ („Subdominante“ *Wikipedia*, 30. August 2002). Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Begriff des Quartenzirkels (eine der frühesten Formen der europäischen Mehrstimmigkeit; das zweistimmige Musizieren in Quartparallelen kam in Europa bereits im Mittelalter auf), dessen englischer Name „Circle of Fourths“ ebenfalls eine zumindest oberflächliche Assoziation zur *Göttlichen Komödie* liefert. Eine tiefergehende Analyse würde hier jedoch zu weit führen (vgl. Benward, Bruce und Marilyn Saker. *Music: In Theory and Practice*, Vol. I. Boston: Mcgraw-Hill Higher Education, 2008⁸; De la Motte, Diether. *Harmonielehre*. München: dtv, 1997¹⁰).

Nel quale un *cinquecento dieci e cinque*,
Messo di Dio, anciderà la fuia
Con quel gigante che con lei delinque.⁶⁴³

In Anlehnung an die apokalyptische Zahl „666“ wird die Schreibweise der Zahl „515“, in römischen Ziffern „DXV“, durch anagrammatische Umstellung und Anpassung des römischen „V“ mit dem Wort „DUX“ in Verbindung gebracht. Die Idee eines Weltenführers, auf dessen unterschiedliche Deutungen die Gesichter und Namen im allegorischen Bildfeld verweisen⁶⁴⁴, könnte ebenso seine Entsprechung in Gott selbst finden, den Dante im *Inferno* als „sommo Duce“⁶⁴⁵ bezeichnet – das anagogische Thema dieses Bildfeldes untermauert eine solche Deutung von Phillips‘ anagrammatischem Spiel.⁶⁴⁶ Phillips verweist in seinem Kommentar auf diese Lesart der *Purgatorio*-Stelle: „The fourth level is the Anagogical or mystical where the Greyhound refers forward to a similar cryptographic prophecy in *Purgatorio* (DUX/DVX: cf. note to *Dante in his Study*)“⁶⁴⁷. Der Dantista John Freccero kritisiert Phillips für die Verwendung dieser – seiner Meinung nach klischeehaft überholten – Deutungsvariante und bedauert die Orientierung des britischen Künstlers an der Kommentar-Tradition:

⁶⁴³ *Purgatorio* XXXIII, 37-45 („Es wird nicht allzeit ohne Erben bleiben / Der Adler, der am Wagen ließ die Federn, / Wodurch er Scheusal wurde und dann Beute. / Ich sehe sicher und ich wills drum sagen, / Wie ohne jedes Hindernis und Schranken / Sich Sterne nahn und eine Zeit uns bringen, / In welcher einer mit *Fünfhundertfünfzehn*, / Von Gott gesandt, die Dirne wird erschlagen / Mitsamt dem Riesen, der mit ihr gesündigt.“ [Hervorhebungen meine]).

⁶⁴⁴ Mit einiger Mühe und Phillips‘ Kommentar lassen sich hier die schablonierten Wortfragmente als Teile der folgenden Namen entziffern: Mussolini, D’Annunzio, Garibaldi, Gramsci, Cangrande und Dante. Entsprechend zeigen die collageartig arrangierten Köpfe und Gesichter innerhalb der Hundesilhouette die Abbilder dieser und anderer berühmter Führer. Bei den collagierten Abbildungen scheint es sich um Stiche aus Publikationen wie *The Boy’s Own Paper* zu handeln (vgl. Phillips, Tom. „The Class of ‘47“ in Phillips, W/T 92. S. 124f).

⁶⁴⁵ *Inferno* X, 102 („der höchste Führer“).

⁶⁴⁶ Die Deutung dieser beiden Prophezeiungen in Dantes *Inferno* und *Purgatorio* wurden und werden viel diskutiert. Eine detaillierte Darstellung würde hier zu weit führen, umfangreiche Informationen bieten unter anderem die folgenden Publikationen: Alighieri, 1988, Bd. IV. S. 36ff und Bd. V. S. 519ff; Hollander, Robert und Heather Russo. und Heather Russo. „Purgatorio 33.43: Dante’s 515 and Virgil’s 333“ 27. März 2003. Der Text auf folgender Facebook-Seite gibt einen umfassenden Überblick über die zu diesem Thema veröffentlichte Literatur: Hollander, Robert. „Dante’s DXV 515 Prophecy Commentary By Robert Hollander“ *The Roman Catholic Imperialist*. Facebook, Dienstag, 13. April 2010.

⁶⁴⁷ Phillips, 1985. S. 285.

Unfortunately, Phillips chose to illustrate that critical cliché – „D-V-X” – in his frontispiece, rather than what Dante says: „D-X-V.” He would have been better advised in his translation to follow his own genius rather than bow to a received tradition, especially since its academic representatives do not appreciate his work anyway (see Times Literary Supplement, July 26).⁶⁴⁸

Auf einen Künstler, der in seinen Werken eine starke Neigung zu symbolischen Spielereien verrät, müssen Dantes rätselhaften Hinweise eine große Attraktivität ausüben.⁶⁴⁹ Das heißt aber mitnichten, dass Phillips die „DUX“-Interpretation unreflektiert verwendet. Tatsächlich ist diese Illustration ein Musterbeispiel für die Sichtbarmachung der Prinzipien des Vierfachen Schriftsinns und es muss Phillips zugutegehalten werden, dass er sich für diese Erklärung nicht des vielgenutzten Beispiels der Stadt Jerusalem bediente.⁶⁵⁰ Ebenso könnte man Phillips vorwerfen, dass er Dantes Brief an Cangrande verwendet, über dessen Authentizität Zweifel bestehen, oder, dass er nicht berücksichtigt, dass Dante in seinem Werk *De Monarchia* sogar gegen die übermäßige und leichtfertige Anwendung der Allegorese warnt.⁶⁵¹ Phillips behauptet an keiner Stelle von sich, ein akademischer Dantista zu sein. Er illustriert nicht nur die *Göttliche Komödie*, sondern auch ihre etablierte paratextuelle Tradition, wie eben Dantes Brief an Cangrande oder die klischeehafte Obsession mancher Kommentatoren mit Dantes Zahlenrätseln.

Far from trying to ‚update’ Dante I attempted in my own pictures to head back towards the poet’s own four-tiered system of representation (as outlined in the famous

⁶⁴⁸ Freccero, 1985.

⁶⁴⁹ Ähnliche Zahlenspiele finden sich auch in *A Humument* (z. B. 274¹).

⁶⁵⁰ Johannes Cassian nannte als Beispiel für den Vierfachen Schriftsinn vier Bedeutungen von Jerusalem (*Collationes* 14,8): Wörtlich ist die historische Stadt Jerusalem gemeint, allegorisch die Kirche Christi, moralisch die menschliche Seele und der anagogische Sinn bezieht sich auf das zukünftige, himmlische Jerusalem (vgl. Cassian, Johannes. *Unterredungen mit den Vätern – Collationes Patrum, Teil 1: Collationes I-X*. Übs. Gabriele Ziegler. Münster-schwarzach: Vier-Türme-Verlag, 2011).

⁶⁵¹ Dante, Alighieri. *De Monarchia* III, iv, 6-7: „Hoc viso, ad meliorem huius et aliarum inferiorum factarum solutionum evidentiam advertendum quod circa sensum mysticum dupliciter errare contingit: aut querendo ipsum ubi non est, aut accipiendo aliter quam accipi debeat.“ („Nachdem dies eingesehen ist, muß man zu größerer Verdeutlichung dieser und anderer weiterhin folgenden Lösungen darauf achten, daß es hinsichtlich des mystischen oder verborgenen Verständnisses einen doppelten Irrthum gibt, indem man ihn entweder sucht, wo er nicht ist, oder ihn anders auffaßt, als er aufgefaßt werden muß.“ Alighieri, Dante. *Monarchia*. Übs. Karl Ludwig Kannegießer. *Dantes prosaischen Schriften mit Ausnahme der Vita Nova* 2. Teil. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1845. S. 59–91).

Letter to Can Grande) in order to illuminate some of the literal, allegorical, moral and anagogical layers that Dante's polysemous text contains.⁶⁵²

Man könnte sogar so weit gehen, zu sagen, dass Phillips in gewisser Weise auch hier Dante nachahmt, denn „[e]s geht Dante nämlich nicht so sehr um sachliche Dokumentation. [...] Der Leser [...] erlebt eine ungeahnte Tiefgründigkeit zu Wahrheiten, die ihm kein Wissenschaftstraktat bieten kann.“⁶⁵³ Prominent als vierte Abbildung zum ersten Gesang positioniert kann Phillips' *Veltro*-Illustration als grundlegender Hinweis für die Lektüre verstanden werden, die sowohl einleitend Dantes Sinnebenen darstellt, als auch einen möglichen Schlüssel für die Betrachtung und Entschlüsselung von Phillips' eigener Bearbeitung liefert.

Die polyseme Grundstruktur der *Göttlichen Komödie* findet ihre Entsprechung in der des bildlichen Kommunikationsprozesses. Unterstützt von Textverfahren wie Allegorie, Metapher, Vergleich oder Periphrase, wandelt Dante in seinem Werk rationale Konzepte und Ideen um in Textbilder. Diese Art der Verbildlichung des Textes ist eine ikonologische Kodifizierung, die eine Entschlüsselung des Inhaltes erheblich erschwert.

Umberto Eco bezeichnet diese ikonischen Codes, die hochgradig mehrdeutig und individuell interpretierbar sind, als „codici deboli“, da sie nicht so stark formalisiert sind, wie beispielsweise alphabetische Codes.⁶⁵⁴ Dies führt zu einer ambigen Lektüre oder einer Pluralität der Interpretationen – je nach der Verschlüsselung durch den Absender und der Entschlüsselung durch den Empfänger. Diese „Poetisierung des Wissens“⁶⁵⁵ findet in Phillips' Bearbeitung ihre Entsprechung. In dieser Art ließen sich sämtliche Illustrationen aus Phillips' Bearbeitung analysieren und man würde im Prozess der Bildbetrachtung ständig auf weitere Ebenen stoßen und neue Hinweise entdecken. Ein weiteres wichtiges Thema in diesem Zusammenhang wären beispielsweise Spiele als gestalterisches

⁶⁵² Phillips, *TLS* 1985, S. 877.

⁶⁵³ Vgl. Felten, Hans. „Dantes Metaphorik als verkürzte und konzentrierte Theologie“ *Deutsches Dante Jahrbuch*, Band 59, 1984, S. 89-105.

⁶⁵⁴ Eco, Umberto. *La struttura assente: La ricerca semiotica e il metodo strutturale*. Milano: Bompiani, 2002. III.4.

⁶⁵⁵ Vgl. Felten, S. 89-105.

Werkzeug – eine detaillierte Betrachtung dieses und anderer Themen würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen.⁶⁵⁶

Die vorangestellten Analysen führen nicht nur die Eigenarten der sehr speziellen Illustrierung der *Göttlichen Komödie* durch den britischen Künstler Tom Phillips vor Augen, sondern auch die Limitierungen der traditionellen ikonografischen Analyse. Angesichts der Tatsache, dass Phillips' Rezeption das *Inferno* nicht nur im herkömmlichen Sinne illustriert, sondern auch die inhaltliche und schematische Struktur der *Commedia* reflektiert, scheint eine Berücksichtigung dieses Aspektes angebracht. Die vorangestellten Analysen haben demonstriert, dass Phillips in seiner Bearbeitung sowohl Grundüberlegungen zur ästhetischen Wahrnehmung und zu Zeichensystemen sowie vor allem immer wieder Dantes textuelles Konzept des Vierfachen Schriftsinns aufgreift. Deshalb empfiehlt es sich an diesem Punkt, das eingangs als Grundlage der Bildbetrachtung definierte Dreischichtenmodell von Panofsky um drei Kategorien zu erweitern, die zwar implizit bereits in der ursprünglichen Fassung enthalten sind, aber verdeutlichend zum Verständnis von Phillips' Illustrationen beitragen können (vgl. Schautafel 2).

Diese, auf deskriptive Art gewonnene Erkenntnis bietet ein grobes Instrumentarium für die Betrachtung von Phillips' Werken. Jedoch muss man sich immer bewusst sein, dass Phillips' künstlerischer Arbeitsprozess von einer Art verinnerlichter Dekontextualisierung geprägt ist. Dieses dekonstruktive Herauslösen von Themen, Ideen, Texten, Zeichen und Bildern aus ihrem ursprünglichen Kontext und ihre Überführung in den Kosmos von Phillips' Œuvre spiegelt Derridas Idee des strukturell ungesättigten Kontextes, der niemals abschließend bestimmt werden kann. Weder kann unter diesen Gesichtspunkten die Polysemie in Dantes Werk vollständig und abschließend eingegrenzt werden, noch das Spiel der *différance* in Phillips' Bearbeitung, was zum einen dazu führt, dass sich das

⁶⁵⁶ Die folgenden Illustrationen können unter dem Oberbegriff Spiel eingeordnet werden: XX/1, XXIV/1, XXVIII/1, XXXI/4. Es handelt sich hierbei um die Verwendung von Tarotkarten und dem Brettspiel „Snakes and Ladders“, die Phillips für seine Zwecke manipuliert. Phillips wählt diese Spiele aufgrund ihrer visuellen Komponenten, die bestimmten narrativen Elementen aus Dantes *Inferno* entsprechen (Schlangen, Turm). Andererseits dienen diese Spiele auch als Metaphern und berücksichtigt man den umfassenden kulturgeschichtlichen Hintergrund beider Spiele, eröffnet sich eine Vielzahl möglicher Aspekte, welche die jeweilige Illustration wiederum ergänzen und bereichern.

Werk des britischen Künstlers nur bedingt mit Hilfe herkömmlicher Kategorien und Werkzeuge fassen lässt, und zum anderen, dass sie nie wirklich abschließend und erschöpfend sein kann.

2) Schautafel: Erweiterung des Dreischrittmodells nach Panofsky hinsichtlich Phillips' *Inferno*

Gegenstand der Interpretation	Akt der Interpretation	Subjektive Quelle der Interpretation	Objektives Korrektiv der Interpretation	Schriftsinn/ Interpretationsebene	Interpretationsschwerpunkt	Interpretation der Zeichen
1. Phänomensinn	vorikonografische Beschreibung	Vitale/ Praktische Daseins-erfahrung	Gestaltungs-/ Stil-Geschichte	Sensus litteralis	Werks ästhetik	Semantik
2. Bedeutungssinn	ikonografische Analyse	Literarisches Wissen	Typengeschichte	Sensus allegoricus	Produktionsästhetik	Syntax
3. Dokumentsinn	ikonologische Interpretation	Weltanschauliches, politisches und soziales Handeln und Verhalten	Politische, Sozial-, Wirtschafts- und Geistesgeschichte	Sensus moralis, sensus anagogicus	Rezeptionsästhetik	Pragmatik

(Kerstin Blum 2012, in Anlehnung an Panofsky 1978, S.50/ 1932/87, S. 203 und Müller 2003, S.34)

II.3.1.6. Rezeptionsästhetik

–the test of how / I see things now (366¹)

Ein Werk wie Phillips' *Inferno* bietet dem Rezipienten mit seinen komplexen Sinnschichten, vielfältigen Verweisen und Andeutungen eine Fülle an „Leerstellen“, die zur Interpretation anregen. Tatsächlich waren rezeptionsästhetische Überlegungen bereits mehrfach Thema dieser Arbeit und fanden vor allem Eingang in die bildbetrachtende Analyse der vorangehenden Kapitel. Tom Phillips ist sich seines Publikums zu jeder Zeit bewusst⁶⁵⁷ und so legt er in seiner Bearbeitung gezielt Ansatzpunkte, die

⁶⁵⁷ Phillips macht sich offen Gedanken darüber, wie der Leser seine *Inferno*-Bearbeitung rezipiert und wie er diese Konkretisierung durch den Rezipienten steuern und unterstützen kann. So nutzt er beispielsweise Illustration XXXIV/2 als Übersetzungshilfe für die Zeile „Vexilla regis prodeunt inferno“, die er in seiner englischen Textversion unübersetzt stehen lässt. Dadurch verschmelzen Text und Illustration vielmehr noch zu einer Einheit, die sich gegenseitig ergänzt, als dies bei herkömmlichen Illustrationen der Fall ist (vgl. Alighieri, 1988, Bd. IV. S. 485 und Phillips, 1985. S. 310; im Kommentarteil wurden die Texte für die Illustrationen XXXIV/2 und XXXIV/3 versehentlich vertauscht). Grundsätzlich ist Phillips' Zielpublikum sicherlich als tendenziell intellektuell einzustufen.

den Leser dazu einladen, das Werk in seiner Veränderlichkeit in den jeweiligen individuellen Lektürekontext einzubinden. In dieser Weise nutzt er beispielsweise den bereits beschriebenen Buchstabenwald, um im Leser/Betrachter ein Gefühl der Verwirrung hervorzurufen und damit die Verirrung Dantes im Rezeptionsprozess nachvollziehbar zu gestalten. Im Jahr 2008 bezeichnet Phillips in seinem Blog eines seiner Gemälde in Anlehnung an Dantes Polysemie dezidiert als „permeable structure which associations can enter freely, visit and leave, or stay and inhabit“.⁶⁵⁸ Dieses von rezeptionsästhetischen Leerstellen geprägte „poröse“ Gewebe stellt die Basis dar für Phillips' gesamtes Œuvre.

Die schiere Vielfalt der von Phillips gestreuten Leerstellen dürfte an diesem Punkt deutlich sein, doch inwiefern unterscheiden sich seine Illustrationen von jenen seiner Vorgänger und wie wirken sie konkret auf den Betrachter? Nach Iser kommt ein Text durch seine Wirkung im Leser zur Existenz. Betrachtet man Dante-Illustrationen unter diesem Aspekt, hatten und haben bis heute unzweifelhaft Dorés Stiche die mit Abstand einprägsamste Wirkung auf den Rezipienten. Dorés *Inferno*-Illustrationen vermitteln dem Betrachter auf den ersten Blick einen Eindruck der höllischen Düsternis. Nicht umsonst werden heute Stiche im Stil Dorés assoziiert mit den Abgründen der Menschheit oder gar übernatürlichen Gräueln.⁶⁵⁹ Stimmungsvolle Landschaften, denen in Dorés Zyklus die Funktion zukommt, die Atmosphäre der jeweiligen Illustration zu gestalten, gibt es in dieser Form bei Phillips nicht. Entsprechend stellt sich die Frage, wie seine so auffällig bunte Illustrierung der Hölle auf den Betrachter wirkt. Zunächst kann man feststellen, dass Phillips seine ganz persönliche „pictorial rhetoric“ nutzt als ein Mittel, um zu Gedankenspielen anzuregen. Während Doré Dante nahezu wörtlich illustriert und „chooses not to interpret“⁶⁶⁰, interpretiert Phillips den Text persönlich und integriert von vorne herein auch für sein Publikum die Möglichkeit der Interpretation. Die „oneiric quality“⁶⁶¹, das traumähnlich Element,

⁶⁵⁸ Phillips, 2008 (s. p.).

⁶⁵⁹ Regisseur David Fincher verwendet Dorés *Inferno*-Illustrationen als beunruhigendes visuelles Element in seinem Horror-Film *Seven* (1995). In Hexenfilmen wie *Practical Magic* (1998) werden Doré-Stiche beispielsweise gerne als Illustrationen in Zauberbüchern verwendet.

⁶⁶⁰ Blumenfeld-Kouchner, François. „Beyond Illustration: An Approach to the Text / Image Relationship in Dante and Rodin“ *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée* 2008. The Department of French University of Toronto, 2008.

⁶⁶¹ Barricelli, S. 51.

das Leser für gewöhnlich bei Dante-Illustrationen erwarten, fehlt Phillips' Bearbeitung auf den ersten Blick, denn hier ist dieses Element verinnerlicht – Phillips bildet keine „landscapes“ ab, sondern „mindscapes“. ⁶⁶² Ein extremes und ungewöhnliches Rezeptions-Beispiel von Phillips' *Inferno* im direkten Vergleich mit Dorés Bearbeitung findet sich in dem amerikanischen Thriller *Minos*. Dort begibt sich ein Mörder, der seine Opfer nach dem Vorbild der Dantesken Hölle hinrichtet, kurz vor dem narrativen Finale in eine Bibliothek und entleiht unter anderem Bände mit Dorés und Phillips' *Inferno*-Illustrationen. Mörder Bobby beschreibt in dritter Person, wie sich seine Rezeption der *Göttlichen Komödie* und ihrer Illustrierung im Laufe der Zeit geändert hat:

He recognizes the passing of years. When he first started reading the *Comedy*, when he first stared at the old books his aunt had in the house, those engravings by Doré made something in him vibrate. They were frightening; but they were also very clear, concise. Now they do not hold that same power over him. Perhaps it is because he has gone beyond Doré, he has been in the circles themselves, he has made the circles real. ⁶⁶³

Weder ist die beunruhigende Wirkung der Doré-Stiche ein Novum, noch die Idee, dass sich ein Mörder von der Bestrafung der Sünder in Dantes *Inferno* inspirieren lässt. Auch die Entscheidung, Dorés Illustrationen zur visuellen Umsetzung dieser Gedanken zu verwenden ist nichts Neues. Es gibt, wie bereits erwähnt, einige Beispiele aus Literatur und Film, die sich des *Inferno* als literarische Basis für unbeschreibliche Schrecken bedienen. ⁶⁶⁴ Für gewöhnlich jedoch dienen die Illustrationen lediglich als Mittel zur Erschaffung einer beängstigenden Atmosphäre. In *Minos* unterbricht der Autor die sich aufbauende Spannung seines Thrillers und lässt den Leser am Bibliotheksbesuch seines Mörders teilhaben – ein eher antiklimatisches Element in diesem Genre. Mörder Bobby beschreibt im Folgenden Dorés *Minos*-Illustration als „almost quaint. Funny in a dark way.“ ⁶⁶⁵ Von Dorés Interpretation gelangweilt wendet Bobby sich Vesalius' Schriften zur anatomischen Sektion zu: Das Traktat *De humani corporis fabrica libri septem* (1543), das als Vorlage für seine Mordprojekte dient, ist „much more interesting to him these days“ ⁶⁶⁶. Erschöpft von

⁶⁶² Vgl. Barricelli.

⁶⁶³ Villatoro, S. 209.

⁶⁶⁴ Vgl. auch *The Dante Club* (Matthew Pearl, 2003), *Dante's Numbers* (David Hewson, 2009).

⁶⁶⁵ Villatoro, S. 209.

⁶⁶⁶ Villatoro, S. 309.

seinen mörderischen Aktivitäten der vergangenen Tage schläft Bobby jedoch darüber ein. Als er aufwacht, wendet er sich Tom Phillips' *Inferno* zu, das er zunächst als „contemporary stuff, using cartoon characters and Andy Warhol-like images to explore the rings of Hell“ abstempelt und tendenziell ablehnt. Neugierig auf ein „*Inferno* with twenty-first century irony“⁶⁶⁷ lässt er sich jedoch auf das Abenteuer ein und ist zunächst schockiert:

How can this be Hell? Images of Superman flying over a collage of a dark city. A Post-Modern Inferno. Still, after a half hour of looking, there is something about the prints that makes him pause. His aunt used to teach him that: take time with art. If it's good, it will seep into you. [...] She was right. Phillips starts to make more sense. Maybe not make sense, but play upon the senses. There is repetition in Phillips' work: arrows all pointing one way but going nowhere. [...] Words sprawled, over and again, across a folding of bright colors. Colors. He's never thought of the Inferno having color.⁶⁶⁸

Wie der Titel des Romans andeutet, konzentriert sich die Rezeption stark auf die Figur des Minos, mit dessen Funktion als „höllischer Platzanweiser“ sich Bobby identifiziert. Villatoros Roman enthält eine sehr exakte und ausführliche Schilderung von Dorés Minos-Illustration. Nach dem einleitenden Urteil des Mörders, der Dorés Minos als kurios und amüsant bezeichnet, scheint diese deskriptive Bildanalyse für einen Moment einen universalen Charakter anzunehmen. Die Illustration wird detailliert und scheinbar objektiv aus der Perspektive eines generellen „We“ beschrieben:

Minos sits on a stone hill as the newest group of sinners comes before him, some of them bowing. One naked soul falls to one knee. A devil with thick, upright wings stands to one side, also nude, leaning on a pole. Minos is huge; he takes up most of the engraving. We cannot see his eyes, as he is turned toward the sinners. His crown is pressed over his head, tucked into thick blonde curls that flow into a beard. His left leg is crossed over his right thigh, effeminate, relaxed. A constrictor-like tail snakes over and under his body, though we don't see how it connects to his buttocks. It curls over his left forearm; he holds the end of the tail in his right hand. The fold of his back muscles, the vein of his bicep. Doré knew the human body. Minos waits to hear what the penitents have to say, which sin they must confess. This confessor is calm. We see him now, before he wraps his tail around them and flings them into their appropriate circle.⁶⁶⁹

⁶⁶⁷ Villatoro, S. 308f.

⁶⁶⁸ Villatoro, S. 311.

⁶⁶⁹ Villatoro, S. 309.

Ähnlich ist die Passage zu Phillips' Minos-Illustration⁶⁷⁰ angelegt. Auch diese Textstelle beginnt mit einer persönlich gefärbten Aussage, die dann abrupt in eine entsprechende nüchterne Beschreibung der Darstellung übergeht. Diese Bildbetrachtung wird jedoch immer wieder unterbrochen von Einschüben, die Bobbys persönliche Reaktion auf das Gesehene enthalten. Der Illustration wird hier die Funktion eines visuellen Impulses zugeschrieben, der in Bobbys Verstand eine Kettenreaktion auslöst. Phillips' *Inferno* ist hier nicht nur Hintergrund und Folie für ein persönliches Schicksal, sondern es wird zum Katalysator aufgetauter Gefühle und unterdrückter Erinnerungen.

Then there is this Minos. Oh. This is Minos.

The profile of a skull, cut in half, down the middle. The mouth open, though no teeth show. The eye, just the socket, hollowed out. It's the image of a skull, really, not a complete rendering, not a snapshot. But it is a skull, no doubt. And in it lies the tail: wrapped over itself, again and again, the tail turns into a swirl that does not end. A small box covers where the tail would become a complex vortex: in the box, tiny figures slam against each other, nude sinners, all in a row.

It's the tail that stops him now. Not protruding from his backside, but taking the place of the brain.

Bobby stares at the coils, how they wrap into themselves, tight inside this skull. If the tail expanded any, if the sinews pushed the wrong way, the skull would crack, bone would fly everywhere, and scatter across this second floor of this library in this museum.

Bobby blinks. Again something snaps, like a whip: he is in a closet, his head pressed against the wall, where he can hear the moaning sins of a father and a sister.

Maggie. [sic]

Later, Maggie in a tub. Maggie staring at him, her arms bobbing in red water. He cannot breath [sic]. Something pushes through him. It's just a painting, just some fucking painting, some guy's idea of an old myth but I can't breathe.⁶⁷¹

Realität und Fiktion vermischen sich, die Lektüre gerät zur hypnotischen Regression.⁶⁷² Klang, Rhythmus und Gestaltung dieser Textstelle verdeutlichen den Unterschied zur Dorè-Beschreibung, die den Betrachter Bobby

⁶⁷⁰ Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto V/2 (1981, Abb. 58).

⁶⁷¹ Villatoro, S. 311f.

⁶⁷² Die hypnotische Regression ist ein Therapieansatz, der in den 1990er Jahren vor allem in den USA angewandt wurde. Vor allem in Bezug auf die Therapie von Fällen sexuellen Missbrauchs gilt diese Therapie aufgrund des Suggestionsrisikos durch den Therapeuten als umstritten (vgl. Yapko, Michael D. *Fehldiagnose: Sexueller Missbrauch*. München: Droemer Knaur, 1996).

sozusagen „kalt lässt“, wohingegen ihn die Windungen von Minos Schwanz hier in die Illustration hinein und damit gleichzeitig in die Windungen seines eigenen kranken Wesens zieht. Durch Phillips' beinahe schematische Gestaltung der Funktion von Minos' Schwanz entsteht nicht nur eine Art psychedelischer, psychischer Sog. In Bobbys Vorstellung entwickeln die Windungen eine Eigendynamik, die ihn an den Rand eines Zusammenbruchs führt. Nicht von ungefähr – ist doch die Spirale ein Symbol, das in der Psychologie häufig mit Zwangserkrankungen in Verbindung gebracht wird. Das repetitive Potential solcher Erkrankungen wird als Spirale beschrieben, die ihre Kreise immer enger zieht, bis der Erkrankte keinen Ausweg mehr sieht. Das Resultat ist eine Krise.⁶⁷³ Villatoro setzt hier die Illustration gezielt ein, um den Leser am Absturz seines Mörders teilhaben zu lassen. Zielsicher spielt er in der Wiedergabe des Bibliotheksbesuchs mit Gegensätzen, indem er Aktion kontrastiert mit Stasis, Gegenwart mit Vergangenheit, Macht mit Ohnmacht, Realität mit Fiktion und vor allem Sinn mit Wahnsinn. Das Subjekt ist Opfer dieser Dichotomien und reibt sich in seinem Ringen nach Selbstkontrolle und Gerechtigkeit auf. Bobby identifiziert sich mit Minos und wird doch gleichzeitig Opfer dieser Illusion, denn nicht er kontrolliert diese Kreise, die er „real“ gemacht hat, sondern sie bestimmen ihn und sein Handeln. Er selbst ist ein machtloses – wenngleich nicht ruhig hinnehmendes – Opfer und wird von Minos in den „appropriate circle“ geschleudert. Der vom Schwanz des Minos ausgelöste Peitschenknall befördert Bobby zurück zu einem traumatischen Erlebnis seiner Kindheit und mit diesem „snap“ reißt seine Kontrolle und er wird zum Opfer der eigenen Falle, die jetzt zuschnappt. Die täuschende Sicherheit, symbolisiert durch die weiße Form des den Spiralschwanz umgebenden Schädels, wird durch den gewaltsamen Strudel, den seine Handlungen ausgelöst haben, zerstört und droht ihn selbst zu verschlingen.

Die Tatsache, dass sich hier ein Autor der Tradition der Dante-Illustration – und konkret vor allem der Phillips'schen *Inferno*-Illustrationen – bedient, um den Leser in die Psychologie eines Mörders einzuführen, ist vielleicht nicht

⁶⁷³ Vgl. Erikson, Erik H. *Identität und Lebenszyklus, drei Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. Die Spirale ist ein sehr altes Symbol. Schon in den Megalithkulturen finden sich in Stein geritzte Spiralen. Zum Labyrinth erweitert steht die Spirale auch als eine Art Weg für die Seele nach dem Tode - dieses Phänomen lässt sich vor allem in Dantes *Göttlicher Komödie* beobachten, deren Topographie auf der Grundform der ab- bzw. aufsteigenden Spirale basiert. Das Symbol der Spirale lässt sich aber auch auf Prozesse der Bewusstwerdung beziehen, insbesondere den psychotherapeutischen (vgl. C. G. Jung).

unbedingt schmeichelhaft. Betrachtet man in diesem Zusammenhang Phillips' Illustration über die Beschreibung im Roman hinaus genauer, fallen noch weitere Besonderheiten auf. Der quadratische Kasten, der einen Großteil des Schädels und der großen, unregelmäßigen Spirale darin abdeckt, lässt an ein Deckglas denken, welches unter dem Mikroskop die Präparate auf dem Objektträger fixiert. Von einem breiten schraffierten Rand umgeben, wimmelt es im zentralen Quadrat von kleineren Spiralen unterschiedlicher Größe und Ausrichtung, zwischen denen sich die von Bobby beschriebenen kleinen Figurengruppen nach Art des Kamasutra tummeln. Phillips beschreibt diese als Erinnerungen Dantes an seine wilde Jugend: „Dante revisits carnal scenes from his youth perhaps, as the tail of Minos coils within his mind and winds itself around every remembered coupling.“⁶⁷⁴ Aus der Unterkante des Quadrats quellen eng aneinandergefügte Spiralen wie aus dem Schädel austretende Hirnmasse zum unteren Bildrand. Der „interior text“, der sich durch diese Spiralmasse windet, lautet: „the / grave / tail // the / end / rules /ok // a / life / class of / judged / people // the / self / should / convey / judgement,“. Vor allem angesichts der Aussage, dass das Selbst urteilen solle, könnte man die in Villatoros Roman beschriebene Szene auch dahingehend interpretieren, dass erst Phillips' Minos-Illustration sozusagen das Fass zum Überlaufen gebracht hat – auch wenn der *Humument*-Text in *Minos* nicht erwähnt wird. Das ist jedoch meines Erachtens nicht das Ausschlaggebende an dieser Textstelle. Es handelt sich hier vielmehr um den geschickten Einsatz des intermedialen Elements, das es dem Leser auf unterschiedlichen Ebenen erlaubt, sich in den Kopf des Mörders hineinzudenken. Villatoro nutzt das ästhetische Aussagepotential der beschriebenen Bilder, um seinen Text durch eine weitere Sinnesebene zu ergänzen. Das Ergebnis ist eine ausgefallene Art der Rezeption sowohl des *Inferno* als auch der Tradition der *Inferno*-Illustration.

Auch bei dieser Illustration scheint Phillips' gewählte Umsetzung des Textgehaltes nicht zufällig. Die Spirale spiegelt sowohl die kreisförmige Abwärtsbewegung des Höllentrichters als auch die Windungen des Schweifs mit dem sich Minos gürtet.⁶⁷⁵ Dantes Schädel, „taken from a drawing made by a Princeton scholar at the time of the exhumation of the poet's bones in the

⁶⁷⁴ Phillips, 1985. S. 288.

⁶⁷⁵ „Cignesi con la coda tante volte“ („Er gürtet mit dem Schweif sich soviel Male“; *Inferno* V, 11).

1920's [sic]"⁶⁷⁶, bietet nicht nur den visuellen und inhaltlichen Rahmen für diese Illustration. Phillips projiziert Sünden, die Dante nach der sehr persönlichen Interpretation des Briten als junger Mann begangen haben soll, in Dantes Schädel hinein und setzt den mittelalterlichen Autoren ein weiteres Mal als Mensch und nicht als Wanderer innerhalb der *Göttlichen Komödie* in seine Bearbeitung. Darüber hinaus liegt es nahe, die Spiralwindungen im Kontext des geschriebenen Werkes zu sehen, das gleich einem Hirngespinnst aus dem Geist des schöpfenden Autoren und Künstlers hervorquillt. Dantes *Commedia* ist eine Schöpfung seines Geistes und dort findet die Handlung statt. Phillips' Illustrierung ist eine Aktualisierung durch einen kreativen Rezipienten, die sich auf mehreren Ebenen interpretieren lässt.

Auf diese Art lassen sich sämtliche Illustrationen in Phillips' *Inferno* betrachten und ähnlich einem barocken Vexierbild vereint eine jede Abbildung mehrere Bilder in sich. Der Unterschied besteht darin, dass sich die unterschiedlichen Bilder der Vexierbilder nicht auf den ersten Blick offenbaren, sondern erst im Moment des „Kippens“, wohingegen Phillips' Illustrationen sämtliche Bilder bereits auf den ersten Blick präsentieren. Ihre multiplen Bedeutungen und die damit ins Bild eingemalten Ebenen offenbaren sich jedoch erst bei intensiverer Beschäftigung mit der jeweiligen Illustration. Im *Deutschen Wörterbuch* der Brüder Grimm wird ein Vexierbild als ein „bild mit einem in der Zeichnung verborgenen betrug, scherz“⁶⁷⁷ bezeichnet und Kafka sagte gar, „das Versteckte in einem Vexierbild sei deutlich und unsichtbar. Deutlich für den der gefunden hat, wonach zu schauen er aufgefordert war, unsichtbar für den, der gar nicht weiß, dass es etwas zu suchen gilt.“⁶⁷⁸ Ausschlaggebend sind bei Phillips' Illustrationen nicht die unvorhersehbaren und willentlich nicht vermeidbaren Wahrnehmungswechsel, die sich beim Betrachten visueller Illusionen und Kippfiguren einstellen, sondern die Integration von Leerstellen, die „den Leser zu einer projektiven Besetzung des Ausgesparten“⁶⁷⁹ anregen. Die visuelle und narrative Ambiguität von Phillips' Bearbeitung verweist ständig sowohl auf ihr eigenes ästhetisches Aussagepotential als auch auf jenes der *Göttlichen Komödie*.

⁶⁷⁶ Phillips, 1985. S. 288.

⁶⁷⁷ Grimm, Jacob und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch* (1854).

⁶⁷⁸ Ballmann, Bernd. „Ein Vexierbild in New York: Kafkas Freiheitsgöttin mit Schwert“ in Hg. Harbusch, Ute und Gregor Wittkop. *Kurzer Aufenthalt: Streifzüge durch literarische Orte*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2007. S. 271.

⁶⁷⁹ Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens – Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1976. S. 264f.

Grundlage und unabdingbare Voraussetzung für geschickte und sinnvolle Integration von Leerstellen in seinen Abbildungen, ist Phillips' Kenntnis des Originalwerkes und seiner Tradition. Nur so gelingt es Phillips als aktualisierender Rezipient in den Dialog einzutreten und die unterschiedlichen Elemente zu dieser heterogenen Einheit, die sein *Inferno* ist, zu verschmelzen. Wie die angeführten Bildbetrachtungen zeigen, handelt es sich bei Phillips' Illustration tatsächlich nicht um ein willkürliches „personal recasting“, als das sie von Nassar abgestempelt wurde, sondern um ein Werk mit sehr hohem Bezug zum Originaltext. Damit erfüllt Phillips' *Inferno* eines der fundamentalen Kriterien zur ikonografischen Bewertung von Illustrationen:

Die erste Frage einer ikonografischen Analyse gilt immer dem Stoff, den Figuren und der ihnen zugrunde liegenden Erzählung. Die Frage nach dem Textbezug ist entscheidend, jedoch handelt es sich weniger um die physische Präsenz des Textes als um den Grad der Intensität, den der Textbezug verrät. Die Ikonografie geht davon aus, dass die Kenntnis des Quelltextes oder zumindest des darauf basierenden Stoffes eine grundlegende Voraussetzung für das Verstehen der Illustration eines Künstlers ist: „Wenn ein konkreter Textbezug vorliegt, [...] so ist sein Werk, auf welche Art auch immer, eine Auseinandersetzung mit den Gedanken und Auffassungen des Dichters.“⁶⁸⁰

Phillips' Aktualisierung des *Inferno* unterstreicht den engen Bezug nicht nur durch die physische Präsenz des Textes in Form seiner eigenen Übersetzung, sondern auch durch die Dantesken *Humument*-Zitate innerhalb der Abbildungen. Vor allem aber speisen sich die Abbildungen aus Phillips' Rezeption der Dante-Tradition und enthalten dadurch wiederum eine Vielzahl von Texten. Phillips' *Inferno* beginnt mit Text und endet mit Text. Das ästhetische Aussagepotential von Phillips' Kunst ist derart komplex und hoch, dass es letztendlich nie vollständig entschlüsselt werden kann. Ebenso entzieht sich Dantes *Göttliche Komödie* als Ausgangstext der hermeneutischen Sinnkonstitution und lädt immer wieder zur Verwirklichung ausgefallener Rezeptionen ein.

⁶⁸⁰ Büttner/Gottdang, S. 244.

II.1.4. Das Vermächtnis

sorrow materials. CHAPTER XXX. / The emotions of men / hell is / torments ; /
tongs, / supplied // separated / once for all (302¹)

Dreißig Jahre nach seinem Erscheinen ist Phillips' *Inferno* inzwischen gewissermaßen ein Klassiker – wie bereits dargestellt, jedoch eher im Bereich der Bildenden Kunst und nicht innerhalb der Tradition der Dante-Forschung. Angesichts der hier folgenden Betrachtung jüngerer Rezeptionen wird jedoch die Sonderstellung von Phillips' *Inferno* hinsichtlich seiner Vielschichtigkeit und vor allem seiner Funktion als Vorreiter deutlich.

Verlegern fehlt es nie an Gründen, eine Neuauflage der *Göttlichen Komödie* zu publizieren. Jährlich erscheint mindestens eine Neuübersetzung und die Zahl der Künstler, welche sie illustrieren ist nicht abschätzbar. Waren es bisher die Jubiläen von Dantes Geburt oder Tod, so dient nun auch die 700. Wiederkehr des Jahres, das Dante als Zeitpunkt seiner Jenseitsreise angibt, als Anlass für erneute illustrierte Ausgaben. Im Jahr 2000 werden in Italien die 41 Monotypien *The Inferno of Dante* des Amerikaners Michael Mazur ausgestellt. Mazurs Dante-Rezeption beginnt jedoch schon weitaus früher, denn der Schüler von Rico Lebrun entdeckt Dante bereits im Jahr 1956 bei einem Studienaufenthalt in Florenz und fasst sogleich die Idee zur Illustrierung. Er liest damals die *Commedia* in italienischer Sprache, kann das Projekt jedoch nicht sofort realisieren. 1963 sieht er die Dante-Illustrationen seines Lehrers Rico Lebrun, aber erst 1992 eröffnet sich für ihn die Möglichkeit die Übersetzung von Pulitzerpreisträger Richard Pinsky zu illustrieren. Die beiden arbeiten eng zusammen und geben in Amerika eine Serie von Vorträgen über ihre Kollaboration, in deren Zusammenhang auch eine Theaterproduktion zu Dantes *Inferno* entsteht.⁶⁸¹ Der amerikanische Dichter und ehemalige United States Poet Laureate Pinsky über die Zusammenarbeit: „I'll always be grateful for the collaboration with Michael Mazur: his great illustrations continue to guide my understanding of the INFERNO. His works

⁶⁸¹ Von 1998 bis 1999 ist Mazur am Bühnendesign für eine Bühnenfassung des *Inferno* beteiligt, deren Text von Pinsky stammt. Die Aufführungen finden im Unterberg Poetry Center, 92nd Street YMCA in New York statt.

embody the emotional range of the poem, its intimacy and grandeur.”⁶⁸² Mazur vermeidet in seinen schwarz-weißen Illustrationen allzu offensichtliche, leicht identifizierbare Bilder und verzichtet auf die Darstellung der Wanderer Dante und Vergil in seinen Bildern. Seine Technik, „his fluid expressionist style, his masterful use of chiaroscuro and his ability to conjure fantastical creatures and broken men with but a few strokes of the brush“⁶⁸³ geben das *Inferno* eindrucksvoll wieder. Die Illustrationen sind meist sparsam, aber in ihrer klaren Bildsprache können sie gut den jeweiligen Textstellen zugeordnet werden: So verbildlicht beispielsweise die Silhouette einer antiken Tempelruine vor stilisierten schwebenden weißen und grauen Figuren die Vorhölle der edlen Heiden in Canto IV. Diese *Inferno*-Ausgabe bietet mit den Illustrationen, dem italienischen Originaltext und Pinskys Übersetzung eine umfangreiche Neufassung, die aufgrund ihrer Vollständigkeit auch in akademischen Kreisen Beifall findet: „We have here, in communion, three masters: the Italian poet, his modern American translator, and the modern artist. Mazur has rethought, re-felt this monumental poem in terms as majestic and memorable as Doré’s.“⁶⁸⁴ Mazurs Illustrationen faszinieren in ihrer schlichten Direktheit und zeigen Anklänge der von Rauschenberg und Phillips praktizierten Vielschichtigkeit.

Es scheint als hätten diese beiden und andere große Dante-Illustratoren des 20. Jahrhunderts eine Tür geöffnet. Ihre vor allem in akademischen Kreisen stark kritisierte persönliche Herangehensweise an das verehrte mittelalterliche Werk erlaubt nachfolgenden Generationen einen freieren Umgang. Aufgrund der für Buchillustrationen grundlegenden Verbindung von Text und Bild findet die *Göttliche Komödie* auf dem Umweg über die moderne Kunst auch Eingang in eine Kunstform, die bis heute vor allem in literaturwissenschaftlichen Kreisen als trivial betrachtet wird: den Comic.⁶⁸⁵ Ebenfalls anlässlich des Jubiläums erscheint in Italien 1999

⁶⁸² Robert Pinsky, in Christina M. Gillis (Hg.). *Image and Text: A Dialogue with Robert Pinsky and Michael Mazur*. Occasional Papers of the Doreen B. Townsend Center for the Humanities No. 2. Berkeley: University of California, 1994. S. 16.

⁶⁸³ Frank, Peter. „Michael Mazur, Merion Estes“ *LA Weekly Art+Books*, LA Weekly, LP. Mittwoch, 25. Oktober 2006.

⁶⁸⁴ Warren, Rosanna. „A Printing House in Hell“ in Hg. Giorgio Marini und Ceil Friedman. *Michael Mazur, L’Inferno di Dante*. Rom: Electa, 2000.

⁶⁸⁵ Zum Thema der *Göttlichen Komödie* im Comic siehe auch Engelhardt, Thomas. *Himmel und Hölle: Die Göttliche Komödie in der modernen Kunst*. Ausstellungskatalog. Erlangen: Stadtmuseum Erlangen, 2004. S. 46f., 144f. und 169.

eine dreibändige *Commedia*-Ausgabe des italienischen Verlags Nuages, deren Illustrationen im Jahr 2000 in der Nationalbibliothek Florenz ausgestellt werden.⁶⁸⁶ Das *Purgatorio* ist von dem amerikanischen Grafikdesigner Milton Glaser⁶⁸⁷ illustriert, das *Paradiso* von der französischen Comicgröße Jean Giraud alias Moebius, der auf der Basis der bekannten Doré-Illustrationen zartkolorierte, fantastische Himmelswelten erschafft. Das *Inferno* wird begleitet von den stilisierten Zeichnungen des italienischen Illustrationskünstlers Lorenzo Mattotti, die in ihrer dynamischen Geometrie an Kubismus und Art Deco erinnern. Für Mattotti, der auch international vor allem für seine Comic-Publikationen und Buchillustrationen bekannt ist, bietet die *Divina Commedia* die Möglichkeit, seine Idee einer Art Comic für Erwachsene zu realisieren, in dem er eine ernsthafte und tiefgründige Geschichte in Bildern nacherzählt:

Nei fumetti, si ha sempre paura della profondità, delle cose serie e drammatiche. Bisognerebbe essere sempre ironici, soprattutto perché il fumetto destinato a un pubblico esclusivamente giovane non esiste più. Oggi questo formato conquista terreni e pubblici variegati. Ormai, i nostri lettori sono adulti e, di conseguenza, il nostro lavoro si è evoluto. Arrivati ai cinquanta, se si amano solo i fumetti, è difficile interessarsi ancora alle storie per adolescenti. È necessario cercare altro, toccare altri temi. E oggi, manca proprio questo altro genere di storie.⁶⁸⁸

Auch wenn in dieser Aktualisierung des *Inferno* nicht die für Comics charakteristischen Sprechblasen oder andere Beschriftungen vorkommen, sind nach Mattottis Ansicht Bild und Text untrennbar und tiefgründig verbunden. Seine Illustrationen sind entsprechend trotz Stilisierung ausdrucksstark, atmosphärisch und offen für Interpretation. In der Art früherer Übertragungen sprechen sie jedoch eher das Gefühl als den Intellekt

⁶⁸⁶ Mattotti, Lorenzo. La Divina Commedia: Inferno. *Illustrazioni di Lorenzo Mattotti*. Milano: Nuages, 1999; Glaser, Milton. La Divina Commedia. *Il Purgatorio. Illustrazioni di Milton Glaser*. Milano: Edizioni Nuages, 1999; Moebius. La Divina Commedia. *Il Paradiso di Moebius*. Milano: Edizioni Nuages, 1999.

⁶⁸⁷ Glasers bekanntestes Werk ist das Rebuslogo „I LOVE NY“ (1973).

⁶⁸⁸ Auvillain, Mathilde. . „Lorenzo Mattotti: Mantenere la mente libera“ (Interview). *Cafébabel Italiano*. Babel International. 30. August 2008. („In der Comic-Szene hat man immer noch Angst in die Tiefe zu gehen, Angst vor dem Ernsthaften und dem Dramatischen. Es muss immer ironisch bleiben. Doch die Comics, die einmal ausschließlich dem jungen Publikum vorbehalten waren, gibt es nicht mehr. Heute gewinnt dieses Format mehr und mehr Raum und damit ein breiteres Publikum. Heutzutage handelt es sich bei den Lesern um Erwachsene. Das macht die Entwicklung unserer Arbeit aus. Ein 50-jähriger Comic-Liebhaber interessiert sich nicht mehr nur für Kindergeschichten. Man möchte Einblick in andere Dinge bekommen. Und heute fehlt diese Art von Erzählungen.“).

an, denn Mattotti entscheidet sich bewusst dafür, sich nicht von wissenschaftlichen Kommentaren leiten zulassen, sondern von seinen persönlichen Eindrücken: „Mi sembrava di essere tornato a scuola quando l'obbligo dello studio faceva scappare il piacere. Il piacere, ecco quello che dovevo cercare di acchiappare! [...] Il ghiaccio era rotto, ad ogni canto trovavo visioni, metamorfosi, scenografie che avevo dimenticato.“⁶⁸⁹ Neben der umfangreichen und anspruchsvollen Last des wissenschaftlichen Kommentars ist ein weiteres Problem der Dante-Illustration die Konfrontation mit den Vorgängern und so wirkt es als umgäbe die jahrhundertelange Tradition von Interpretation, Übersetzung, Illustration und Rezeption die *Göttliche Komödie* wie eine Mauer, die sie vor Respektlosigkeit oder Fehladaptation schützen sollen.

The ‚Divine Comedy‘ has been canonized among the classics of world literature for so many centuries that there would seem to be little more to be said about it. Generations of learned commentaries and respectful translations have left the text embedded – not to say embalmed – in a distant time and a distant place, so that a first-time reading is as much a work of archaeology as it is of interpretation.⁶⁹⁰

Bei Künstlern wie Delacroix und Rodin ging es vor allem darum, sich an Michelangelo zu messen, für spätere Illustratoren wird Doré zu Vorbild, Prüfstein und Ballast.⁶⁹¹ Wie Mattotti fühlt sich so mancher Künstler überwältigt von der Aufgabe und fürchtet an dem Druck, sich mit den Koryphäen der Dante-Illustration messen zu müssen, zu scheitern: „Come partire? Difficile perché è un classico, perché è Dante, perché c'è Doré. C'è William Blake. C'è Botticelli... come prenderlo?“⁶⁹² Die lange Tradition der Dante-Illustration und vor allem das übermächtige Werk Dorés muss jedoch nicht unbedingt eine hemmende Belastung für eine Neubearbeitung darstellen. Phillips, der kein Freund der Doré-Illustrationen ist, integriert das Werk dieses Vorgängers recht respektlos in seine Bearbeitung, indem er die bekannten Illustrationen zerschneidet und als

⁶⁸⁹ Lorenzo Mattotti in seinem Vorwort zu *La Divina Commedia. L'Inferno di Lorenzo Mattotti*. Milano: Edizioni Nuages, 1999. („Es kam mir vor als wäre ich wieder zurück in der Schule, als die Pflicht des Lernens mir die Freude austrieb. Die Freude, das also musste ich versuchen einzufangen! [...] Das Eis war gebrochen, in jedem Gesang fand ich Visionen, Metamorphosen, Szenographien, die ich vergessen hatte.“).

⁶⁹⁰ Freccero, 1985. S. 2.

⁶⁹¹ Vgl. Belting, Hans. *Das Unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München, C.H. Beck, 1998. S. 250ff.

⁶⁹² Mattotti, Vorwort („Wie anfangen? Schwierig, denn es ist ein Klassiker, denn es ist Dante, denn da ist Doré. Da ist William Blake. Da ist Botticelli... wie herangehen?“).

Grundlage für einige seiner eigenen *Inferno*-Collagen verwendet. Ist die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts tendenziell von einer ablehnenden Haltung gegenüber den Doré-Illustrationen geprägt, bezeugen Aktualisierungen jüngerer Datums eine neue Freude an deren Bildsprache. Ein eindeutiges Beispiel hierfür ist das *Nuages-Paradiso* aus Moebius' Feder. Der bekannte Comic-Künstler paust in seiner tiefen Verehrung des französischen Meisters tatsächlich Dorés Stiche ab und macht sie durch geringe Manipulationen zu seinen eigenen:

Gustave Doré, il solo capace di reclamare a Dio il permesso speciale di assaggiare il Paradiso come se fosse la mela assoluta dell'estasi grafica. Gustave Doré era la mia sola via d'accesso all'ombra portata dalla luce paradisiaca sfiorata dalla penna angelica dell'artista. Una specie di eco di un'estasi lontana, un avanzo mezzo secco d'ambrosia, una traccia raccolta nel vento del tempo e sulla quale, senza vergogna, ho appoggiato di nascosto la mia carta da ricalco.⁶⁹³

Ähnlich offen, aber weniger unreflektiert macht sich der amerikanische Künstler Sandow Birk die Doré-Illustrationen zu Eigen. Ebenso wie Phillips wird Birk zunächst durch Dorés Illustrationen auf die *Göttliche Komödie* aufmerksam.⁶⁹⁴ Begeistert von Dorés Realismus zeichnet der „equal-opportunity art bandit“ Birk mehr als 200 schwarz-weiße Illustrationen, die in Lithographien übertragen werden, und er malt eine Serie von farbigen Versionen in Öl und Acryl. Am Anfang eines jeden Gesangs steht eine Vignette, welche die Beschriftung des jeweiligen Canto in römischen Zahlen enthält. Birks „*Commedia Urbana*“⁶⁹⁵ entsteht in Kooperation mit dem Journalisten Marcus Sanders.⁶⁹⁶ So, wie die Übersetzung der beiden eine Adaption von Dantes Text in zeitgenössischen kalifornischen Surfer-Slang ist, adaptiert Birk Dorés Illustrationen für das

⁶⁹³ Moebius in seinem Vorwort zu *La Divina Commedia. Il Paradiso di Moebius*. Milano: Edizioni Nuages, 1999. („Gustave Doré, der einzige, der in der Lage ist, von Gott die Sondererlaubnis zu verlangen, das Paradies zu kosten als wäre es der vollkommene Apfel grafischer Ekstase. Gustave Doré war mein einziger Zugang zu dem Schatten, den das paradiesische Licht wirft, welches durch die engelhafte Feder des Künstlers umzüngelt wird. Eine Art Echo einer fernen Ekstase, ein halbtrockener Rest Ambrosia, eine Spur aus dem Wind der Zeit gepflückt, auf welche ich, ohne mich zu schämen, heimlich mein Transparentpapier gelegt habe.“).

⁶⁹⁴ Vgl. Marcia Tanner zitiert Sandow Birks Aussage aus einer E-Mail, die er ihr am 15. August 2003 geschickt hat (Tanner, Marcia „Preface: Sandow Birk's *Commedia Urbana*“ in *Dante's Purgatory. Illustrated by Sandow Birk, Text adapted by Sandow Birk and Marcus Sanders*. San Francisco: Chronicle Books, 2005).

⁶⁹⁵ Titel des genannten Vorworts von Marcia Tanner.

⁶⁹⁶ Vgl. Kapitel II.2.2.1. Translator's Hell.

21. Jahrhundert. Dorés romantisch-finsterer Wald wird in Birks Adaption von Canto I zu einem bedrohlich-chaotischen Großstadt-Hinterhof. Szenerie und Aussehen der Figur Dante sind verändert, die Anspielung auf Doré ist jedoch unverkennbar. Birks Illustrationen sind sowohl aufgrund ihrer Verwandtschaft zu Doré als auch wegen des zeitgenössischen Großstadtmilieus gleichzeitig vertraut und irritierend. In gewisser Weise könnte man dieses Vorgehen mit Phillips' Verwendung von *Inferno*-Illustrationen seiner Vorgänger vergleichen – mit dem Unterschied, dass Phillips jeweils nur bestimmte Motive oder Elemente übernommen hat, während Birk im Prinzip Dorés gesamten Zyklus verwendet und diesen adaptiert. Ähnlich wie die Illustrationen Rauschenbergs speist sich die *Commedia* von Sanders und Birk aus dem Alltag der Rezipienten. Zeitkritisch-ironisch verpflanzen sie das *Inferno* nach Los Angeles, das *Purgatorio* nach San Francisco und das *Paradiso* nach New York und erschließen damit sowohl das mittelalterliche Werk als auch Dorés Illustrationen für ein neues Publikum: „This version of the ‚Inferno‘ is God’s face in a Groucho mask, a triumphant cathedral that will bring new readers to Dante, new appreciation for Birk’s model here – the great French illustrator Gustave Dore [sic] – and new converts to the growing church of Sandow Birk.“⁶⁹⁷ Sanders und Birks Bearbeitung kann kaum als Übersetzung bezeichnet werden – vielmehr ist es eine sehr freie umgangssprachliche Paraphrasierung, die stellenweise an moderne Rap-Balladen erinnert.⁶⁹⁸ Angesichts dieser interessanten und eigenwilligen Modernisierung des mittelalterlichen Textes muss man sich überlegen, ob ein solch radikaler Schritt ohne grundlegende Eingriffe in die ursprüngliche Handlung und Symbolik überhaupt möglich ist. Es stellt sich die Frage, ob es siebenhundert Jahre nach der Entstehung der *Divina Commedia* noch sinnvoll ist, das Weltbild, auf das Dantes Symbolik verweist, zu übernehmen oder ob wir dieses erst in ein ganz anderes, nämlich unser aufgeklärtes, durch die moderne Naturwissenschaft beeinflusstes Weltbild übersetzen müssen. Kann eine solche Übersetzung überhaupt gelingen, und ist sie angemessen? Im Hinblick auf die bereits im Originalwerk

⁶⁹⁷ Kipen, David. „Birk’s witty, angry ‘Inferno’ shows the hell all around us“ *San Francisco Chronicle* 20. April 2004.

⁶⁹⁸ Die beiden betonen, dass sie die *Göttliche Komödie* nicht übersetzt, sondern aus mehreren englischen und einer portugiesischen Übersetzung adaptiert haben. Ebenso maßen sie es sich nicht an, sich als Fachleute zu bezeichnen: „We’re not Dante scholars in any sense, and we always imagined that no one would read only our version. Rather we want people to read Dante and *also* our version.“ (Tanner, s. p.).

angelegte Vielschichtigkeit muss sich der Übersetzer auch fragen, wie wörtlich man das, was wir in der *Divina Commedia* lesen, nehmen kann.

Mehr und mehr scheint die *Commedia* im medialen Zeitalter nicht nur die Illustration sondern auch die Verfilmung herauszufordern. Nachdem Birk bereits mit seinem „mockumentary“-Film *In Smog and Thunder* (2003)⁶⁹⁹ Erfahrung im Filmbereich gesammelt hat, liegt dieser Schritt nach der Adaption von Text und Illustration nicht fern – man denke nur an Tom Phillips' Rezeption, die ebenfalls alle drei Aspekte umfasst.⁷⁰⁰ Da ein Film mit richtigen Schauspielern das Budget sprengen würde, entscheidet sich Birk für eine ungewöhnliche Art der Verfilmung: eine Art Puppentheater mit seinen für die kleine Bühne angepassten Illustrationen. Diese Entscheidung erweist sich tatsächlich als Vorteil, denn die ungewöhnliche Verfilmung mit „exquisitely hand-drawn paper puppets, brought to life using purely hand-made special effects“⁷⁰¹ kann durchaus als Erweiterung der Illustrationen betrachtet werden. Der Birk-Film *Dante's Inferno* aus dem Jahr 2007 hat eine sehr eigene Visualität – „apocalyptic graphic novel meets Victorian-era toy theater“⁷⁰². Sie fesselt und begeistert und wird mit Sicherheit noch lange in Independent-Kreisen von sich reden machen: „[...] the sheer level of artistry involved is immersive and like nothing you've ever seen on the big screen. Easily one of the most original films of the year, and probably one of the best, too.“⁷⁰³ Birks Rezeption ist eine interessante Mischung, die zwischen zwei Polen oszilliert: Einerseits handelt es sich um eine moderne, sehr freie Adaption und andererseits zeichnet sie sich durch eine narrative Struktur aus, die sich gerade aufgrund ihrer Verwendung der relativ werkstreuen Doré-Ausgabe sehr nahe am Original bewegt. Der erste Eindruck trägt, denn es

⁶⁹⁹ Der Film entstand auf der Grundlage der gleichnamigen Serie epischer, pseudo-historischer Gemälde aus dem Jahr 2000, in denen Birk die Fiktion eines kalifornischen Bürgerkriegs zwischen Los Angeles und San Francisco entwirft.

⁷⁰⁰ Vgl. Kapitel II.2. *A TV Dante*.

⁷⁰¹ *Dante's Inferno*. Regie: Sean Meredith. Sprecher: Dermot Mulroney und James Cromwell. Vorlage: Sadow Birk und Marcus Sanders. *Dante's Inferno*. DVD Dante Film LLC, 2008. Weiter: „A feature film adaptation of the Dante project, entitled *Dante's Inferno* was made by Birk and Sanders in collaboration with Paul Zaloom, Sean Meredith, and Elyse Pignolet. Starring the voices of Dermot Mulroney and James Cromwell as Dante and Virgil respectively, the film was featured at film festivals across the United States in 2007, garnering awards for ‚Best Director‘ at the Silverlake Film Festival and ‚Audience Favorite‘ at the San Francisco Film Festival.“

⁷⁰² *Dante's Inferno*, Meredith (2008).

⁷⁰³ Thompson, Luke Y. „Ten for the Money“ *OC Weekly* Donnerstag, 19. April 2007.

handelt sich keinesfalls um eine respektlose Verballhornung von Dante und seiner Dichtung, sondern um den Versuch einer Übertragung in das 21. Jahrhundert. Dante verfasst seine *Commedia*, die mitunter beißende politische Tiraden aber auch humorvolle Passagen und Wortspiele enthält, in der Umgangssprache des 13. Jahrhunderts. Birk und Sanders suchen diese Eigenschaften in ihre Zeit zu übertragen und damit der *Divina Commedia*, aber auch Dorés Illustrationen neues Leben einzuhauchen. Damit verfolgt Birk ein ähnliches Ziel wie Tom Phillips. Der Unterschied ist, dass sich der studierte Geisteswissenschaftler Phillips tatsächlich selbst von Grund auf in das Thema einarbeitet, die Kommentare studiert und den Text selbst in korrektes zeitgenössisches Englisch übersetzt. Birks Bearbeitung erlangt durch die Adaption der Doré-Stiche und den zeitkritischen Kontext eine gewisse Vielschichtigkeit, kann aber an Phillips' Polysemie nicht heranreichen.

Vor allem anhand der zuletzt genannten Beispiele wird deutlich, dass das Wissen um all die früheren Versionen zwangsläufig zum konstitutiven und wesentlichen Bestandteil der Struktur jeder neuen Bearbeitung wird. Jeder neue Dante-Illustrator muss sich zunächst mit den Vorbildern konfrontieren, bevor er sie in der Art Bloomscher „misreadings“ nach eigenen Vorstellungen uminterpretiert.⁷⁰⁴ Intertextualität und Intermedialität werden zu einem bewusst eingeplanten Bestandteil des ästhetischen Effekts jeder neuen Dante-Bearbeitung.⁷⁰⁵ In diesem Bewusstsein versuchen Künstler ihre eigenen, persönlichen Ansatzpunkte und gestalterischen Möglichkeiten in der Dante-Illustration zu finden. Das Ergebnis ist eine Vielzahl unterschiedlicher Ansätze, Stile und Argumente, die völlig aus Nassars eng gefasstem Rahmen für Textillustrationen fallen.

William Blake ist demgegenüber Gestalter einer Wirklichkeit, die Dantes Text nachvollzieht, ihn aber auch zum Ausgangspunkt nimmt für nuancierte Deviationen, deren Wesen durchaus im Widerspruch stehen zur Begriffswelt Dantes. Und die Arbeiten von Tom Phillips, als „illustrative visuelle Poesie“ vielleicht am ehesten mit heutiger Fachterminologie vereinbart, sind Transponierung individueller –

⁷⁰⁴ Vgl. Bloom, 1973 und *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, 1975.

⁷⁰⁵ Vgl. Jameson, Frederic. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. New York: Verso, 1991.

auch Übersetzerischer – Erfahrung in die Bildwelt, die ihren Konnex mit der Textvorgabe nur denjenigen preisgibt, die sich von Konventionen der Interpretation zu lösen bereit sind.⁷⁰⁶

Die disparaten Beispiele der Dante-Illustration im 20. und 21. Jahrhundert machen ein Umdenken, eine generelle Neuorientierung im Bereich der Buchillustration nötig, die sich zwangsläufig auch dadurch speist, dass die vormals als schockierend und unwissenschaftlich bezeichneten Rezeptionen des 20. Jahrhunderts auf dem besten Wege sind, ein etablierter Teil der Tradition der Dante-Illustration zu werden: „Inevitably, these illustrations – those by Botticelli and Blake, as well as Doré and Dalí – become in turn dated and take their place in the historical tradition surrounding the work, from which they had originally designed to rescue it.“⁷⁰⁷ Das von Nassar verpönte „personal recasting“ wird zu einem festen Gestaltungsmerkmal jüngerer Generationen produktiver Dante-Rezipienten.

Es gehört viel Mut dazu, es mit Dantes *Göttlicher Komödie* aufzunehmen, und auch, dies vor dem Hintergrund der umfassenden Tradition der Dante-Illustration zu tun. Die in dieser Übersicht genannten Beispiele aktualisierender Dante-Rezeption legen Zeugnis ab von unterschiedlichen Herangehensweisen. Eine große Zahl Illustratoren verfolgt gleich Nassar das Ziel, die *Divina Commedia* möglichst textnah wiederzugeben, was bedeuten soll, dass die bildliche Darstellung den narrativen Elementen des Textes folgt und treu den *sensus litteralis* wiederzugeben sucht, wie dies bei Botticelli und Doré der Falls ist. Dies ist die häufigste Forderung an Illustratoren:

Infinite care is spent on ascertaining the original form of the text of the masterpieces of the world's literature: should not some effort be made to have illustrations of those works guided by similar criteria; that is, should not serious attempt be made by illustrators to reproduce as faithfully as possible the pictures most probably present in the mind's eye of the authors? This would seem especially indicated in the case of authors like Dante, who are pre-eminently eye-minded.⁷⁰⁸

Dantes Dichtung ist jedoch voller Metaphern, komplexer Bildäquivalente für innere Zustände, schwer fassbarer Sachlagen und metaphysischer

⁷⁰⁶ Möller, Joachim. „Dante, englisch“ in Malke. S. 181f.

⁷⁰⁷ Freccero, 1985. S. 2.

⁷⁰⁸ Austin, S. 104-108.

Wahrheiten. Es ist fraglich, ob selbst seine Zeitgenossen in der Lage waren, diese bildreiche Geisteswelt annähernd zu erraten. Die bestechendste Eigenschaft der *Göttlichen Komödie* ist sicherlich ihr unmittelbarer Gefühlseindruck. Künstler wie Wrage und Lebrun lassen sich von dieser Emotionalität inspirieren und versuchen derartige Momente in ihrer Kunst wiederzugeben. Die Rezeptionen des 20. Jahrhunderts sind vorrangig geprägt von einer sehr persönlichen Herangehensweise, welche das mittelalterliche Werk mit der persönlichen Agenda des Künstlers und dessen zeitgenössischem Hintergrund verquickt. Beispiele hierfür sind Dalí, Rauschenberg, Phillips und Birk. Hin und wieder findet sich ein Künstler, dem auch an der Struktur der *Commedia* gelegen ist, wie Tom Phillips, der in seinen Illustrationen auch versucht, nicht nur der Einteilung in Gesänge zu folgen, sondern auch die Polysemie in seine *Inferno*-Ausgabe zu integrieren.

Angesichts der doppelten Aufgabe, das mittelalterliche Werk möglichst textgetreu zu übertragen und gleichzeitig ein eigenständiges Kunstwerk von Anspruch und bleibendem Wert zu schaffen, muss sich der Künstler mit der Frage konfrontieren, ob er seinem Publikum primär helfen möchte Dante besser zu verstehen, oder seine Illustrationen. Entsprechendes gilt für die Erwartungen dieses Publikums: Ein Fachmann wie Nassar hat andere Erwartungen an eine Illustrierung der *Commedia* als ein Laie, der sich durch die Illustrationen eine Art visueller Hilfe für das Verständnis des Textes erhofft. Der Erwartungshorizont eines Fans von Rauschenberg oder Dalí wiederum setzt an einem völlig anderen Punkt an, denn für diesen ist der italienische Text eher sekundär. Und dies gilt heute umso mehr angesichts der Tatsache, dass das *Inferno* inzwischen schon den Weg in die Welt der Computerspiele gefunden hat. Die Vielfalt der möglichen Leser der *Commedia* – sowohl der aktiv lesenden Künstler als auch der eher passiv rezipierenden Leser – bedingt die Vielfalt der aktualisierenden Rezeptionen und so kann in dieser Frage kein Konsens erreicht werden: „as the Italian proverb puts it: ‚Tutti i gusti sono gusti‘“⁷⁰⁹, oder wie Tom Phillips zu sagen pflegt: „It’s all forms of translation.“ Dante selbst fordert seine Leser in der *Göttlichen Komödie* auf, die „gesunden Sinne“ zu benutzen, um die „Lehre“ zu interpretieren: „O voi ch’avete li ’ntelletti sani, / mirate la dottrina che s’asconde / sotto `l velame de li

⁷⁰⁹ Ebd.

versi strani.“⁷¹⁰ Die Schau Gottes am Ende der Dichtung ist ein Höhepunkt, der rein visueller Art ist und nicht beschrieben werden kann: „Nel ciel che più della sua luce prende / fu'io, e vidi cose che ridire / nè sa nè può chi di là su discende.“⁷¹¹

Erst wenn und indem der Leser – und auch der illustrierende Künstler ist ein solcher Leser – sich durch die Bilderflut hindurchgearbeitet und zuletzt, vergeistigt, aus ihr heraustritt, wird die immer mehr sich aufhellende Sichtbarkeit der *Divina Commedia* durchsichtig. Das göttliche Licht, die „luce pura“ (XXX, 39-40), scheint auf wie ein die Sehkraft aufhellender Blitz [...] und entfaltet eine Leuchtkraft, der nichts widerstehen kann[.]⁷¹²

Demnach sollte vielleicht die Forderung an einen jeden Rezipienten der *Divina Commedia* sein, sich auf die Polysemie und Visualität des Werkes mit allen Sinnen einzulassen – der *visio corporalis*, der *visio spiritualis* und der *visio intellectualis* – und das Unterfangen zu wagen wie auch Dante damals das Unerhörte und Neue wagte, als er seine Dichtung verfasste. Mit ihrer ungewöhnlichen und mitunter auch mutigen Annäherung an den mittelalterlichen Klassiker haben einige Künstler des 20. Jahrhunderts die Türe für nachfolgende Generationen aufgestoßen und Rezeptionen wie die hier dargestellten erst möglich gemacht. Nassars Diktum der absoluten Werktreue ohne persönliche Lesarten wird abgelöst von einer universelleren Betrachtungsweise, die mehr Spielraum für Interpretationen bietet: „[I]n der Moderne gibt es keine allgemein verbindliche Ikonografie, sondern eine Vielzahl individueller Ikonografien.“⁷¹³ Allen voran hat Phillips mit seiner fundierten, auf fast akademischen Recherchen basierenden Aktualisierung einen Standard gesetzt, der nur schwer erreicht werden kann: „What could possibly follow this version of *Dante's Inferno*? Phillips is working on what may be an answer: a television treatment of the same.“⁷¹⁴ Die Ergänzung seiner Dante-Rezeption durch die Adaption für das Fernsehen birgt noch weitere Möglichkeiten in sich, die den Prozess in gewisser Weise abschließen und vervollkommen können, aber auch das Potential haben, die Dante-Rezeption in bisher ungeahnte Bereiche zu transportieren.

⁷¹⁰ „O ihr, die ihr gesunden Sinnes seid, / beachtet, welche Lehre sich verbirgt / im Schleier dieser rätselhaften Verse“ (*Inferno* IX, 61-63).

⁷¹¹ „Im Himmel, der das meiste Licht empfangen / War ich, und ich sah Dinge, die kann keiner / Verkünden, der von dort herniedersteiget.“ (*Paradiso* I, 4-6).

⁷¹² Neumeister, Sebastian. in Malke. S. 78f.

⁷¹³ Müller, 2003. S. 252.

⁷¹⁴ Myers (s. p.).

III Medien-Dante

like a star / far away. / His whole soul seemed / when / the door / throbbed with / invitation (212¹)

In einer Zeit, in der viel von der Ablösung des Mediums Buch durch jüngere Medien gesprochen wird, erhält die Frage nach dem Fortbestehen literarischer Klassiker neue Brisanz. Zunächst würde man davon ausgehen, dass sich vor allem ein Werk wie Dantes *Divina Commedia* allein schon aufgrund seiner Komplexität und seines ehrwürdigen Nimbus nur schwerlich mit der tendenziellen Oberflächlichkeit und Schnelligkeit jüngerer Medien verbindet. Jedoch wird dies durch die vielen aktuellen Bearbeitungen des Stoffes widerlegt. Tatsächlich lässt sich sagen, dass dieser mittelalterliche italienische Klassiker seit seinem Erscheinen als eine Art Vorreiter bezeichnet werden kann, der im Laufe der Zeit auch als Trittbrett für viele Neuerungen diente, die hofften, durch ihn Status und Glaubwürdigkeit zu gewinnen. Die *Divina Commedia* war nicht nur das erste Werk, das im italienischen *volgare* geschrieben wurde, es war auch bereits innerhalb weniger Jahre nach seinem Erscheinen eine Art mittelalterlicher Bestseller, der rege illustriert und kommentiert wurde. Im Jahr 1502 wurde die *Commedia* als erstes Buch im tragbaren Octavo-Format veröffentlicht¹ und als die Brüder Lumiere um 1869 ihre ersten Lichtbild-Vorführungen veranstalteten, zeigten sie viele Illustrationen aus Gustave Dorès Dante-Zyklus. Entsprechend wurde die *Divina Commedia* auch in den Anfangsjahren des Kinos auffällig oft verfilmt.² Als IBM in den 1950er Jahren erstmals mit der Digitalisierung von Texten experimentierte, unternahm der Jesuit Roberto Busa die ersten Versuche mit Lochkarten anhand der *Göttlichen Komödie*³, und als die amerikanische Firma Electronic Arts befand, dass es Zeit sei für ein Videospiel, das vollständig auf einem literarischen Klassiker basiert, entschieden sie sich für Dantes

¹ Alvarez, Pablo. „Collection Highlight: Dante Alighieri (1265-1321). La Comedia di Dante Alighieri con la nova espositione di Alessandro Vellutello. Venice: Francesco Marcolini, 1544.“ University of Rochester, River Campus Libraries, Department of Rare Books, Special Collections and Preservation.

² Vgl. Kapitel II.3.1. „Dante padre del cinema“.

³ Winter, Thomas Nelson. „Roberto Busa, S. J., and the invention of the Machine-Generated Concordance“ *Faculty Publications, Classics and Religious Studies Department*. Paper 70, 1999; „Pioneering the computational linguistics and the largest published work of all time“ *IBM Homepage*. IBM Stories, Linguistica Computazionale, Anon., s. d.

Inferno.⁴ Man kann zurecht sagen, dass Dante mittlerweile zu einer Art Markenzeichen geworden ist. Das danteske Material wird usurpiert – unter anderem, um daraus Kapital zu schlagen – und füllt damit ein „populärhermeneutisches“ Vakuum“⁵, das auch den angesprochenen, eher populistisch geprägten Dante-Boom der letzten Dekade erklärt.

Es wäre ein Leichtes *A TV Dante*, die Verfilmung von Tom Phillips und Peter Greenaway, unter eben diesem Film-Begriff zu betrachten, jedoch weisen die beiden Briten alleine schon durch den gewählten Titel darauf hin, dass es sich um eine Bearbeitung für den Fernsehschirm handelt. Und tatsächlich scheint der Fernsehbildschirm die richtige Größe für diese Art von bewegten Bildern zu sein: „The scale is right: these are visions for video, at cinema size they might be unbearable.“⁶ Kritiker beklagen mitunter die Visualität von *A TV Dante*, bei der sich die Zuschauer von einem „visual and aural assault of hurricanes and tornados, naked girls, skies of starlings and some strange talking heads“ konfrontiert sehen, die „exceptionally difficult to understand“ sind.⁷ *A TV Dante*, der in der öffentlichen Wahrnehmung häufig als Werk des Filmemachers Peter Greenaway existiert,⁸ ist kein didaktischer Film, der dem Unterhaltungspublikum Dante als leichte Kost nahe bringen soll. Trotz der kontinuierlich eingeblendeten kleinen Sequenzen mit wissenschaftlichen Kommentaren und Erläuterungen kann der Zuschauer ohne Vorkenntnisse nur bruchstückhafte Informationen aufschnappen. Es ist allerdings auch nicht das erklärte Ziel der Künstler, Dante für das breite Publikum verständlich aufzubereiten. Vielmehr geht es ihnen darum, den historischen Dante mit den Mitteln und Bildern unserer Zeit zum Leben zu erwecken und auf dieser enzyklopädischen historischen Basis ein visuelles Kunstwerk zu schaffen. Diese Ausgangsposition für die Bearbeitung birgt viel Diskussionspotential in sich und so erstaunt es nicht, dass ebenso wie bei Phillips' Illustrationen die zeitgenössischen Reaktionen auf *A TV*

⁴ „Dante's Inferno“ *EA Homepage*. Games, Game Info, Anon., s. d.

⁵ Kretschmann, S. 251.

⁶ Hebert, Hugh. „Hell and back: Hugh Hebert on the dazzling qualities of Peter Greenaway's *TV Dante*“ *Guardian* 26. Mai 1987.

⁷ Shulman, Alexandra. „Television: Heaven of hell“ *The Times* 26. Mai 1987.

⁸ Aus diesem Grund nähern sich Betrachtungen dieses Werks meist aus der Perspektive von Peter Greenaway, was dazu führt, dass Phillips' Beitrag zu dieser Kollaboration, der eigentlich grundlegend ist, vernachlässigt wird. Ignoriert man Phillips' vorangegangene Beschäftigung mit dem Thema Dante sowie seine persönliche Ikonografie, entziehen sich viele Details der Verfilmung dem Verständnis, wie aus den folgenden Analysen deutlich wird.

Dante zwischen Verdammung und Begeisterung schwanken. Einen Überblick in chronologischer Reihenfolge, der auch interessante individuelle Beschreibungen von *A TV Dante* enthält, finden Sie im Anhang.⁹

Was deutlich wird aus dieser Zusammenstellung ist, dass *A TV Dante* polarisiert, denn es handelt sich nicht um den sogenannten „Mainstream“, sondern um Kunst und als solche muss sie bei einer so stark heterogenen Zusammensetzung des Publikums auch entsprechend kontroverse Reaktionen auslösen. Ebenso wie Phillips' Kunst werden die filmischen Werke von Peter Greenaway, der gemeinhin als postmoderner Filmemacher wahrgenommen wird, von einem kleinen, am Autorenkino interessierten Publikum rezipiert. Interessant ist in dieser Hinsicht die Tatsache, dass viele Kritiken, Analysen und Besprechungen von *A TV Dante* im Bereich der Film- und Medienwissenschaften durchweg positiv ausfallen, während Film- und Fernsehkritiker des Mainstream sowie ihr Publikum mit diesem filmischen Experiment nichts anzufangen wissen oder es sogar vehement ablehnen. Aber auch die Verortung von *A TV Dante* als postmodernes Fernsehkunstwerk ist nicht unproblematisch, denn in vielen Aspekten entspricht das Werk nicht den herkömmlichen Kriterien der Postmoderne:

Is this postmodern television, as Tom Phillips conjectures? In so far as *A TV Dante* is not *Pee-Wee's Big Adventure* or *Twin Peaks*, then the answer has to be No. *A TV Dante* was not commissioned by a major channel in order to capture huge audiences for advertisers. It is not addressed to the prime-time mass audience, and does not make relentlessly knowing use of the vocabulary of popular television. Above all, it is not ironic and self-parodic. *A TV Dante* is a brilliant example of television arts patronage intended for a minority audience (which is still of course measured in millions), fulfilling the Channel 4 brief to commission innovative and culturally rewarding programmes. But some aspects of *A TV Dante* do map on to areas of the debates about postmodern culture. These include: the transposing of classic works into popular format; the intensive, eclectic manipulation of imagery within narrative; and a preference for allegorical rather than symbolic meanings.”¹⁰

Ein Thema, das sich immer wieder in den Vordergrund drängt, ist wie bei Phillips' gesamtem Œuvre der Aspekt der Rezeption, denn nicht nur han-

⁹ Ein Auszug zeitgenössischer Kritiken in chronologischer Reihenfolge findet sich im Anhang: VI.2. Verzeichnis der Textbelege: Zeitgenössischen Reaktionen auf *A TV Dante*.

¹⁰ Wheale, Nigel. „Televising Hell: Tom Phillips and Peter Greenaway's *TV Dante*“ in Hg. Nigel Wheale. *The Postmodern Arts. An Introductory Reader*. London/NY: Routledge, 1995., S. 177.

delt es sich bei der Verfilmung um eine aktualisierende Rezeption, sondern auch um ein Werk, das den Leser geradezu mit Leerstellen bombardiert, denn „None of it is seamless“¹¹. *A TV Dante* ist eine Dante-Verfilmung mit großer Texttreue, deren semantisch überfrachteten Bilder zeigen, dass Literatur fähig ist, über sich hinaus intertextuell weiter zu wirken. Viel mehr noch ist diese Art der Rezeption als hypermedial zu bezeichnen, da Sekundärliteratur und darüber hinaus gehende Texte mit in die Verfilmung einbezogen wurden. Phillips' charakteristische Buchstaben „remind us that all of this is about a book, that book that begins, in this new translation to text and film“.¹² Es ist gerade dieser Übergang von Text zu Film, der hinsichtlich der Dante-Rezeption durch Tom Phillips von Interesse ist, denn dieser durch die Verfilmung erfolgte Medienwechsel erweitert die ursprüngliche Semantik des Originals und transportiert Dantes Werk in neue Bereiche:

In the transition from the written to the virtual subject, deconstruction played a significant role, for in reinterpreting writing [...], in effect it made the written subject move much closer to the virtual subject than had traditionally been the case. This process is typical of what I have called seriation [...], an uneven process of change in which new artifacts or ideas emerge by partially replicating and partially innovating upon what came before.¹³

Ähnlich wie Text und Bild im Rahmen der illustrierten Ausgabe nebeneinander stehen und doch untrennbar verbunden sind, bilden Text und Film hier eine Einheit, deren formalästhetische Gestaltung sowohl von einer grundlegenden Aufmerksamkeit für die textuelle Organisation des Ursprungswerkes geprägt ist, als auch mit seriellen Ordnungsmustern und Strukturelementen aus den Œuvres der beiden britischen Künstler angereichert ist. Durch die Berücksichtigung der in der Tradition der Dante-Rezeption grundlegenden Kommentare und deren Eingliederung in das Konzept von *A TV Dante* werden diese erläuternden Anmerkungen zu einer Art intermedialer Glosse, zu einer „Parodie textwissenschaftlicher Exegese“,¹⁴ wie Angela Krewani die eingeblendeten Expertenkommentare so treffend bezeichnet. *A TV Dante* revitalisiert so das mittelalterliche Werk, aber auch den umgebenden Korpus, und erhält die

¹¹ Caws, S. 11.

¹² Caws, S. 12.

¹³ Hayles, N. Katherine. „The Condition of Virtuality“ in Hg. Jeffrey Masten et al. *Language Machines. Technologies of Literary and Cultural Production*. New York: Routledge, 1997. S. 202.

¹⁴ Krewani (1998), S. 257.

Göttliche Komödie als Teil des Kulturerbes lebendig. Gleichzeitig stellt *A TV Dante* aber auch ein Beispiel dar, was mit einem Medium geschehen kann, wenn sich kreative Geister aus anderen Bereichen seiner annehmen. Man kann Phillips' Umgang mit dem Thema Dante trotz seines Respekts für den italienischen „maestro“ unzweifelhaft als spielerisch bezeichnen. Das folgende Zitat gewährt einen Einblick in Phillips' grenzüberschreitende Herangehensweise:

It was only recently that I discovered the most exciting of all forms of referential collage, where reference itself becomes liquefied into a stream of pictorial metamorphoses. When directing *A TV Dante* I found the self-framing technique (used for example in pictures like the *Berlin Wall* and in the series of *Composers*) which has been a consistent feature of my work since the sixties had quite a new potential of holding the most varied material in a fluid unity. In the editing process when tapes of all kinds and qualities are united both with the specially filmed material and pieces of information rostrumed on the spot, a seamless parade of juxtapositions in motion can be achieved. The impetus that builds up in this compulsive activity is a heady experience: collage narrative gives way to collage exegesis and modes shift through the elegiac, the heroic, and back again via the erotic, the sensual or the drily informational. *A TV Dante* (Cantos I-VIII) epitomises the development of collage in its electronic phase. It is no accident that sophisticated graphic computers use in their menus words like 'stick', 'cut', 'paste' etc.¹⁵

Im Folgenden wird *A TV Dante* aus verschiedenen Perspektiven betrachtet, die in keiner Weise vermögen ein vollständiges Bild dieser Fernseh-Bearbeitung des *Inferno* darzustellen – das würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Vielmehr stellt die Betrachtung unter filmhistorischen, kunst- und filmtheoretischen, medienästhetischen und intermedialen Aspekten einen Versuch dar, sich dem Werk im Kontext der Dante-Rezeption durch Tom Phillips zu nähern und es damit im Rahmen seiner Bearbeitung und seines Œuvres zu verorten.

¹⁵ Phillips, W/T 92. S. 121.

III.1. Kunst als medialer Spielraum

O / art / sing / the wild / choice of / mind / fruits (183)

Als Künstler mit vielfältigen Interessen bewegt sich Phillips in einem kreativen Spannungsfeld, das nicht unproblematisch ist. Kritiker bemängeln häufig, Phillips sei zu vielseitig, er sei ein „Jack of all trades, master of none“¹⁶. Mancher unterstellt humorvoll es müsse sich beim „Phänomen Tom Phillips“ um mehr als nur einen Künstler handeln:

There is a late twentieth-century school of contemporary artists of sometimes radically different aesthetics, working in widely varied disciplines –film, music, painting, sculpture, wire construction, stage design, furniture, literature, criticism – all of whom choose, perhaps whimsically, to call themselves Tom Phillips. At least that is one explanation of the phenomenon.¹⁷

Betrachtet man die unterschiedlichen Betätigungsfelder des Künstlers separat und wägt Stärken gegen Schwächen ab, wird schnell die Forderung laut, er solle sich besser auf ‚den einen‘ Bereich beschränken, der seinem Talent am ehesten entspricht. Über die Festlegung dieses idealen Betätigungsfeldes ist man sich jedoch auch in Kritikerkreisen nicht einig: Manche bewerten sein schriftstellerisches Talent höher als sein künstlerisches und in den sechziger Jahren übertrifft Phillips‘ Ruf als Komponist sogenannter experimenteller „New Music“¹⁸ seinen Ruf

¹⁶ Frankel)s. p.).

¹⁷ Callow, Simon. „Wish you were here“ *The Observer* 1. Oktober 2000.

¹⁸ Phillips war 1969 Gründungsmitglied von The Scratch Orchestra unter der Leitung von Cornelius Cardew, Michael Parsons und Howard Skempton. Die Mitglieder von The Scratch Orchestra kamen aus unterschiedlichen Bereichen und schlossen klassisch ausgebildete Musiker, Bildende Künstler, Performance-Künstler, aber auch Menschen ohne professionelle musische Ausbildung ein. The Scratch Orchestra, dessen erste aktive Phase von 1969 bis 1971 andauerte, war beeinflusst von den Arbeiten des Komponisten John Cage, aber auch durch die Fluxus- Strömung und beschäftigte sich vorrangig mit der Auflösung von Grenzen zwischen auditiven und visuellen Darstellungselementen und der künstlerischen Nutzung alltäglicher Materialien und Aktivitäten. Phillips‘ eigene Kompositionen sind stark geprägt von dieser Phase und wurden häufig von John Tilbury aufgeführt. Vgl Phillips, W/T 92. S. 272-276 und Parsons, Michael. „The Scratch Orchestra and Visual Arts“ *Leonardo Music Journal*, Volume 11, 2001. S. 5-11.

¹⁹ Vgl. Phillips‘ Lebenslauf auf der Internetseite der Royal Society of Portrait Painters und in Teil I dieser Arbeit („Tom Phillips RA Hon RP, About Tom“ *The Royal Society of Portrait Painters*. RP Artists, Anon., s. d.).

als Künstler. Erst 1969/70 legt er als „major new talent in British art“¹⁹ den Grundstein für seine Karriere als bildender Künstler und wird seither hauptsächlich in dieses Betätigungsfeld eingeordnet. Seine regelmäßigen Ausflüge in andere Bereiche auszuklammern würde ein nur unvollkommenes Bild seines Œuvres vermitteln und ein tieferes Verständnis unterbinden. In Phillips' Worten ist sein Œuvre eine „journey“ oder „quest“, in der sich alle Betätigungsfelder, alle Projekte und alle Impulse gegenseitig befruchten und ergänzen: „Everything goes on, I do several things in a day, they do intertwine, they are one project“.²⁰ Phillips' Vielseitigkeit ist mehr als nur ein willkürliches Austesten verschiedener Themen und Medien. Es ist ein Spiel mit Genrekonventionen und -grenzen in dessen Rahmen der Künstler kanonische Codes verletzt, traditionelle Regeln bricht, nicht beachtet oder offenlegt. Den Betrachtern von Phillips' Werken wird dieses spielerische Element deutlich vor Augen geführt – seine Arbeiten sind gezielt darauf ausgerichtet, das Publikum zu einer aktiven Rezeption anzuregen.

III.1.1. Homo Ludens

however scattered, / the person / matters (209⁵)

In der Kunstgeschichte und -theorie gibt es unterschiedliche Positionen zur Bewertung des spielerischen Elements in den bildenden Künsten – sowohl hinsichtlich ihrer Produktion, als auch ihrer Rezeption. Nach Friedrich Schiller ist das Spiel eine menschliche Leistung, die allein in der Lage ist, die Ganzheitlichkeit der menschlichen Fähigkeiten hervorzubringen und vor dieser Grundidee prägt er 1795 die berühmte Sentenz „... und er [der Mensch] ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“²¹ 1938 bringt der niederländische Kunsthistoriker Johan Huizinga durch seine gleichnamige Studie den Homo Ludens in die wissenschaftliche Diskussion ein. Huizinga spricht in diesem Werk der bildenden Kunst jeglichen Spielcharakter ab: „Schon durch ihr Gebundensein an den Stoff und an

¹⁹ Vgl. Phillips' Lebenslauf auf der Internetseite der Royal Society of Portrait Painters und in Teil I dieser Arbeit („Tom Phillips RA Hon RP, About Tom“ *The Royal Society of Portrait Painters*. RP Artists, Anon., s. d.).

²⁰ Tom Phillips zitiert in Ruth Guilding. „The Word made Mosaic“ *APOLLO Magazine* Januar 2008.

²¹ Schiller, Friedrich. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Reclam, 2000.

die Begrenztheit der Formmöglichkeiten, die der Stoff bietet, kann sie nicht so frei ‚spielen‘ wie die in ätherischen Räumen schwebende Poesie und Musik.“²² Huizinga argumentiert, dass der Spielcharakter in den bildenden Künsten – im Gegensatz zur Literatur – deutlich weniger fest verankert sei. Die Notwendigkeit der Aufführung, die eine Voraussetzung für Musik und auch Lyrik ist, bezeichnet Huizinga als „eine Handlung deren Eigenart ein Spiel zu nennen ist“. „Trotz dieses fundamentalen Kontrasts“ gesteht Huizinga der bildenden Kunst „an allerlei Punkten“ einen gewissen Spielfaktor und sogar einen Wettspielcharakter zu.²³ Was ihre Produktion betrifft, so Huizinga, sind die bildenden Künste jedoch traditionell materiell festgelegt, haben Dauer und bleiben beständig sichtbar ohne von der Aus- und Aufführung, also der Rezeption, abhängig zu sein:

Einmal verfertigt, übt das Kunstwerk, unbeweglich und stumm, seine Wirkung aus, solange es Menschen gibt, die ihre Augen an ihm weiden. Infolge des Fehlens einer offenkundig werdenden Handlung, in der das Kunstwerk lebendig wird und genossen wird, scheint auf dem Gebiet der bildenden Kunst für den spielhaften Faktor kein Platz zu sein.²⁴

Bereits Kant hat jedoch dargestellt, wie geistige Vermögen beim Betrachten durch spielerische Interaktion ein ästhetisches Bewusstsein bilden.²⁵ Auch andere, wie beispielsweise der Kunstwissenschaftler Max J. Friedländer, haben über die Betrachtung von Kunstwerken Überlegungen angestellt: „Das Sehen ist kein Dulden, sondern ein Tun, eine geistig seelische Aktion. Das Wort ‚erblicken‘ deutet darauf hin, dass wir mit der Zunge des Gesichtssinnes zufassen und etwas hereinnehmen.“²⁶ Im Sinne der Rezeptionsästhetik wird das fertige Kunstwerk trotz seiner materiellen Abgeschlossenheit durch die jeweils individuelle Rezeption des Betrachters aktualisiert und damit neu gespielt.²⁷ Pablo Picasso spricht hier vom „Leben“, welches einem Werk durch die Rezeption eingehaucht wird:

²² Huizinga, Johan. *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburg: Rowohlt, 1956. S. 182.

²³ Vgl. Huizinga, S.161ff.

²⁴ Huizinga, S. 182.

²⁵ Immanuel Kant formulierte seine *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* 1790 (Vgl. Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Hg. Heiner F. Klemme. Hamburg: Meiner, 2001. §§ 30ff.).

²⁶ Friedländer, Max J. *Von Kunst und Kennerschaft*. Leipzig: Reclam, 1992. (1946). S. 10f.

²⁷ Vgl. I.2.3. Der Text als offenes Kunstwerk.

Ein Bild ist nicht von vornherein fertig ausgedacht und festgelegt. Während man daran arbeitet, verändert es sich im gleichen Maße wie die Gedanken. Und wenn es fertig ist, verändert es sich immer weiter, entsprechend der jeweiligen Gemütsverfassung desjenigen, der es gerade betrachtet. Ein Bild lebt sein eigenes Leben wie ein lebendiges Geschöpf, und es unterliegt den gleichen Veränderungen, denen wir alltäglich unterworfen sind. Das ist ganz natürlich, da das Bild nur Leben hat durch den Menschen, der es betrachtet.²⁸

Huizingas konservative Haltung spiegelt ein traditionelles Verständnis der bildenden Künste, welches jedoch spätestens seit der Verbreitung der *Actionkunst* ab den 1950er Jahren, der darauf folgenden *Performance Art* und des *Happenings* der 1970er Jahre als kontrovers gilt. Eine grundlegende Voraussetzung für diese neue Auseinandersetzung mit dem Thema ist die nun deutlich veränderte Rolle und Bedeutung der Betrachter: Sie werden „ein wichtiger und notwendiger Teil zur Vollendung des Kunstwerkes innerhalb eines vom Künstler abgesteckten Handlungsrahmens.“²⁹ Heute wird Huizingas Haltung nicht nur in Bezug auf performative Kunstarten in Frage gestellt – spätestens Mitte des 20. Jahrhunderts erfahren der Kunstbetrieb und damit auch das Kunstverständnis aufgrund der vielen neuen Strömungen und Gruppierungen eine starke Öffnung und Diversifizierung.³⁰ Huizingas *Homo Ludens* gilt zwar auch heute noch als Grundlagenwerk der Spieltheorie, neuere Publikationen widerlegen jedoch viele seiner Argumente und legen Zeugnis ab vom gewandelten Kunstverständnis. In seiner Abhandlung über René Magrittes *Ceci n'est pas une pipe*³¹ spricht Michel Foucault gar von einem Spiel der Malerei – „une jeu pictural“ –und bezeichnet Magrittes Werk als ein „Spiel der Wörter und Bilder“, in dem dieser die beiden Medien gegeneinander ausspielt, ihre Verbindung bricht.³²

²⁸ Zit. nach Keel, Daniel (Hg.). *Denken mit Picasso. Gedanken über Kunst, Künstler und Kenner*. Zürich: Diogenes, 1982. S. 16.

²⁹ Hofbauer, Anna Karina. „Die Partizipationskunst und die entscheidende Rolle der BetrachterInnen in der zeitgenössischen Kunst“ in *Kunstforum*. Bd. 176 Juni- August 2005. S. 96.

³⁰ Neben den genannten performativen Kunstrichtungen sind hier *Body Art*, *Conceptual Art*, *Kinetic Art*, *Video Art* und *Installationen* zu nennen. Viele dieser Entwicklungen können auf die Entwicklung und Verfügbarkeit neuer technischer Möglichkeiten zurückgeführt werden.

³¹ Magritte, René. *La trahison des images: Ceci n'est pas une pipe* (1928/29).

³² Vgl. Michel Foucault. *Ceci n'est pas une pipe: Sur Magritte*. Montpellier: Fata Morgana, 1973. S. 83ff.

Ein Aspekt, der die oben genannten Kunstströmungen verbindet, ist die Betonung des Schöpfungsvorgangs. Ein Kunstwerk manifestiert sich nicht mehr nur in Form des – laut Huizinga – abgeschlossenen Endprodukts, sondern bereits durch seine Entstehung. Die Debatte über die Offenheit eines Kunstwerks, die Differenzierung zwischen Werk und Prozess, zieht sich seit Jahren durch alle Bereiche des künstlerischen Schaffens.³³ Offene Formen und aleatorische Umsetzungsprozesse, die Marcel Duchamp in den 1920er Jahren in revolutionärer Art bei seinen *Readymades* thematisiert, gehören mittlerweile zum etablierten Inventar des Kunstschaffens. Es lässt sich kaum abstreiten, dass ein Künstler wenig Einfluss auf die Wirkung seines abgeschlossenen und ausgestellten Werkes hat. Ein wichtiger Aspekt dieser neuen Denkweise ist nun die Einbeziehung zufallsgesteuerter Momente in den Schaffensprozess und damit bereits eine partielle Aufgabe der Kontrolle über die Entstehung eines Kunstwerks. Hier kommt der Spielcharakter voll zum Tragen: Das Spiel ist freies Handeln ohne Aufgabe, bewegt sich aber innerhalb einer eigenen Realität und ist deshalb in sich geschlossen und begrenzt. Der Künstler führt ein neues Element in diesen seinen individuellen und in sich geschlossenen Schaffenskosmos ein, welches seine geistige Schöpfung einer Ordnung unterstellt: Er erfindet Spielregeln.

[...] die Kunst [ist] nichts Erstarres, sondern ein unabschließbares Spiel. Und wie jedes gute Spiel hat es Regeln, die sich ausbauen oder verengen lassen. Die Kunst muss diesen nicht folgen, sie muss sie aber achten. Denn ein gelingendes Spiel bleibt sie nur, wenn es Regeln gibt. Schließlich ist nichts öder als sklavische Regelerfüllung – mit Ausnahme völliger Regellosigkeit. Ein gutes Kunstwerk wäre mithin eines, das bestehende Kriterien aufgreift und variiert, das daraus sogar andere Kriterien entwickelt, nicht unbedingt verbindliche, aber verbindende doch.³⁴

³³ Bereits in den 20er Jahren stellen Surrealisten und Futuristen die Absolutheit des Kunstwerks in Frage. In den 50er Jahren setzt sich diese Debatte insbesondere im Umfeld von John Cage fort. Seit Cage hat sich als Gegenbegriff zum „Werk“ der „Prozess“ durchgesetzt, wobei hier zwischen einem zielgerichteten Prozess und dem Prozess um des Prozesses willen unterschieden werden muss. Eine einwandfreie Gegenüberstellung der beiden Begriffe ist jedoch nur schwer möglich, da sie sich in der Realität zumeist vermischen. Das Grundlagenwerk zu diesem Thema ist natürlich nach wie vor Umberto Eco's *Opera aperta*. Mit der musikalischen Umsetzung dieser Gedanken befasst sich Karlheinz Essl („Plädoyer für Das Offene Kunstwerk“ in Hg. Gisela Nauck. *Positionen. Beiträge zur neuen Musik*, Heft 26 „Interpretation“ [Berlin] 1996).

³⁴ Rautenberg, Hanno. *Und das ist Kunst?! Eine Qualitätsprüfung*. Frankfurt/M.: Fischer, 2007. S. 95.

Der Entstehungsprozess, dieser der alltäglichen Welt und ihrer tradierten Kausalitäten entrückte Vorgang des Kunstschaffens, ist nichts anderes, als ein austestendes Spiel mit Formen, Farben und Materialien, welches der Neuinterpretation einer Sache dient.³⁵ In Kombination mit der Person des Künstlers und der ihm eigenen Fertigkeiten entsteht in einem „konkreativen“ Prozess mit und aus der Dynamik der Sache ein Kunstwerk³⁶, welches dann wiederum der Welt als mehr oder minder in sich geschlossen präsentiert wird. Trotz Huizingas oben zitierter Überzeugung kann seine folgende Definition des Spiels auch auf dieses neuartige Kunstverständnis rück-übertragen werden:

Der Form nach betrachtet, kann man das Spiel [...] zusammenfassend eine freie Handlung nennen, die als ‚nicht so gemeint‘ und außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden wird, [...] als anders als die gewöhnliche Welt [...] Das Spiel ist ein Kampf um etwas oder eine Darstellung von etwas. Diese beiden Funktionen können sich auch vereinigen, in der Weise, dass das Spiel einen Kampf um etwas darstellt oder aber ein Wettstreit darum ist, wer etwas am besten wiedergeben kann.³⁷

Kunst kann als eine Art Spiel bezeichnet werden, welches den Künstler im Rahmen seiner eigenen Realität herausfordert. Im Zeitraum zwischen der ersten Idee und der Vollendung des Kunstwerks liegt eine Spielphase, in welcher der Künstler ihn inspirierende Ideen und Gegenstände gegeneinander abwägt und in Verhältnis zueinander setzt, um sie dann zu einem kohärenten Ganzen zu verbinden. Joan Mirós Beschreibung seines Schaffensprozesses weist erstaunliche Ähnlichkeit zu Huizingas Definition des Spiels auf:

Wenn ich arbeite, dann leidenschaftlich und intensiv. Wenn ich mit einem Bild anfangе, gehorche ich einem inneren Antrieb, ich muss einfach arbeiten. Es ist wie eine Explosion, an der der ganze Körper teilhat. [...] da ich, was die Malerei angeht, sehr kämpferisch veranlagt bin, nehme ich den Kampf auf. [...] Das ist ein Kampf zwischen mir und meiner Arbeit, zwischen mir und der Leinwand, zwischen mir und meinem Unbehagen. Dieser Kampf erregt und begeistert mich.³⁸

³⁵ Vgl. Stenger, Ursula. *Schöpferische Prozesse: Phänomenologisch-anthropologische Analysen zur Konstitution von Ich und Welt*. Weinheim: Juventa Verlag, 2002. S. 141ff.

³⁶ Rombach, Heinrich. *Der Ursprung: Philosophie der Konkreativität von Mensch und Natur*. Freiburg: Rombach, 1994. S. 80f.

³⁷ Huizinga, S. 20.

³⁸ Joan Miró zitiert in: „Ich arbeite wie ein Gärtner. Gespräch mit Yvon Taillander“, Paris, 1959, in Hans Platschek. *Joan Miró*. Reinbek bei Hamburg: rowohlt, 1993. S. 91.

Auch Phillips beschreibt den kreativen Prozess bisweilen als eine Art Kampf, dem Konflikt zwischen seinem unstillbaren Bedürfnis dem gestalterischen Impuls nachzugeben und der Angst, der weißen Leinwand nicht gerecht werden zu können:

It was a battle to wrest from a shakily taken and fumblingly developed black & white snapshot any kind of presence that would command the pictorial situation.³⁹

On top of this my picture is a battleground in which delicate manoeuvres in suspended combat combine to describe a hesitant moment of a situation in flux.⁴⁰

Gerade, um diese Angst vor der weißen Leinwand zu überwinden – so Phillips – testet er im Laufe seines Kunstschaffens unterschiedliche aleatorische Verfahren, wie das I-Ging oder individuell gefasste Regeln⁴¹ aus und führt damit offensichtliche Spielansätzen in sein Œuvre ein:

With my painting, by perverse extension, I set up one abstraction to feed another. [...] To free myself further from the Euston Road I also used chance (via the I Ching via John Cage) to trap myself into making bolder decisions. [...] Slowly one makes progress. I used to be scared of yellow which I never seemed to be able to control. Now I've learned to let it have its way. I have, however, yet to learn to use black confidently as a colour.⁴²

Öyvind Fahlström, einer der Väter der konkreten Poesie,⁴³ spricht 1962 in Anlehnung an John Cages Kompositionsmethoden dem Regelwerk höchste Priorität zu: „Ein Spiel in seiner allgemeingültigen Bedeutung

³⁹ Phillips, „Portraits: The Artist's Mother – My Mother at 18 and 88” in Phillips, *Portrait*, S. 13, 81, 84 und 99.

⁴⁰ „My painting XXVI” *Tom Phillips: new and updates by the artist*. Tom Phillips RA, 30. Mai 2008.

⁴¹ Wie schon erwähnt beschreibt Phillips ausführlich die Spielregeln, die zum Fund von Mallocks Roman *A Human Document* führten. Für sein fotodokumentarisches Projekt *Twenty Sites n Years* (ab 1973) hat er einen Regelkatalog verfasst, der eine feste Laufstrecke und Reihenfolge festlegt, aber ebenso vorsieht, dass bestimmte Fotografien möglichst neben dem etablierten Motiv einen zufällig vorbeilaufenden oder -fahrenden Passanten einfangen sollen. Für seinen Zyklus *A Walk to the Studio*, den er in den frühen 70er Jahren unter dem Einfluss des vorherrschenden „structuralism“ beginnt, sammelt er alle Eindrücke, die er auf dem Weg von seinem Haus in Grove Park zu seinem Studio in Talfourd Road gewinnt, indem er sich auf eine bestimmte Kategorie wie „typography/calligraphy“ konzentriert. Für seine Postkartenprojekte verfasst Phillips 1971 gar ein numerisch sortiertes schriftliches Regelwerk mit Phillipsschen Kategorien und Themen. Ähnliche Ansätze lassen sich mehr oder weniger ausgeprägt in nahezu jedem von Phillips' Werken finden.

⁴² „My painting XX” *Tom Phillips: new and updates by the artist*. Tom Phillips RA, 4. April 2008.

⁴³ Fahlström, Öyvind. *HÅTILA RAGULPR PÅ FÄTSKLIABEN. Manifest för konkret poesie* (1953).

erfordert nur das eine: Regeln.⁴⁴ Selbst wenn man Kunst nicht für eine Art Spiel hält, ist die Palette an künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Spiel sowie die Rezeption, Verwendung und Aneignung von Spielstrategien in der zeitgenössischen Kunst weit verbreitet. Die Auseinandersetzung ist nicht auf bestimmte Medien beschränkt, sondern findet sich von Grafiken, Gemälden, installativen und performativen Werken bis hin zu Radio-, TV-, Computer- oder Internetarbeiten in unterschiedlichsten Ausprägungen.

Phillips' Arbeitsweise ist ein artifizielles, konstruiertes „Spielen“, das nach eigenen Regeln organisiert ist. Durch eine Serie verändernder Eingriffe wird eine externe Art von Ordnung in eine völlig andere, interne Ordnung übertragen oder durch sie ersetzt. Neben Phillips' aleatorischen Verfahren im Rahmen von *A Humument* setzt *Inferno* Illustration XXIV/1 diese Gedanken anschaulich ins Bild. Für diese Illustration adaptiert Phillips das gängige Spiel *Snakes and Ladders*⁴⁵ und setzt dabei auf den zu erwartenden Wiedererkennungseffekt. Damit transformiert Phillips nicht nur ein etabliertes Konsumprodukt unserer Spaßgesellschaft, er zwingt den Betrachter dazu, dieses Spiel mit neuen Augen zu betrachten und wirft damit neue Fragen auf. Indem er das eher harmlose und einfache Spiel durch subtile Eingriffe manipuliert und zu einem Sinnbild des Grabens der Diebe im achten Höllenkreis macht, rückt er das vor allem bei Kindern beliebte Brettspiel, dessen Risiken und Gefahren gewöhnlich nicht bedrohlich und als surreal und daher außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden werden, in ein neues Licht. Phillips verändert das Spielbrett dahingehend, dass es schier unmöglich wird, der Schlangengrube zu entkommen. Damit konterkariert er den eigentlichen Spielverlauf und betont einen wichtigen Grundzug der Dantesken Hölle – die Endgültigkeit der Verdammnis ohne Hoffnung auf Erlösung.

⁴⁴ Fahlström, Öyvind. „Würstchen und Pinzette – ein fortlaufender Kommentar“ in Öyvind Fahlström. *Die Installationen, Ausstellungskatalog*. Ostfildern: Gesellschaft für Aktuelle Kunst e. V. Bremen, 1996. S. 32.

⁴⁵ *Snakes and Ladders* ist ein weltweit bekanntes und beliebtes Brettspiel, das seine Ursprünge in Indien hat. Es besteht aus einem Spielfeld mit einem Schachbrettmuster in dem einzelne Felder durch Schlangen oder Leitern verbunden sind.

Nach Vilém Flusser sind die „Spielregeln der Kultur“⁴⁶ Codes, die den Spielprozess starten und steuern und so die „Realität Spiel“⁴⁷ generieren. Das Spiel ist eine Codierungsleistung, deren Formationsprozess mit der Auswahl und dem Erfassen der Grundelemente beginnt. In einem transformativen kreativen Prozess werden die ursprünglichen „Werte“ dieser Elemente umbestimmt, um dann durch die regelgeleitete Ausführung der möglichen Operationen gespielt zu werden.⁴⁸ Die künstlerische Kreativität muss sich den Spielregeln des Künstlers, des gewählten Themas und des Mediums⁴⁹ fügen und büßt so einen gewissen Teil ihrer Handlungsfreiheit ein. Gleichzeitig eröffnen arbiträre und aleatorische Kombinationen in ihrem Zusammenspiel neue Möglichkeiten:

Und doch bietet das Spiel [...] die Möglichkeit das scheinbar Unzusammengehörige, das Inkohärente im Netz, in dem sich Wahrheit allein im Spiel, in immer neuen Zuordnungen bilden solle, im Suchen freier Valenzen, im Lösen, Verlieren und jähem Wiederfinden, zusammenzufügen.⁵⁰

Gerade dieses Zusammenspiel von Regeln und Zufall, jene Dialektik von Einschränkungen und Eco'scher Offenheit, macht das Spiel für die zeitgenössische Kunst so interessant. Das strategische Kombinieren des Unberechenbaren im Sinne des spielerischen Zufalls mit einem klaren Regelwerk setzt eine gewisse Konstruiertheit in das Werk, welches aufgrund dessen mitunter zwangsläufig zum Kryptischen tendiert. In Phillips' Kunst kommen zu dieser grundsätzlichen Tendenz zum Komplexen und Mysteriösen noch die Integration von vage mit dem Hauptthema verbundenen Ideen und vor allem die Verwendung unterschiedlicher Materialien und Medien hinzu – Eigenarten, welche diese Kunstwerke in einen eigenen inter- und multimedialen Kosmos entrücken: „Playfulness, being receptive to serendipity – the chance collocation of meanings in objects – and good jokes animate much of Phillips' creativity [...]“⁵¹

⁴⁶ Flusser, Vilém. *Kommunikologie*. Mannheim: Bollmann, 1996. S. 81ff.

⁴⁷ Huizinga, S. 11.

⁴⁸ Vgl. Flusser, S. 74ff.

⁴⁹ In Bezug auf die Malerei wären diese beispielsweise bestimmt durch materielle Gegebenheiten wie Leinwand, Pinsel und Farben (vgl. II.3.1.1. Materialikonographie).

⁵⁰ Buchhart, Dieter. „Über die Dialektik von Spielregeln und offenem Handlungsfeld“ *Kunstforum* Bd. 176, Juni bis August 2005. S. 39.

⁵¹ Wheale, S. 165.

Diese Charakteristika schließen den Kreis hinsichtlich der von Huizinga definierten Spieltheorie: Durch die bewusste Integration von neu strukturierten Texten, beispielsweise in Form von Phillips' „rivers“ in *A Humument* oder der schablonierten Texte in seinen frühen Werken⁵², hält selbst nach Huizingas eingeschränkter Definition das Spiel in Form von Lyrik Einzug in die bildende Kunst. Durch die Einbeziehung von Text in seine bildlichen Werke schreibt Phillips buchstäblich den Spielcharakter in seine Kunst ein. So ist es die bereits eingangs erwähnte Vielseitigkeit von Phillips' Arbeiten, die das Spiel in seinem Œuvre ermöglicht und fest verankert.

III.1.2. Homo universalis

make it / true // make it / new // make / it / you, // *Metamorphoses* ; // changing / now now ; (158³)

Aufgrund seiner vielseitigen Interessen und Betätigungsfeldern wird Phillips häufig als „polymath“⁵³ oder „Renaissance Man“⁵⁴ bezeichnet.

Tom Phillips is frequently described as a polymath and an ‘intellectual’ artist, a Magus-like figure who juggles dozens of different schemes, all of them feeding off one another and intimately connected with the man himself. He processes and assimilates his subject matter – a collection of old postcards; a Victorian novel found on a junk stall reworked as *A Humument*; or Dante’s *Inferno*, which he illustrated, but also retranslated. As well as graphic and calligraphic images with their roots in pop art, there are Old-Masterly portraits, but Phillips also likes working with mud. He composes and writes about music, curates exhibitions, designs coins for the Royal Mint, knows all about African art and delivered the Slade Lectures at Oxford in 2006. Recently he has also been absorbed in a series of designs for new mosaics for a chapel in England’s premier Roman Catholic place of worship, Westminster Cathedral.⁵⁵

⁵² Z. B. die mit schablonierten Buchstaben gestalteten Texte in *Benches*, *Postcards* oder auch die später frei gestalteten in *Curriculum Vitae* sowie verschiedene *Inferno*-Illustrationen, allen voran der Buchstabenwald.

⁵³ Z. B. Smith, Roberta. „Art in Review; Tom Phillips“ *The New York Times* 3. Juni 2005; Heller, Robert. HELLER, ROBERT. „Tom Phillips“ *Thinking Managers*. Robert Heller’s Blog, 26.12.2005.

⁵⁴ Z. B. Coulthart, John. COULTHART, JOHN. „Renaissance Man“. johncoulthart.com. *Feuilleton*, 13. Mai 2006; „About the Artist“. *Support Cardiff: The Memorial Artwork Project*. Cardiff Network. Alumni & Friends, Cardiff University, s. d.

⁵⁵ Guilding (s. p.).

Um diese Eigenart von Phillips' Schaffen besser zu verstehen hilft es, die verschiedenen Betätigungsfelder des Künstlers und ihren Einfluss auf sein Œuvre genauer zu betrachten. Neben der bildenden Kunst, die heute einen Großteil seiner Arbeit ausmacht und bereits in vorangehenden Kapiteln dieser Arbeit ausführlich dargestellt ist, erstreckt sich Phillips' Wirken auch auf andere Medien. Insbesondere Musik und die auditiven Medien spielen generell eine große Rolle in Phillips' Leben. Neben seiner Tätigkeit als Musiker und Komponist⁵⁶ verfasst er lange Zeit die monatliche Kolumne „Music in Art“ für das *BBC Music Magazine*⁵⁷, aus der deutlich wird, dass Phillips selbst keine harte Trennlinie zwischen den verschiedenen Disziplinen zieht, sondern Verbindungen und Synergien zu ergründen sucht. In einem Blog-Kommentar jüngeren Datums betont Phillips, dass sich die Beziehung zwischen Kunst und Musik in seinem Werk nicht einseitig auf diese halbwissenschaftlichen Texte beschränkt, sondern in seinen Augen eine fundamentale, sein ganzes bildnerisches Werk prägende Kraft darstellt:

Working on this painting has clarified for me how much music is embedded in what I do [...]. I have made drawing and paintings over the years that refer to music directly and even use the graphic devices of notation, staves, barlines, note-clusters etc. Sometimes as in *Last Notes from Enderich* these can arrive at a virtually playable score and at others, using the same elements, as in *Concerto Grosso*, they evoke for me an imagined music that lies, for a technically limited composer, beyond my reach to realise. [...] I do not claim that this great orchestra strikes up whenever I start to paint but often it swims into the mind's ear. More than a few times I have sung along either in my head or out loud.⁵⁸

Im selben Blog erklärt Phillips, dass er am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn versucht habe zur Begleitung durch Hintergrundmusik zu malen. Der Versuch scheiterte daran, dass er sich nicht auf beide Medien gleichermaßen einlassen konnte: „If I listened I stopped painting and if I painted I failed to listen, hearing just the first few familiar bars but only becoming aware of the piece again as the final cadence gave way to the hiss of needle on vinyl.“⁵⁹ Kein Problem stellt es für ihn jedoch dar, beim

⁵⁶ Nachdem er nahezu zwanzig Jahre lang keine Musik mehr komponiert hat, schreibt er 1991 auf Bitten von John Woolrich „Six of Hearts – Songs for Mary Wiegold“.

⁵⁷ Fünfzig dieser Kolumnen hat Phillips gesammelt in seinem Buch *Music in Art* (1997) herausgegeben.

⁵⁸ „My painting XL“ *Tom Phillips: new and updates by the artist*. Tom Phillips RA, 3. November 2008.

⁵⁹ Ebd.

Arbeiten Übertragungen von Cricketspielen, dem nachmittäglichen *BBC Radio Drama* oder inzwischen auch Hörspielen und -büchern zu lauschen.⁶⁰ Vor allem nachmittags bedient sich Phillips in seinem Studio fast grundsätzlich dieser auditiven Medien, um den „doze-prone artist“⁶¹ wach zu halten.

Das Medium Fernsehen spielt in Phillips' Leben hingegen eine sehr geringe Rolle – was hinsichtlich der hauptsächlich arbeitsbegleitenden Medienrezeption nur verständlich ist, würde ein visuelles Medium doch in viel höherem Maße mit der visuell gestalterischen Arbeit des Künstlers konkurrieren und kollidieren. Gelegentlich geht er ins Kino, aber er zieht diesen anonymen Massenprodukten Live-Auftritte wie Konzerte, Theatervorstellungen oder die Oper vor. Auch in diesem Bereich ist Phillips nicht rein rezipierend tätig, sondern erprobt seine Fertigkeiten in den vielfältigen Betätigungsfeldern, die im Rahmen einer solchen Inszenierung zu finden sind. 1997 ist er an der Premiere von *A Winter's Tale* im Shakespeare's Globe London beteiligt. Im Jahr 1998 verfasst er für die Produktion *Otello* der English National Opera eine neue Übersetzung und zeichnet für Bühnenbild und -kostüm derselben Inszenierung verantwortlich. Es folgt 2003 ein Engagement als Designer für Bühnenbild und -kostüm für die Produktion *The Entertainer* im Derby Playhouse und 2008 wird er als Kreativdirektor für Mozarts Oper *The Magic Flute* in der Opera Holland Park unter der Leitung des bekannten britischen Schauspielers Simon Callow verpflichtet. Phillips' Beteiligung an diesen Produktionen beschränkt sich nie auf einen Bereich. Sein gestalterischer Drang äußert sich darin, dass er sich mit allen Aspekten eines Werks befasst, um ihm seinen persönlichen Stempel aufzudrücken – immer dem großen Gesamtkunstwerk auf der Spur.

⁶⁰ Er betont nach wie vor, dass er den Beschluss von BBC Radio, die Sendezeit seiner Lieblingssendungssendung am Nachmittag zu verschieben, als unerhörten Eingriff in seinen Tagesablauf empfindet. Zuletzt erwähnt er dies wieder im genannten Blog vom November 2008. Vgl. auch Frankel (s. p.).

⁶¹ Ebd.

III.2. A TV Dante

His / yesterday / met his eyes. // All life / ; and his own life / . Film memories // still / the fugitive / thrill (84')

Angesichts seiner Vielseitigkeit ist es nicht verwunderlich, dass sich Tom Phillips trotz seiner Skepsis zur Beschäftigung mit dem Medium Fernsehen überreden lässt. Im Jahr 1985 bringt Michael Kustow, ein guter Freund Phillips⁶² und damals Commissioning Editor for the Arts beim britischen Fernsehsender Channel 4, die beiden Künstler Peter Greenaway und Tom Phillips zusammen, um einen 15-minütigen Pilotfilm für eine geplante Serie zu Dantes *Inferno* zu drehen: „I introduced him [Peter Greenaway] to Tom Phillips, the only artist I know who could outgun Peter intellectually.“⁶³ Dieses Projekt ist heute hauptsächlich durch die Beteiligung des postmodernen Filmemachers Peter Greenaway bekannt. Häufig reduzieren Schriften zu A TV Dante Phillips' Kooperation vollständig. Angela Krewani beispielsweise erklärt in ihrem Kapitel „A TV Dante: Literarische Videoästhetik im Fernsehen“ in *Hybride Formen*, Greenaway habe „für seine Videofassung eine eigene Übersetzung anfertigen“ lassen⁶⁴ und betont, dass sich diese Arbeit von Greenaways Spielfilmen unterscheidet⁶⁵, ohne diesen Gedanken jedoch zu seinem Ursprung zu verfolgen. Tatsache ist, dass Tom Phillips' Beitrag nicht unerheblich ist, baut die filmische Koproduktion der beiden Briten doch auf

⁶² Phillips und Kustow kennen sich seit 1959 aus Oxford. Von 1985-87 sehen sich die beiden regelmäßig, da Kustow für sein Portrait Modell sitzt. *Michael Kustow* (1987, Abb. 59).

⁶³ Kustow, Michael. *One in Four: a year in the life of a Channel 4 commissioning editor*. London: Chatto & Windus, 1987. S. 40. Einband und Kapitelbeschriftung sind von Phillips gestaltet.

⁶⁴ Krewani, Angela. *Hybride Formen. New British Cinema – Television Drama – Hypermedia*. Trier: WVT, 2001. S. 288.

⁶⁵ Krewani (2001), S. 287f. Im Rahmen des von Irmgard Scharold organisierten Studententags „Dante: INTERMEDIAL – Die *Divina Commedia* in Literatur und Medien“ (Julius-Maximilians-Universität Würzburg, 13. und 14. Juni 2014), hatte ich Gelegenheit, mich hierzu mit Angela Krewani, Tabea Kretschmann und Irmgard Scharold auszutauschen und der Konsens dieser fruchtbaren Gespräche war, dass das Wissen um Phillips' Beteiligung die Betrachtung von A TV Dante grundlegend ändert und nicht ausgeklammert werden darf. Dem Studententag vorangegangen war ein E-Mail-Wechseln mit Tom Phillips zum Poster der Veranstaltung, in dem er seinen Unmut über den Vortragstitel von Angela Krewani geäußert hatte: „one thing i noticed is about a tv dante [...] it says that the programme was by peter greenaway. actually it was codirected by peter and myself as you will see on the credits and we had equal shares in making the images and jointly won the italia prize for direction. can you tell the speaker to correct this when she talks? peter used many of our devices later in his films which may have confused her. [...] it would seem important that at least the academics should get this right! [sic]“ (Tom Phillips an Kerstin Blum, 20.05.2014).

seinen Vorarbeiten in Form von Recherche, Übersetzung und Illustrationen auf: Tom Phillips' „Dante book was the inspiration for the thing“⁶⁶. *A TV Dante* ist stark von Phillips' *Inferno* und seiner persönlichen Ikonographie geprägt und so lässt sich durchaus sagen, dass die Rezeptionsgeschichte auf der bildlichen Ebene beginnt, sich aber sehr bald auf die textuelle erstreckt, um in gewisser Weise in der medialen Bearbeitung von *A TV Dante* zu gipfeln, in der sich Aspekte und Elemente der beiden ersten Ebenen wieder finden.

Bereits 1985 drehen die beiden Künstler auf Vorschlag von Channel 4 einen 15minütigen Pilotfilm zu einer geplanten Serie, welche alle 34 Gesänge des *Inferno* umfassen soll. Michael Kustow vermerkt dazu in seinem autobiographischen Buch *One in Four* im Januar 1986: „[...] *A TV Dante*. Dante's *Inferno* realised by Peter Greenaway and Tom Phillips, using film and videographics. One episode (Canto Five of the poem) of the projected thirty-four completed.“⁶⁷ Phillips lernt für die Verfilmung den Umgang mit einer „Paintbox“, einem optischen Werkzeug zur Gestaltung der Bildschirmoptik⁶⁸, und spielt wegen des knappen Etats gleich mehrere Rollen selbst. Ein Großteil der Szenen wird an Phillips' Küchentisch im Talfourd Road-Studio gedreht. Offenbar gibt es schon während dieser frühen Phase erhebliche Probleme bei der tatsächlichen Verwirklichung des Projekts. Zunächst fällt *A TV Dante* beinahe einem Interessenkonflikt zum Opfer, denn Greenaway ist mit anderen Projekten beschäftigt. Im April 1986 zeigt sich Kustow bei einem Geschäftsessen mit Greenaway und Phillips besorgt:

Greenaway explains why he hasn't been available for A TV Dante as promised: his next feature film is having teething troubles. Phillips looks glum. Greenaway takes the blame and promises to deliver what he's promised within the next six weeks.

MK: I'm worried about the broken impetus of your programme. Dante's *Inferno* is only worth doing for television if it communicates what being in hell is like. Primo Levi's account of Auschwitz is Dantean: it holds the worst there can be in a steady

⁶⁶ Kustow, S. 167.

⁶⁷ Kustow, S. 27.

⁶⁸ Der Name Paintbox steht für Grafikcomputer der englischen Firma Quantel. Die Paintbox war in den 1980er und 1990er Jahren beliebt, wenn es um professionelle Bildbearbeitung und die Komposition von Bildern ging.

gaze. What could be a waste of time would be some tricky exercise in deconstructing a classic which forgot the poem's human and tragic dimension. [sic]⁶⁹

Diese zeitlichen und unerschwinglich persönlichen Probleme sowie die daraus resultierenden finanziellen Probleme erschweren die Umsetzung des Projektes erheblich und verzögern die Verfilmung weiterer Gesänge auf unbestimmte Zeit.

WEEK 44 *October 27-November 1*

[...] a fattish script for the first sixteen cantos of *A TV Dante* arrived from Peter Greenaway, who was supposed to deliver it three months ago. I don't know what I can do about the project now; because Peter hadn't delivered when I had my budget meeting, Jeremy slashed the money earmarked for the programme. It's been on and off for nearly two years since the pilot of canto five was finished. Tom Phillips, [...], feels rejected; Sophie Balhetchet, its producer, feels betrayed. Yet everyone who sees the pilot is excited, and I know it could be a landmark in art television.⁷⁰

WEEK 45 *November 2-9*

[...] Since the summer he's [Peter Greenaway] been immured in his favourite place, the cutting room, editing *Belly of an Architect*, the film he shot in Rome. Now that the editing is nearing completion, and he knows I'm fretting about *A TV Dante*, he rings me late at home and talks for an hour about what he and Tom Phillips would like to do with Dante over the next two years. Does he really intend to see it through? Or is he just clinging to a future project during that insecure interregnum before his film leaves the cutting room and is seen and judged?⁷¹

WEEK 48 *November 24-30*

[...] There's a copy of a letter from Tom Phillips to Jeremy when I get back, explaining that *A TV Dante* is alive and kicking, indeed has benefited from its delays and detours, and asking Jeremy to meet him and Peter Greenaway. I urged Tom to write this letter. Peter says that he has six months free from autumn 1987, after his next feature, and wants to crack on with their Dante. Having hurt Tom by his apparent lack of interest while making *Belly of an Architect*, he's now enthused him again. But it's very late in the day to claw back proper money into next year's draft budget, which our finance director tells me is 7 million pounds too big. Will Jeremy be swayed by Tom's seductively handwritten plea?⁷²

⁶⁹ Kustow, S. 81. Aus Kustows Aufzeichnungen geht hervor, dass er wenige Tage vorher im Rahmen eines öffentlichen Gesprächs beim ICA mit Primo Levi zusammengetroffen war.

⁷⁰ Kustow, S. 167f. Sir Jeremy Isaacs war Gründer und von 1981 bis 1987 Aufsichtsratsvorsitzender von Channel 4. Er war verantwortlich für diese maßgebliche Anlaufphase und prägte den unverkennbaren Stil des Senders. Zu Isaacs Zeit war Channel 4 sehr viel ernsthafter als heute und widmete sich kulturellen Nischen.

⁷¹ Kustow, S. 171.

⁷² Kustow, S. 186.

Möglicherweise beschränken sich die Probleme jedoch nicht auf Interessen- und Terminkonflikte oder finanzielle Schwierigkeiten. Was Michael Kustow anfangs noch als ausgesprochen produktive „competitiveness“⁷³ bezeichnet, scheint sich bald zu einem unerwartet hartnäckigen Problem auszuwachsen. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich auch um eine Art Machtkampf zwischen zwei erfolgreichen Künstlerpersönlichkeiten handelt, der die Umsetzung des Projektes gefährdet. Vielleicht stellt auch die unterschiedliche Herangehensweise an das Thema Dante ein Problem dar, denn während Phillips in jahrelanger Arbeit vollständig in den Themenbereich eingetaucht ist, zeigt Greenaway sich gewollt unbeeindruckt von der Last des Namens Dante: „I certainly don’t feel intimidated by him. I think Tom has a great respect for him and perhaps tends to put him on a pedestal somewhat. It’s simply a text – though, of course, a very important one.“⁷⁴ Das Projekt an sich ist jedoch sehr vielversprechend und interessant, sodass trotz dieser anfänglichen Schwierigkeiten keiner der beiden die Zusammenarbeit wirklich beenden möchte. Ein Argument hierfür könnte sein, dass *A TV Dante* nach Kustows Aussage durchaus Fernsehgeschichte schreiben könnte:

WEEKS 51-52 *December 15-25*

[...] The other good news is that at the end of a meeting with Peter Greenaway and Tom, Jeremy agrees to a three-year commitment to *A TV Dante*. Peter has promised to split his time each year between a feature film and Dante; we will transmit thirty-four episodes, one for each canto, in three annual blocks; by the third year, if they sustain the level of invention with which they have begun, we should have a work of television art which anticipates the high definition technology of the next decade.⁷⁵

An 1100-line picture on a wall-size flat screen with impeccable sound is going to change people’s television expectations and demands, perhaps more so in the long run than the proliferation of delivery systems and apparent choices which lies immediately ahead. *A TV Dante* could be the type of a new generation of programme for people who want from television what they can get from music, poetry or painting, and especially for the young with an appetite for work that is contemporary and has substance. There is a sizeable worldwide audience of such people already, even if it’s easier to measure by attendances at exhibitions and performances, or

⁷³ Kustow, S. 40.

⁷⁴ Peter Greenaway zitiert nach Pannifer, S. 27.

⁷⁵ Kustow, S. 213f.

sales of new music records, than from the rating figures and appreciation indexes of existing broadcast television. Having taken the decision, which will provide half of the likely total budget and leaves Tom and Peter's producer to raise the balance [...].⁷⁶

Nachdem das Projekt nun wieder neuen Wind bekommen hat, möchte der Sender 1987 *A TV Dante* mit einer Preview von *Canto V* testen. Die Independent Broadcasting Agency (IBA) fordert zunächst eine Kopie des Films an, gibt ihn aber nach der Sichtung des Materials problemlos frei.⁷⁷ Die Kritiker reagieren auf die Ausstrahlung durchaus positiv, wenngleich sie häufig leicht irritiert sind ob des „assault of hurricanes and tornados, naked girls, skies of starlings and some strange talking heads“.⁷⁸ Kustow selbst vermerkt enthusiastisch:

January-July 1987

[...] Now that Peter Greenaway and Tom Phillips are definitely going ahead to complete their television version of Dante's *Inferno* over the next three years, we air the pilot programme of *A TV Dante*, Canto Five. The graphic intricacies and contemporary allusiveness of this fifteen-minute video of the Circle of the Lustful and the tale of Paolo and Francesca enthuse viewers and reviewers alike. 'Roll on the other thirty-three cantos,' writes the *Daily Telegraph*.⁷⁹

Anlässlich der Ausstrahlung des Pilotfilms Mai 1987 erscheint in *The Independent* ein Zeitungsartikel, laut dem die unmittelbare Fortsetzung des Projekts gesichert scheint: „They [Phillips und Greenaway] have already raised the money for the next 10 films (each dealing with one canto of Dante's poem and begin work in September; the entire project should be finished by 1990.“⁸⁰ Trotz dieser positiven Aussichten wird der Pilotfilm (*Canto V*) erst zwei Jahre später überarbeitet und um nur sieben weitere Gesänge ergänzt. *A TV Dante Cantos I-VIII* wird 1989 von der ICA und der Tate Gallery und 1990 an vier aufeinander folgenden Abenden von Channel 4 ausgestrahlt.⁸¹

Ursprünglich hatte Tom Phillips geplant, die gesamte *Divina Commedia* als Buchausgabe und zumindest das gesamte *Inferno* als Fernsehfilm zu

⁷⁶ Kustow, S. 214.

⁷⁷ Vgl. Kustow, S. 224.

⁷⁸ Dunkley (s. p.).

⁷⁹ Kustow, S. 224.

⁸⁰ „A video for the damned“ (Anon.).

⁸¹ Mehrere Versuche weitere Informationen von Michael Kustow direkt zu erhalten scheiterten an dessen gesundheitlichen Problemen.

realisieren: „The experience of making the first film has whetted Phillips’ appetite”.⁸² Durch die aufwändige Produktion von *Dante’s Inferno* war Tom Phillips aber bereits hoch verschuldet, sodass zunächst keine Möglichkeit für eine Fortsetzung dieses Projektes bestand. Die oben angesprochenen Probleme und ein Wechsel in der Führungsebene von Channel 4 beendet auch *A TV Dante* abrupt. Der folgende Artikel aus der britischen Tageszeitung *The Independent* vermittelt einen Eindruck der Probleme, die zum Scheitern der Produktion führten.

When the new brooms moved into Charlotte Street, they promised to maintain the quality of Channel 4. But the current uncertainty over the future of *A TV Dante*, Peter Greenaway and Tom Phillips’s remarkable project to film Dante’s *Inferno*, doesn’t provide entirely reassuring evidence of their intentions. Earlier this month Kees Kasander, the producer, received a letter from Michael Kustow (who leaves C 4 this week) saying that, after looking closely at the budgets, “the Channel does not feel able to undertake a commitment stretching so far ahead against a budget where the balance of funding appears unguaranteed”. The team has already filmed eight out of the 34 cantos [...] and, on the basis of a verbal agreement from Jeremy Isaacs to support the entire series, had cleared their diaries to allow completion of the rest. Channel 4 said yesterday that they are “very proud” of the first eight but that they wish to suspend commissioning this year until the new commissioning editor for arts is in place. This provides little comfort for Greenaway and Phillips who wish to complete recording the poem with Sir John Gielgud but cannot proceed until funding is guaranteed. Plans to convert the series into a feature film have also been left up in the air by the decision. Channel 4 still haven’t got a transmission date but the ICA and the Tate Gallery, who know a good thing when they see it, will be screening the films on 1-6 May and 7 May respectively.⁸³

Der Sender produziert noch fünf weitere Gesänge mit einem anderen Team – jedoch ohne großen Erfolg.⁸⁴ Aus künstlerischer Sicht stellt *A TV Dante* von Phillips und Greenaway einen Höhepunkt der Fernsehästhetik dar – „A multi-layered, powerfully gripping TV milestone”⁸⁵ – der 1990 beim *Montreal International Film and Video Festival* als „Best experimental video of 1990“ und 1991 mit dem Prix d’Italia ausgezeichnet wird. Über

⁸² „A video for the damned” (Anon.).

⁸³ „Rushes“ *The Independent* 25. März 1989 (Anon.).

⁸⁴ *A TV Dante* wird 1989 durch den chilenischen Regisseur Raúl Ruiz fortgesetzt. Ruiz dreht sechs weitere Gesänge, die auch dem Titel *Diablo Chile* bekannt sind. Diese Fortsetzung hat allerdings nichts mit den Anfängen des Projektes gemein. Ruiz verwandelt *A TV Dante* in eine Art politischer Satire, indem er den Text von Dantes *Inferno* mit größtenteils irrelevantem Filmmaterial aus seiner Heimat und sonstigem willkürlich zusammengetragenen hölischem Bildmaterial kombiniert. Leider gelingt es Ruiz nicht, seine Fernsehversion des *Inferno* über die Grundaussage, dass Chile die Hölle ist, hinauszubewegen.

⁸⁵ Wright, S. 28.

die Aktualisierung des literarischen Klassikers hinaus erforscht diese mediale Adaption des mittelalterlichen Textes wie die modernen visuellen Medien das Genre Literaturverfilmung neu beleben können: „[...] it's already a landmark in how video can interact with and enrich texts.“⁸⁶

Ein Aspekt, der vielfach vernachlässigt und unterschätzt wird, ist Phillips' Beitrag zu diesem Projekt. Meist gilt *A TV Dante* als ein Werk des post-modernen Filmemachers Peter Greenaway; Phillips' wird häufig nur als Kollaborateur genannt. Da *A TV Dante* zumeist eher in medienwissenschaftlichen Kreisen rezipiert und untersucht wird, steht meist Peter Greenaway im Vordergrund. Dabei war die 1983 erschienene illustrierte Übersetzung des *Inferno* von Tom Phillips nicht nur der Auslöser für Kustows Projektidee. Phillips' intensive und lange Beschäftigung mit der Thematik sind die Basis, auf die *A TV Dante* aufbaut, seine Bildsprache, die Schichtung der Bildebenen, die Übertragung von Dantes Polysemie in moderne Bildsprache. Aufgrund der häufigen Unkenntnis von Phillips' Œuvre bleiben bei der Annäherung über Peter Greenaway viele Aspekte der Bearbeitung verborgen und es erschließen sich weder die Tiefe noch die volle Tragweite der Aktualisierung. Man kann zu Recht sagen, dass *A TV Dante* ohne Phillips' Vorarbeiten und seine persönliche Interpretation des Materials nicht der Meilenstein der Fernsehästhetik und der medialen Dante-Interpretation wäre, als die er heute betrachtet wird.

III.3. Literaturverfilmung als Manifest der Fernsehästhetik

repeat / the / name / they called you / a poem / ago. (144⁵)

Eine Literaturverfilmung ist ein auf einem literarischen Werk basierender Film. Allerdings gilt nicht jeder Film mit literarischer Vorlage als Literaturverfilmung, sondern nur solche mit einem künstlerischen Anspruch, da es sich bei der Vorlage nach allgemeiner Auffassung um ein bekanntes, literarisch „wertvolles“ Werk handeln sollte.⁸⁷ Um ein solches wertvolles Werk handelt es sich zweifelsfrei bei Dantes *Göttlicher Komödie* und

⁸⁶ Koehler (s. d.).

⁸⁷ Christopher Wagstaff spricht in diesem Zusammenhang vom „value in aesthetic and cultural artefacts“. („Dante in the Cinema or Dante and the Cinema?“ in Hg. Antonella Braidà und Luisa Calè. *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*. Aldershot: Ashgate, 2007. S. 163f.

doch scheint sich Dantes großes Hauptwerk allein schon aufgrund seiner komplexen Struktur und der Vielzahl dargestellter Personen nicht unbedingt für das Medium Film anzubieten.

Darüber hinaus hat der gesteigerte Anspruch an die Bearbeitung einer literarischen Vorlage für das Medium Film viel mit dem Bekanntheitsgrad des Originaltextes zu tun, denn mit dieser Bekanntheit gehen bestimmte Erwartungen der Leserschaft einher. Diese erwarten in der Verfilmung die Erfahrungen und Eindrücke ihres individuellen Lektüreerlebnisses möglichst genau wiederzufinden. In dieser Tatsache liegt ein Grund dafür, dass Literaturverfilmungen meist sehr umstritten sind: Es ist schier unmöglich, die Erwartungen eines jeden Lesers zu treffen, umso mehr als der Film das Ergebnis der spezifischen aktualisierenden Lektüre eines Regisseurs und seiner Mitarbeiter ist. Im literarischen Werk ungesagte Dinge, die der Imagination des Lesers überlassen sind, müssen in der Adaption mit filmischen Mitteln in die Visualität umgesetzt werden. Das geschriebene Wort wird ersetzt durch die Montage von bewegten Bildern, Ton und Musik. Aufgrund der Ergänzung der textuellen Basis durch die visuellen und auditiven Kanäle verändert sich die Informationsdichte, was wiederum eine Kürzung und Verdichtung des Stoffes bedingt. Narrative Perspektiven und die Innenwahrnehmung einzelner Charaktere müssen im Film anders vermittelt werden. Ebenso wenig können die Umgebung der Handlung, Szenerie, Farben, Kleidung und Stil im Film ausgeblendet werden und sind daher zwangsläufig Teil der Narration, was den Charakter des Vorlagewerks unter Umständen deutlich verändern kann.⁸⁸

Die Adaption eines literarischen Klassikers ist auch immer eng geknüpft an ihre Vorgänger. Die lange Tradition literarischer Adaptionen durch das britische Fernsehen – allen voran die BBC – hat den Erwartungshorizont des Publikums stark geprägt. Wird dieser Erwartungshorizont enttäuscht, reagiert das Publikum verständlicherweise mit Skepsis oder gar Ablehnung. *A TV Dante* trifft sicherlich nicht die allgemeinen

⁸⁸ Für eine detaillierte Darstellung der Problematik der Literaturverfilmung siehe Schlickers, Sabine. *Verfilmtes Erzählen*. Frankfurt: Vervuert, 1997; Joachim Paech. *Literatur und Film*. 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart und Weimar: Metzler, 1997; Anne Bohnenkamp (Hg.). *Interpretationen: Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam, 2005.

Erwartungen, die das Publikum an eine Literaturverfilmung stellt: „viewers expected a dramatization of the *Inferno* complete with medieval costumes and macabre stage sets that would accurately reflect the images they first conceived when they read Dante in high school.”⁸⁹

Eine detaillierte Untersuchung dieses Themengebiets würde im Rahmen dieser Arbeit zu weit führen. Entscheidend für die Betrachtung von Phillips' Bearbeitung des *Inferno* ist, dass die Literaturverfilmung als eine von möglichen Lesarten eines Textes aufgefasst wird, die das Original durch einen individuellen Prozess der Transformation aktualisiert. Als plurimediale Verarbeitungsform ist die Literaturverfilmung dazu in der Lage die Rezeptionsgeschichte des literarischen Textes erheblich zu bereichern und dem Publikum durch unvergessliche Bilder einzuprägen.

Gemäß der Vorgaben einer literarischen Adaption ist *A TV Dante* zwar sehr texttreu, die Art der Umsetzung ist aber völlig neu und unerwartet. *A TV Dante* wird häufig – wie auch andere moderne Bearbeitungen – für eine zu freie Interpretation des literarischen Klassikers kritisiert. Aus akademischen Kreisen ertönt der Vorwurf der Trivialisierung, der Vereinfachung des Stoffes bis hin zum Vulgären.

Der Gedanke, dass ein literarischer Text durch seine Adaption eine Änderung erfährt ist ein sehr alter, der zunächst im Zusammenhang mit der Übersetzung lateinischer und französischer literarischer Werke in die italienische Umgangssprache, das *volgare*, steht. Das erste gedruckte Beispiel für die Adaption eines literarischen Textes in die Volkssprache ist die Bibelübersetzung des Nicolò Malermi (Venedig, 1471). In diesem Zusammenhang bildet sich der Begriff *volgarizzamento* heraus, der zunächst etwas gewöhnliches, „dem gemeinen Volk“⁹⁰ entstammendes bezeichnet, und der im Laufe der Zeit einen stark pejorativen Bedeutungswandel erfahren hat, was möglicherweise auch damit zu tun hat, dass diesen Übertragungen ins *volgare* aufgrund ihres geringen literarischen Wertes schnell der Ruf des Minderwertigen oder Trivialen anhing. Kulturell waren die *volgarizzamenti* jedoch von unschätzbarem Wert, da erst durch sie

⁸⁹ Taylor, Andrew. „Television, Translation, and Vulgarization: Reflections on Phillips' and Greenaway's *A TV Dante*“ in Hg. Amilcare A. Iannucci. *Dante, Cinema & Television*. Toronto: University of Toronto Press, 2004. S. 145.

⁹⁰ Lat. vulgus profanum.

eine wirkliche Verbreitung möglich wurde.⁹¹ Dantes *Commedia* macht sich eben diesen sprachlichen Aspekt zu Nutze und erfährt gerade durch die Verwendung des *volgare* eine derart schnelle und weite Verbreitung. Wenngleich die *Divina Commedia* kein *volgarizzamento*, sondern ein von vorne herein im *volgare* abgefasstes Werk ist, besteht doch ein Zusammenhang: Dante nimmt den Schritt des *volgarizzamento* vorweg und geht das Risiko ein, direkt in der Volkssprache zu schreiben. Gerade vor diesem Hintergrund ist die heutige Haltung gegenüber neuen Adaptionen dieses literarischen Klassikers interessant, lässt sie doch den ehemals revolutionären Charakter des Ursprungswerkes selbst außer Acht. Kritiker und Wissenschaftler füllen nach wie vor Seiten mit Anmerkungen und minutiösen Analysen adaptierender Bearbeitungen, um nachzuweisen wie akkurat diese den Ursprungstext wiedergeben oder ob sie ihn möglicherweise trivialisieren. Ebenso wie Dantes *Divina Commedia* durch die Verwendung des *volgare illustre* einen Meilenstein der italienischen Sprachgeschichte darstellt, präsentiert *A TV Dante* durch seine neuartige televisuelle Sprache eine Art „new vernacular“: „The term ‚volgarizzamento‘ can therefore help us to position A TV Dante among the literary, artistic, and scholarly spin-offs that the Divine Comedy has generated, especially since the directors themselves have referred to their work as a ‘translation.’”⁹² Neben der Einordnung in die Tradition des *volgarizzamento* verweist der Begriff selbst auf einen problematischen Aspekt dieser Art der Rezeption: Als vulgär wird heute vor allem das Gewöhnliche, Niedere oder auch Unflätige und Unkultivierte bezeichnet – der Begriff ist eindeutig negativ konnotiert. Ebenso wie sich unter den mittelalterlichen *volgarizzamenti* hervorragende und akkurate Beispiele der Übertragung, aber auch sehr freie und mitunter stark abgeänderte und simplifizierte Werke finden, die nur noch marginal an ihre Vorgänger erinnern, können aktualisierende Rezeptionen der *Göttlichen Komödie* mehr oder weniger wertvoll ausfallen. Stellt sich die Frage, ob *A TV Dante* eine qualitativ minderwertige „Vulgarisierung“ des Primärwerks ist, oder ob es den Regisseuren gelingt, das Massenmedium Fernsehen durch ihre Bearbeitung

⁹¹ Zu den bekanntesten Beispielen für *volgarizzamenti* im Mittelalter zählen Übertragungen von Texten von Cicero, Sallust, Livius und Vergil, aber auch christliche Texte. Die folgenden Publikationen behandeln das Thema umfassend: Segre, Cesare (Hg.). *Volgarizzamenti del ‘200 e ‘300*. Torino: Utet, 1953; Folena, Gianfranco. *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi, 1991; Rinoldi, Paolo et al. (Hg.). *Studi su volgarizzamenti italiani due-trecenteschi*. Roma: Viella, 2005.

⁹² Taylor, 2004. S. 149.

aufzuwerten. Andrew Taylor wirft den Regisseuren Peter Greenaway und Tom Phillips vor, *A TV Dante* für das Massenmedium Fernsehen zu hoch angesetzt zu haben und zu niedrig für die akademische Welt. Er argumentiert, dass es selbst der *Lectura Dantis*, die 1988 von RAI für das Fernsehen produziert wurde, trotz der Unterstützung namhafter Danstisti wie Nino Borsellino und Giorgio Petrocchi nicht gelang, einen zufriedenstellenden visuellen Kommentar zur *Divina Commedia* zu erstellen.⁹³ Es war jedoch nicht das Ziel der beiden britischen Künstler, dem Erwartungshorizont der Fernsehzuschauer gerecht zu werden, sondern die Grenzen des Mediums auszutesten. Ganz bewusst weist Phillips auf die Möglichkeiten hin, welche die beliebige Abspielbarkeit einer Videoaufnahme erlaubt – insofern ist der Titel *A TV Dante* eigentlich irreführend. Die beiden bibliophilen Künstler beanspruchen für ihre Koproduktion individuell steuerbare Rezeptionsmöglichkeiten, die an die Lektüre von Büchern erinnern.⁹⁴ „Peter and I are trying to make ‚vertical television‘ – a harmonic overlay of images. Now that people have video recorders, a more complex visual image on screen is possible, for people can save the image, flip back, as with a book, if they do not quite understand something.“⁹⁵ Der Titel ist weniger als Festlegung eines Übertragungskanals zu verstehen denn als Provokation – und diese Provokation ist Programm. Die *Canti* sind ein ambitioniertes und kontroverses Medienexperiment „blurring distinctions between high art (cinema or video) and low (television)“⁹⁶. Muss man sich also durch den etablierten Massencharakter des Fernsehens einschränken lassen, wenn man ganz klar ein Experiment wagt? Auch der Vorwurf *A TV Dante* sei nicht wissenschaftlich genug ist problematisch, denn Greenaway und Phillips arbeiten ebenso wenig für ein akademisches Publikum wie für die Masse. Ihr Ziel ist es, die Bilder und Vergleiche Dantes zurück in die aktuelle Wirklichkeit zu bringen. Gerade jene Kommentare, die mitunter ein wenig banal, überflüssig oder gar amüsant anmuten mögen, wie die eingeblendete Aussage eines Metzgers, dass „Pigs will eat anything“, sind möglicherweise in der Lage, durch ihren unkonventionellen Umgang den Text seinem durch die jahrelange

⁹³ Vgl. Taylor, 2004.

⁹⁴ Vgl. Vickers, Nancy J. „Dante in the Video Decade“ in Hg. Theodore J. Cachey, Jr. *Dante Now. Current Trends in Dante Studies*. Notre Dame, London: University of Notre Dame Press, 1995. S. 267.

⁹⁵ Tom Phillips zit. in „Books Plus“, S. 105.

⁹⁶ Vickers, S. 263.

Tradition staubigen und sterilen Image zu entreißen und wieder nachvollziehbar zu machen, ja geradezu zu vermenschlichen, denn gerade diese Instanzen „often say less about the Divine Comedy than they do about the TV audience watching them.“ Letztendlich kann das Enttäuschen des Erwartungshorizontes – sowohl durch Über- wie auch Unterforderung der Rezipienten – als Strategie verstanden werden, die darauf abzielt, die Zuschauer durch bewusst kalkulierte Überraschungseffekte wach zu rütteln und zu einer frischen neuen Wahrnehmung des durch seine aufgebauschte Tradition ein- und verhüllten Klassikers zu animieren. Im Mittelpunkt des Projektes steht also weniger die klassische Adaption des literarischen Klassikers als ein televisuelles Experiment auf literarischer Basis.

Wie bereits im Kapitel „Tradition der Dante-Illustration“ angesprochen, legen Kritiker wie Nassar großen Wert auf eine texttreue Bearbeitung. Nicola Dusi urteilt in seiner Schrift über die intersemiotische Übersetzung, es sei zulässig, etwas in dem zu adaptierenden Text Nichtgesagtes im neuen Material zu realisieren, da durch die Übertragung eine gewisse interpretative Unbestimmtheit entstehe: „un potenziale di indeterminatezze [...] permette al testo di arrivo di tradurre le ambiguità e le aperture semantiche del testo di partenza“⁹⁷. Eco schränkt dies in seinem Buch über das Übersetzen ein, indem er sagt, dass sich dies aber nur bei auffälligem Nichtgesagtem realisieren ließe, denn man riskiere bei der Übertragung nicht nur mehr zu sagen, sondern möglicherweise auch weniger.⁹⁸ Ecos Beobachtungen zum Übersetzen lassen sich durchaus auch auf andere Adaptionen als nur die Übersetzung in eine andere Sprache anwenden. Ecos Argument, eine Übersetzung dürfe nie mehr sagen als das Original und müsse die Zurückhaltung des Originals respektieren, entspricht voll und ganz Nassars Forderung nach Texttreue. Beim Übergang von einem Material zum anderen, bei der Übertragung in ein gänzlich „andersartiges“ semiotisches System, so Eco, vermittelt der Adaptierende, im Fall der Verfilmung also der Filmemacher, die Interpretation und kontrolliert damit in gewissem Maße auch die Rezeption

⁹⁷ „Ein Potential der Unbestimmtheit [...] erlaubt dem Zieltext die Ambiguität und die semantischen Öffnungen des Ausgangstextes zu übersetzen.“ (Nicola Dusi et al. (Hg.), „Sulla traduzione intersemiotica“ *Versus* 85-87, 2000).

⁹⁸ Vgl. Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Bompiani, Milano 2003. S. 337.

des Publikums: „Nel passaggio da materia a materia *l'interpretazione è mediata dall'adattatore*, e non lasciata alla mercé del destinatario.“⁹⁹ Eco argumentiert, dass eine solche Adaption daher auch immer eine kritische Stellungnahme ist, denn „l'aver isolato alcuni livelli significa appunto *imporre la propria interpretazione del testo fonte*.“¹⁰⁰ Über diese Selektion hinaus kann der aktualisierende Rezipient auch in Paratexten Stellung zur Adaption beziehen, wie es Phillips in „Iconographical notes and commentary on the illustrations“ oder in *Works and Texts* tut. Phillips Kommentare erklären jedoch nicht wirklich die *Göttliche Komödie*. Gemäß Eco erklärt der Adaptierende hier nicht den ursprünglichen Text, sondern seine eigene Bearbeitung und agiert nicht mehr als „*artifex*“, sondern als „*philosophus additus artificii*“.¹⁰¹ Phillips macht regen Nutzen von seinen Paratexten, um über seine Arbeit zu reflektieren und sie zu kommentieren. Wird eine Vorlage dergestalt adaptiert, dass sie genutzt wird, um eine neue Geschichte vor der Folie des Originals zu erzählen schlägt Umberto Eco den Begriff der „*trasmigrazione*“ vor.¹⁰² Wird ein berühmter Text parodiert oder handelt es sich bei der Adaption um eine Fortsetzungen, eine Nachbildungen oder um eine moderne Umschreibung des Originals, so bezieht die Bearbeitung aus dem Ursprungstext allenfalls Inspiration. Sie nutzt ihn, um ihren eigenen Text zu erschaffen: „Tra le infinite modalità d'uso c'è anche quella di partire da un testo stimolo per trarne idee e ispirazioni onde produrre poi il *proprio* testo.“¹⁰³ Die Möglichkeiten der Adaption eines literarischen Textes schwanken also zwischen strenger Texttreue und einer extrem freien Übertragung einzelner Aspekte. Der Erfolg einer Literaturverfilmung hängt von vielen Faktoren ab und kann nicht immer an den Zuschauerzahlen gemessen werden.

⁹⁹ „Beim Übergang von einem Material zum anderen wird die Interpretation durch den Adaptierenden vermittelt und nicht dem Belieben des Adressaten überlassen.“ Vgl. Eco, 2003. S. 331.

¹⁰⁰ „einige Ebenen isolieren heißt genau, die eigene Interpretation des Ausgangstextes oktroyieren.“ (vgl. Eco, 2003. S. 335).

¹⁰¹ Vgl. Eco, 2003. S. 336. Eco bezieht sich hier auf ein Konzept des italienischen Literaturkritikers Benedetto Croce, der zwischen der Figur des „*artifex additus artificii*“ und der des „*philosophus additus artificii*“ unterscheidet. (Vgl. Croce, Benedetto. *La letteratura della nuova Italia*. Bari: Laterza, 1914).

¹⁰² Vgl. Eco, 2003. S. 340.

¹⁰³ „Unter den unendlichen Möglichkeiten des Nutzens findet sich auch jene, die von einem Ursprungstext ausgeht, um daraus Ideen und Inspiration zu beziehen, um dann den *eigenen* Text zu produzieren.“ (Eco, 2003. S. 341).

III.3.1. „Dante padre del cinema“¹⁰⁴

His / yesterday / met his eyes. // All life / ; and his own life / . / Film / memories
// still / the / fugitive / thrill (84⁵)

Anders als erfolgreiche Verfilmungen literarischer Klassiker im 20. und 21. Jahrhundert, wie beispielsweise die Romane von Jane Austen, ist die *Göttliche Komödie* ein Werk, welches sich zwar großer Bekanntheit erfreut, das tatsächlich aber nicht unbedingt von vielen Menschen gelesen wird. Aufgrund ihrer inhaltlichen und strukturellen Komplexität erschließt sich die Verbindung zwischen Dantes *Commedia* und dem Medium Film nicht sogleich und so überrascht es, dass die *Divina Commedia* nicht nur auf eine lange Tradition der textuellen Rezeption und Illustration zurückblicken kann, sondern auch auf eine interessante filmische Rezeptionsgeschichte.

Buchillustrationen spielen auch für die Verfilmung der *Göttlichen Komödie* eine große Rolle. In den Anfängen der Lichtspielhäuser werden mit einer *Laterna Magica* auf Glas gemalte Bilder vorgeführt. Großer Beliebtheit erfreuen sich die damals gerade erscheinenden Stiche Gustave Dorés zur *Göttlichen Komödie* (1872). In den ersten Tagen des Kinos wiederum zeigt man vor allem kurze dokumentarische Szenen, Bilder aus fernen Ländern oder zu berühmten literarischen Texten: Um einen breiten Wiedererkennungseffekt zu garantieren werden zunächst die Klassiker der Weltliteratur verfilmt, darunter wie selbstverständlich auch Dantes *Göttliche Komödie*.¹⁰⁵ Die Wahl kanonischer Texte kommt nicht von ungefähr. Der Beruf des Drehbuchautors ist zu dieser Zeit noch nicht bekannt und daher sieht sich die frühe Filmindustrie mangels verfügbarer Filmskripte und damit traditioneller Themen mit dem Problem konfrontiert, gleichzeitig eine kontinuierliche Filmproduktion zu etablieren und eine thematische Auswahl zu treffen, die sich positiv auf die weitere Entwicklung des jungen Mediums auswirkt: „Literatur wird hier als Rohstofflieferant für

¹⁰⁴ Dante, Vater des Kinos – Vgl. Iannucci, Amilcare. „Dante, padre del cinema italiano“ in Hg. Antonio Vitti, *Incontri con il cinema italiano*. Roma: Sciascia, 2003. S. 25-44.

¹⁰⁵ Bereits 1896, ein Jahr nach der ersten öffentlichen Vorführung des Kinetographen in Paris, sind von den Gebrüdern Lumière beispielsweise Filmmotive nach Goethes Faust bekannt (Louis Lumière/Eugen Promio: *Faust et Mephisto*, französischer Stummfilm, 1896). Daneben erfreuen sich vor allem die Werke Homers und Dantes *Göttliche Komödie* großer Beliebtheit.

den Film instrumentalisiert.“¹⁰⁶ Die Wahl fällt auf Dantes Werk „to endow a novel medium with culturally dignified content in order to elaborate and refine the product and bring about a widening of the market.“¹⁰⁷ Besonders aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist eine erstaunliche Anzahl von Verfilmungen der *Göttlichen Komödie* bekannt: Allein in der Zeit zwischen 1908 und 1912 wird der Stoff rund elf Mal adaptiert. Die hohe Zahl der Literaturverfilmungen in dieser Zeit zeigt, wie bedeutend die Literatur in dieser Phase für das Medium Film war.¹⁰⁸ Analog zu Dorés literarischen Illustrationen sind die Literaturverfilmungen dieser Zeit als Illustrationen eines literarischen Werkes zu verstehen, die auch die bekannten narrativen Strukturen der Literatur übernehmen. Der Wechsel von den aneinandergereihten Glasscheiben der *Laterna magica* „zum kontinuierlichen filmischen Erzählen mit seinen unmerklichen *match-cut*-Anschlüssen und einer immer komplexer werdenden Syntax [...] vollzieht sich zwischen 1906 und 1908.“¹⁰⁹

Analog zur Rezeption, wie sie in den Kapiteln zu Übersetzung und Illustration der *Göttlichen Komödie* dargestellt ist, wird Dantes Text zunächst nicht vollständig verfilmt, sondern nur in Teilen: „select episodes from the poem were amplified into complete screenplays“¹¹⁰. Eine genaue Dokumentation dieser Filme ist aufgrund mangelnder Materialien kaum möglich, jedoch enthalten zeitgenössische Berichte Hinweise auf eine sehr produktive filmische Rezeption dantesker Episoden unterschiedlichster Qualität und Bekanntheit. Zu den wichtigsten und bekanntesten Verfilmungen von *Commedia*-Episoden zählen wiederum *Inferno* V und XXXIII, die Geschichten von Francesca und Paolo und Graf Ugolino. Die erste Verfilmung der Francesca-Episode erfolgt im Jahr 1907.¹¹¹ Dieser

¹⁰⁶ Mecke, Jochen. „Intermedialität und Hypermedialität: Einige Überlegungen zu Cervantes‘ Don Quijote und Orson Welles‘ Don Quijote“ in Hg. Joachim Paech und Jens Schröter. *Intermedialität Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008. S. 240.

¹⁰⁷ Wagstaff, S. 164.

¹⁰⁸ Eine Auflistung der italienischen Literaturverfilmungen findet sich in Tagliabue, Carlo. *Cinema e letteratura italiana*. Perugia: Guerra, 1990. S. 81-219.

¹⁰⁹ Paech, 1997. S. 25.

¹¹⁰ Braidà, Antonella und Luisa Calè. „Introduction“ in Braidà, S. 11.

¹¹¹ *Francesca da Rimini/The Two Brothers*. Regie: William V. Ranous. Vitagraph Company of America, 1907. Amilcare A. Iannuccis Artikel „Francesca da Rimini: The Movie“ in Braidàs Band *Dante on View* liefert eine ausführliche Darstellung der verschiedenen Verfilmungen der Francesca-Episode.

Film, bekannt unter den beiden Titeln *Francesca da Rimini* und *The Two Brothers*, hat eine gesamte Spieldauer von zehn Minuten und ist stark von George Henry Bokers erfolgreicher Bühnenfassung *Francesca da Rimini* aus dem Jahr 1855 beeinflusst.¹¹² Kurz darauf, im Jahr 1909, entsteht eine weitere Episoden-Verfilmung aus der *Göttlichen Komödie*: *Il Conte Ugolino*.¹¹³

Im gleichen Jahr beginnen in Italien die Dreharbeiten zu Italiens erstem Feature-Film mit 69 Minuten Länge, *L'Inferno*, der im Dezember 1911 in New York unter dem Titel *Dante's Inferno* uraufgeführt wird.¹¹⁴ Der Film besteht aus 54 zusammengefügt Szenen, die durch Zwischentafeln mit Auszügen aus den einzelnen Gesängen verbunden sind. Angesichts des Fehlens der gesprochenen Sprache spielen die Zwischentitel zu dieser Zeit eine große Rolle – die geschriebene Sprache kompensiert in dieser Konstellation aber nicht nur die gesprochene Sprache, sondern übernimmt auch maßgeblich narrative Aufgaben. Die bereits etablierten narrativen Strukturen literarischer Klassiker wie der *Divina Commedia* bieten sich in dieser Zeit des technisch primitiven und narrativ wenig artikulierten Kinos an, um Filmen eine fundierte und prestigeträchtige Basis zu verleihen.

Attraverso la versione cinematografica dell'*Inferno* il cinema italiano attua una sorta di saldatura tra alta cultura e cultura popolare, e trova una via d'accesso originale alle tematiche e all'iconografia del genere romanzesco, gotico e orrorifico, che altrove attinge a fonti di tutt'altro tipo e comunque di minor prestigio.¹¹⁵

Ein weiteres strukturierendes Element sind die bereits erwähnten visuellen Anleihen bei illustrierten Ausgaben der Klassiker. *L'Inferno* von 1911 stützt sich dergestalt auf Dorés *Commedia*-Illustrationen, dass manche Kameraeinstellungen wie nachgestellte Kopien einzelner Illustrationen

¹¹² Vgl. Iannucci, Amilcare A. „The Americanization of Francesca: Dante on Broadway in the Nineteenth Century“ *Dante Studies* 120, 2002. S. 52-83.

¹¹³ *Il Conte Ugolino*. Regie: Giovanni Pastrone. Itala Film, 1909.

¹¹⁴ *L'Inferno/Dante's Inferno*. Regie: Francesco Bertolini/Adolfo Padovan/Giuseppe De Liguoro. Milano Films, 1911.

¹¹⁵ Costa, Antonio. „Letteratura e cinema: linee di una ricerca in progress“ *Università Iuav di Venezia*. DADI: Dipartimento delle Arti e del Disegno Industriale, März 2008. („Durch die Kinoversion des *Inferno* vollzieht das italienische Kino eine Art Spagat zwischen hoher und niederer Kultur und findet so einen Zugang zu Themen und Ikonografie des Genres der fantastischen Literatur, des Schauer- oder Horror-Romans, welche aus Quellen völlig anderer Art schöpfen, nicht zuletzt geringem Ansehens.“).

wirken. Der Stil dieser frühen Filme unterscheidet sich stark von unserer heutigen Filmästhetik, denn in Anlehnung an die literarischen Vorlagen sind sie „generally slow cut, they are staged in depth in large, ornate sets, and they rely heavily on intertitles.“¹¹⁶ Das Kino dieser Zeit ist tendenziell geprägt von langen Kameraeinstellungen, einer relativ starren, horizontal und zentral ausgerichteten Kameraperspektive, separaten Einstellungen und von einer gewissen narrativen Offenheit.¹¹⁷

L’Inferno von 1911, der damals längste und teuerste Film, aber auch die bis dato erfolgreichste der vielen Dante-Verfilmungen¹¹⁸, „markiert [...] den endgültigen Übergang vom Kino der Attraktionen zum narrativen Kino“¹¹⁹ und steigert sowohl durch seine technisch aufwändige Umsetzung als auch durch das tradierte und populäre Thema das Ansehen des neuen Mediums.¹²⁰ So kann Dante gewissermaßen nicht nur als „padre del cinema italiano“¹²¹, sondern als Geburtshelfer des Kinos weltweit bezeichnet werden:

Dante has been of use. In the period when the cinema was trying to release itself from the limitations of the penny arcade and the vaudeville attraction, and to gain acceptance with a wider (and wealthier) public, stories from great works of literature served to give cultural dignity to the medium.¹²²

¹¹⁶ Brewster, Ben. „Traffic in Souls (1913). An experiment in feature-length narrative construction“ in Hg. Lee Grieveson und Peter Krämer. *The Silent Cinema Reader*. New York: Routledge, 2004. S. 227.

¹¹⁷ Vgl. Burch, Noël. *Life to those Shadows*. Berkeley: University of California Press, 1990. S. 186ff. Der Filmkritiker Noël Burch bezeichnet diese Art der filmischen Darstellung mit dem Begriff *Primitive Mode of Representation* (PMR): „there was not as yet that institution of the cinema which we all, spectators and film-makers, live“ und kontrastiert sie mit dem heute etablierten *Institutional Mode of Representation* (IMR). (Burch, S. 2).

¹¹⁸ Die Bedeutung dieses Films lässt sich daran ablesen, dass *Dante’s Inferno* von 1911 auch heute auf DVD erhältlich ist. Mangels der Originalmusik ist diese überarbeitete Ausgabe mit Musik der Gruppe Tangerine Dream unterlegt.

¹¹⁹ Schrader, Sabine. „Si gira!“ *Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2007. S. 58.

¹²⁰ Zum Thema der Dante-Verfilmungen in der Stummfilmzeit siehe auch: Bernardini, Aldo. „I film dall’Inferno dantesco nel cinema muto italiano“ in Hg. Gianfranco Casadio. *Dante nel cinema*. Ravenna: Longo Editore, 1996. S. 29-33; Welle, John. P. „Early Cinema, Dante’s Inferno of 1911, and the Origins of Italian Film Culture“ in Iannucci, 2004. S. 21-50.

¹²¹ Vgl. Iannucci, 2003. S. 25-44.

¹²² Wagstaff, S. 165.

Troviamo così il nome di Dante —oltre che nelle storie letterarie — anche nei primi capitoli delle storie del cinema italiano. La nascente industria cinematografica italiana, nel momento in cui intraprende produzioni più complesse e impegnative, si rivolge al testo dantesco, circondato come nessun altro da un'aura di prestigio e di classicità e, al tempo stesso, profondamente radicato nell'immaginario popolare.¹²³

L'Inferno von Milano Films hatte einen stark prägenden Einfluss auf die Entwicklung des italienischen Kinos – auch was eine gewisse Affinität zum Literarischen anbetrifft – der ebenso in späteren Klassikern der Filmgeschichte wie *Cabiria* (1914)¹²⁴ zu spüren ist.

Die Dante-Thematik verliert in den folgenden Jahren nicht an Interesse. Der nächste namhafte Film zu diesem Thema erscheint jedoch erst 1935. Dieser Film trägt zwar den Titel *Dante's Inferno*, seine Handlung bezieht sich aber nur lose auf die literarische Vorlage. Im Film findet sich eine zehnminütige Höllensequenz, die aus dem Fox-Film *Dante's Inferno* von 1924 eingefügt wird. *Dante's Inferno* von 1935 ist vor allem durch die Verpflichtung des Schauspielers Spencer Tracy und der jungen Rita Hayworth bekannt. Nach 1949 nimmt die Zahl der Dante-Verfilmungen stark ab. Es finden sich zwar unzählige Filme, die sich entweder des Titels oder der mit dem Thema verbundenen Dramatik bedienen, oder einfach „Dantesque materials“¹²⁵ enthalten, kaum eines dieser Werke kann jedoch als Literaturverfilmung der *Divina Commedia* bezeichnet werden – man denke nur an Rezeptionen jüngerer Datums, wie *Se7en* oder *Dante's Peak* aus den 1990er Jahren¹²⁶, an den düsteren französischen Science-

¹²³ Costa, 2008. („So finden wir den Namen Dante – über Literaturgeschichte hinaus – auch in den ersten Kapiteln der Geschichte des italienischen Kinos. Die junge italienische Filmindustrie wendet sich im Moment, in dem sie sich komplexere und anspruchsvollere Produktionen vornimmt, an den Dantesken Text, der wie kein anderer von einer Aura des Prestige und der Klassik umgeben ist und gleichzeitig tief in der Vorstellungswelt des Volkes verwurzelt ist.“).

¹²⁴ *Cabiria* von Regisseur Giovanni Pastrone ist ein klassischer Stummfilm aus den frühen Jahren des italienischen Kinos. Der Film basiert lose auf Gustave Flauberts Roman *Salammbô* (1862).

¹²⁵ Wagstaff, 2007. S. 164.

¹²⁶ Deutliche Dante-Anleihen finden sich in dem Hollywoodfilm *Se7en* (1995) mit Brad Pitt und Morgan Freeman, in dem es um Morde geht, die sich an den sieben Todsünden orientieren. Die Opfer werden gemäß Dantes Konzept des *contrappasso* getötet. Die meisten Filme, die sich Dante und sein Werk „ausleihen“, bedienen sich an den brutaleren Szenen und vor allem am System des *contrappasso*. Der amerikanische Katastrophenfilm *Dante's Peak* thematisiert den Ausbruch eines Vulkans mit dem Namen „Dante's Peak“, hat aber oberflächlich gesehen nichts mit der *Göttlichen Komödie* zu tun.

Fiction Film *Dante 01* aus dem Jahr 2008¹²⁷ oder den vom bereits erwähnten Computerspiel inspirierten Film *Dante's Inferno: An Animated Epic* (2010), in dem der muskelbepackte Superheld Dante „den Mächten des Bösen trotzt, sowie außergewöhnlich fantasiereiche Dämonen und Monster tötet, um seine Geliebte Beatrice aus den Fängen des Höllenmeisters Luzifer zu befreien.“¹²⁸ Die Verfilmung eines Klassikers wie der *Divina Commedia* ist nach wie vor ein Wagnis, umso mehr, als der mittelalterliche Stoff immer wieder als Grundlage für jüngere filmische Botschaften herhalten soll.

„Dante, reincarnated as a twentieth century gangster, meets up with the gay poet Virgil and a hooker called Joy and finds out that life is still one crazy inferno.“ This outline of a 1982 version of Dante by the maker of *Dracula Sucks* illustrates the perils lying in wait for those attempting to film Dante's masterpiece. Two early Hollywood versions were content to use the work as a peg on which to hang modern morality tales, and only the 1911 Italian silent version dared to take it straight.¹²⁹

Einen völlig anderen, sehr ungewöhnlichen Weg schlägt Sandow Birk mit seiner Filmadaption des *Inferno* ein (2007), die wie bereits erwähnt auf seinen eigenen *Commedia*-Illustrationen beruht: Da ihm bewusst ist, dass eine Verfilmung mit echten Schauspielern seinen finanziellen Rahmen sprengen würde, entscheidet er sich für eine Low-Budget-Produktion im Stil der Papiertheater des 19. Jahrhunderts.¹³⁰ Darüber hinaus gibt es der-

¹²⁷ In diesem Film unter der Regie von Marc Caro geht es um die Raumstation „Dante 01“ in der Umlaufbahn eines unwirtlichen Vulkanplaneten. „Dante 01“ ist ein Hochsicherheitsgefängnis, in dem die gefährlichsten Verbrecher der umliegenden Welten als Versuchskaninchen für obskure psychiatrische Experimente missbraucht werden.

¹²⁸ *Dante's Inferno: An Animated Epic*. Regie: Victor Cook, Mike Disa, Sang-Jin Kim, Shuko Murase, Jong-Sik Nam, Lee Seung-Gyu. Drehbuch: Brandon Auman. Vorlage: Jonathan Knight, Videospiel *Dante's Inferno*. Sprecher: Graham McTavish, Vanessa Branch, Steve Blum. DVD Dong Woo Animation Co. und Electronic Arts (EA), 2010.

¹²⁹ Pannifer, S. 27.

¹³⁰ Papier- oder Miniaturtheater sind im 19. Jahrhundert vor allem in England und Deutschland eine beliebte Form der Unterhaltung und Erziehung. Die als Ausschneidebögen angebotenen Stücke umfassen Klassiker des Theaters, wie Stücke von Shakespeare oder Goethe als auch bekannte Opern (vgl. Speaight, George. *The History of the English Toy Theatre*. London: Studio Vista, 1969; Siefert, Katharina. *Papiertheater - Die Bühne im Salon*. Einblicke in den Sammlungsbestand des Germanischen Nationalmuseums, Katalog zur Ausstellung „Theaterdonner“. Nürnberg: Germanischen Nationalmuseum, 2002). Als Klassiker der Weltliteratur und hinsichtlich der großen Bekanntheit des *Inferno* in den ersten Tagen des Films würde man erwarten, dass die *Divina Commedia* auch fester Bestandteil des Repertoires ist, zumindest der italienischen Papiertheater (teatrini di carta). Das Dramatis

zeit Berichte über zwei weitere Dante-Verfilmungen: Seit mehreren Jahren arbeitet der Amerikaner Dino Di Durante an einer textimmanenten Verfilmung der gesamten *Divina Commedia*¹³¹ während sich die Produktionsfirma des Schauspielers Johnny Depp die Filmrechte an dem Roman *In the Hand of Dante* von Nick Tosches gesichert hat.¹³² Im Mai 2013 erscheint das neue Werk von Bestseller-Autor Dan Brown aus der Langdon-Serie mit dem Titel *Inferno*, das sicher in absehbarer Zeit ebenfalls den Weg auf die Leinwand finden wird.

III.3.2. Fernsehästhetik

easy to / alter it / he believed (291¹)

Eine wirkliche Verfilmung der *Göttlichen Komödie* gilt bis heute als ein großes Wagnis und wirft unzählige Fragen insbesondere bezüglich der Art der Umsetzung, der Texttreue und des Respekts vor dem Primärwerk und seinem Schöpfer auf – umso mehr noch, wenn es sich um eine Bearbeitung für das allgemein gering geschätzte Medium Fernsehen handelt. Man kann sich dem Thema Fernsehästhetik aus verschiedenen Perspektiven nähern. Zum einen wäre da die Qualität des Drehbuchs, zum anderen die „articulation of semiotic resources“ oder „[a]esthetics as

Personae der *Divina Commedia* übersteigt aber bei weitem die Möglichkeiten des Puppentheaters, wie eine Produktion der Italienerin Maria Signorelli zeigt, für welche die Autorin und Künstlerin mehr als 500 Puppen konstruierte (*L’Inferno di Dante*. Puppentheater. Figuren: Maria Signorelli. Text: Michele Mirabella. Bühnenbild: Enrica Biscossi. Sprecher: Bruno Alessandro, Rodolfo Baldini, Renata Biserni, Claudio De Angelis, Arnoldo Foà, Vittorio Gassman, Michele Mirabella. Regie: Michele Mirabella. Rom 1982).

¹³¹ Der Drehbuchautor Dino Di Durante wirbt auf der Seite thedivinecomedy.com für die Verfilmung als Trilogie, deren Ziel es ist, dem Kinopublikum als „educator [...] Dante’s powerful messages from God“ nahe zu bringen. Als Erscheinungsdatum werden für die drei Teile der Trilogie 2008, 2010 und 2011 genannt, erschienen sind zwei DVDs: *Dante’s Hell Animated*. Regie: Boris Acosta. Drehbuch: Dino Di Durante. Sprecher: Armand Mastroianni, Eric Roberts und Vincent Spano. DVD, 2013; *Dante’s Inferno: Abandon all Hope*. Regie: Boris Acosta. Drehbuch: Dino Di Durante. Vorlage: *Inferno*. Gustave Doré. Sprecher: Jeff Conaway, Vittorio Matteucci, Jenn Gotzon. DVD, 2010.

¹³² Der 2002 erschienene Thriller erzählt von einem Dieb namens Tosches, der die Authentizität eines Manuskripts, das Dante zugeschrieben wird, prüfen soll. Ein paralleler Handlungsstrang schildert, wie Dante Alighieri seine *Divina Commedia* verfasst (Tosches, Nick. *In the Hand of Dante*. Boston: Little Brown and Company, 2002).

formalist and compositional aspects“.¹³³ Häufig verdrängen Überlegungen zur Ästhetik der übertragenen Handlung Gedanken zum übertragenden Medium aus dem Fokus der Debatte. Fernsehprogramme, die sich mit dem Medium selbst, also mit dem Erlebnis des Fernsehens beschäftigen, anstatt mit dem übertragenen Inhalt, ändern den Blickwinkel entscheidend. Diese Art von Fernsehfilm konzentriert sich weniger darauf, Kunstwerke zu repräsentieren oder zu übertragen. Sie beansprucht für sich den Status eines Kunstwerks und unter diesem Aspekt müssen wir *A TV Dante* betrachten.¹³⁴ Eine detaillierte medienwissenschaftliche Analyse von *A TV Dante* würde an dieser Stelle zu weit führen. Hierzu sind Publikationen von Angela Krewani, Tabea Kretschmann, Petra Missomelius¹³⁵, Nancy J. Vickers, Tracy Biga und Amilcare Iannucci erschienen, deren Erkenntnisse auch Eingang in diese Arbeit gefunden haben. Michael Kustow war damals deshalb zunächst zu Recht besorgt, was die Umsetzung durch zwei bekannte, aber auch kontroverse Künstler wie Phillips und Greenaway anbetraf, wie diese Rezension der Ausstrahlung von 1990 dokumentiert:

With a director like Peter Greenaway, Channel 4 was unlikely to produce anything so respectable, but to put on chunks of an Italian poet is quite a risk. To put the *Inferno* on four nights in a row is an even bigger one. As it turned out the combination of extremely modern television technique and extremely old religious epic was a great success. The imagery created to illustrate the poem had the effect not of distracting from the words but of reinforcing them.¹³⁶

¹³³ Andersson, Linus. *Television Aesthetics Reconsidered: What Can Art Teach Us About the Medium?* Paper presented to the Media, Technology and Aesthetics division, Nordic Conference on Media and Communication Research / NordMedia 2011. S. 2.

¹³⁴ Wertvolle Überlegungen hierzu finden sich in den folgenden Publikationen: Jansson, André. *Image Culture: Media, Consumption and Everyday Life in Reflexive Modernity*. [diss.] Göteborg: Department of Journalism and Mass Communication, 2001; Di Tommaso, Tanya. „The Aesthetics of television“ in *Crossings* 3:1 (2003); Storey, John. *Inventing Popular Culture*. Malden: Blackwell, 2003. Bis heute sind John Fiskes Überlegungen zur Fernsehästhetik, wie er sie in seinem Grundlagenwerk *Television Culture* beschreibt, relevant (Fiske, John. *Television Culture*. London: Routledge, 1987).

¹³⁵ Petra Missomelius' Erkenntnisse zum transformativen Wechselspiel von Kontinuität und Bruch digitaler Medien bieten einen interessanten Ansatz, für die rückwirkende Betrachtung früher Beispiele dieses Wechselspiels wie *A TV Dante* (Missomelius, Petra. *Digitale Medienkultur: Wahrnehmung, Konfiguration, Transformation*. Bielefeld: transcript, 2006).

¹³⁶ Hislop, Ian. „Even those infernal bottoms look sinister“ *The Sunday Correspondent* 5. August 1990. S. 28.

A *TV Dante* lässt sich nicht mit anderen Literaturverfilmungen vergleichen, da der Film sowohl in seiner Visualität, als auch in seinem Umgang mit dem Medium Text sehr unkonventionell ist. Dies soll durch die folgende Beschreibung der Anfangssequenz von *A TV Dante* verdeutlicht werden:

Ohne Einleitung fängt *A TV Dante* mit der monumentalen Inschrift des Höllentors an. Eine Stimme setzt ein und liest den Text. Die Schrifttafel wird durch fahrradartig von unten nach oben strebende, nummerierte Bilder (1–9) ersetzt. Ein zentrales Bildfeld, das im Sekundentakt ein und dieselbe Gruppe nackter, stillstehender Menschen von verschiedenen Seiten zeigt, bildet den fixen Kontrapunkt zum Patternoster mit den sich windenden, stöhnenden Sündern im Hintergrund. Die Sequenz wird durch Text beendet: DANTE, THE INFERNO.

In die Stille hinein erscheint ein neues Bildfeld, das Tom Phillips zeigt. Mit den Worten „A good old text always is a blank for new things“ leitet er den Film ein und liefert damit die grundlegende Richtung des gesamten Projekts. Begleitet von den hektischen Straßengeräuschen einer Großstadt erscheint vor schwarzem Hintergrund ein adaptiertes Ultraschallbild, in das die Künstler zusätzliche Informationen wie Uhrzeit, Datum und die Nummer des *Canto* einfügen. Oben links findet sich der Name eines niederländischen Krankenhauses¹³⁷, oben rechts das Datum „05.08.87“ sowie weitere Buchstaben und Ziffern, die vermutlich Teil des ursprünglichen Ultraschallbilds sind. In der zweiten Zeile steht als Patientenname „Alighieri D.“, wobei man trotz der Ähnlichkeit der Typen doch deutlich erkennen kann, dass der ursprüngliche Patientenname durch diese Einfügung überdeckt wurde. Kurz darauf erscheint in der linken Bildhälfte eine kreisförmige Ultraschallaufnahme, in der einen Moment später in einer gelben serifenlosen Type der Text „THURSDAY / APRIL 7 18:00“ zu lesen ist. Die Beschriftung verschwindet und im Ultraschallkreis drehen sich zwei Zeiger schnell im Kreis. Anstelle eines herkömmlichen Ziffernblatts zeigt diese Uhr an den Positionen Drei, Sechs und Neun die Beschriftung „0“, „35“ und „>70“. Auf der rechten Seite des Bildfeldes erscheint ein weiteres Ultraschallbild – eine sogenannte Echokardiographie.¹³⁸ Diese hat die Form eines nach unten geöffneten Trichters. Entsprechend wird am unteren linken Bildrand die Herzlinie eines EKGs angezeigt und im Hintergrund lassen sich sowohl die Piep-Geräusche einer Herzmaschine sowie die Straßenlärm und Autohupen vernehmen.

Eine Variation dieses Ultraschallbildes wird am Anfang eines jeden *Canto* gezeigt. Der begleitende Herzschlag gibt Hinweis auf Dantes jeweilige emotionale Verfärbung. Durch langsames Überblenden tritt aus dem Ultraschallbild eine Bronzestatue Dantes hervor, die sich wiederum in den lebenden Dante alias Bob Peck transformiert, der die ersten Zeilen des ersten Gesanges in Phillips' Übersetzung spricht und damit die Handlung einleitet. (00:00-00:20)

¹³⁷ „Canisius Wilhelmina Zieckenhuis“ (Nijmegen, NL).

¹³⁸ Eine Echokardiographie ist eine Untersuchung des Herzens mittels Ultraschall.

Zur damaligen Zeit ist die Visualität von *A TV Dante* revolutionär und Fans bezeichnen die „baroque Peter Greenaway and Tom Phillips collaboration“¹³⁹ als „*Visually riveting throughout*“.¹⁴⁰ Viele Zuschauer fühlen sich jedoch von der eklektischen, vielschichtigen Optik und dem ständigen Bildwechsel überfordert.¹⁴¹ *A TV Dante* spiegelt mit ihrer hoch artifiziellen Optik¹⁴² die Ästhetik der zu dieser Zeit gerade erst entstehenden Musikvideos und wird schon bald als „a thinking person’s pop-video“¹⁴³ bekannt. Aufgrund ihres ungleich anspruchsvolleren Themas und der speziellen Zuschauer-Zielgruppe teilt diese „high-tech montage of classical images at breakneck pace“¹⁴⁴ aber nicht den breiten Erfolg der Musikvideos, sondern erntet gemischte Kommentare, die das Projekt meist als interessantes, aber nicht unbedingt gelungenes Experiment bezeichnen, wie diese kleine Auswahl zeitgenössischer Kritiken zeigt:

[...] a thinking person’s pop-video which mixes news footage, talking heads and fictional drama in a mind-blowing torrent of images and sounds. The result is dense, complex, difficult to take in at a single viewing, and while applauding the invention one wonders whether content is being sacrificed for form.¹⁴⁵

“[...] this 20-minute sampler is a dazzling and inventive piece of video-image making that really needs to be watched at least twice. That doesn’t necessarily make it good television, but it stretches the boundaries of that weary term in ways unusually abandoned to pop videos, commercials, and low budget scratch experiments.”¹⁴⁶

“Confronted by a visual and aural assault of hurricanes and tornados, naked girls, skies of starlings and some strange talking heads, it was exceptionally difficult to understand what was happening, although it was obviously something quite hellish.”¹⁴⁷

¹³⁹ Shulman (s. p.).

¹⁴⁰ „A TV Dante: The Inferno“ *Time Out* (s. p.).

¹⁴¹ Bei Vorführungen vor einem jüngeren Publikum (Studenten der Friedrich Alexander Universität Erlangen im Rahmen meines Vortrags „Intermediales Nachdenken über Dante: Tom Phillips“ am 29.05.2002), das mit der Visualität der Musikvideos aufgewachsen ist, zeigte sich, dass diese Generationen durch die Vielschichtigkeit und Schnelligkeit der Bilder in *A TV Dante* weitaus weniger überwältigt ist.

¹⁴² Tabea Kretschmann spricht hier von einer technischen Abstraktion: „Um die Zeichenhaftigkeit der Bilder und Filmausschnitte zu markieren [...] werden sie technisch verfremdet oder ‚abstrahiert‘. Das geschieht unter anderem durch künstliche Farbveränderungen, Detail-Ausschnitte größerer Bilder, Zooms, Zeitraffer, *slow motion*, Loops, Doppelungen, Spiegelungen, Rahmungen etc. [sic]“ („*Höllenmaschine/Wunschapparat*“ *Analysen ausgewählter Neubearbeitungen von Dantes Divina Commedia*. Bielefeld: transcript, 2012).

¹⁴³ Vgl. Waymark, Peter. „Choice: A TV Dante – Inferno V“ *Times* 25. Mai 1987; Koehler (s. p.).

¹⁴⁴ „A TV Dante: The Inferno“ *Time Out* (s. p.).

¹⁴⁵ Waymark (s. p.).

¹⁴⁶ Hebert (s. p.).

¹⁴⁷ Shulman (s. p.).

Phillips äußert sich im Zuge der Erstaussstrahlung 1987 zu den Vergleichen mit dem Genre Musikvideo, indem er auf deren Kurzlebigkeit verweist: „We didn’t want to make a pop-video, because they date so quickly. In pop-video they use anything that’s new, any plug-in extra.“¹⁴⁸ Auch wenn jede Bearbeitung des Klassikers – sei es in Text, Bild oder Film – relativ kurzlebig ist,¹⁴⁹ so verfolgt sicherlich ein jeder produktive Rezipient die Intention, ein dauerhaftes Werk zu erschaffen, das der Vorlage in Anspruch und Wirkung gerecht wird. Die Herausforderung bei dieser Bearbeitung besteht darin, in der Konfrontation mit dem tiefsinnigen und vielschichtigen Text der *Divina Commedia* das Potenzial des Mediums Fernsehen vor dem Hintergrund seiner Eigenständigkeitsbestrebung zu erkunden. Laut Phillips liegt *A TV Dante* vor allem eine Frage zu Grunde: „Is there such a thing as television?“¹⁵⁰

Das Projekt ist bewusst für den Fernsehapparat und nicht für die Kinoleinwand konzipiert, und die Macher stellten sich die Frage, was die individuelle Sprache des Fernsehens konstituieren könnte. Die Wahl dieses von heterotoper Formbildung geprägten Mediums¹⁵¹ verlagert die Vorführung vom öffentlichen in den privaten Raum und macht die Rezeption so zum Individualerlebnis, zu einer Art Zwiesprache der Menschen im Studio mit den Menschen daheim.¹⁵² Der individuelle Zuschauer zu Hause kann sich die Übertragung entspannt in vertrauter Umgebung ansehen. Handelt es sich gar um eine Aufzeichnung auf Video, DVD oder einem anderen Speichermedium, hat er sogar Einfluss auf die zeitliche Ausrichtung.¹⁵³ Da *A TV Dante* von vornherein für den Fernsehbildschirm entworfen wurde, erfährt der Film weder bei Ausstrahlung noch als Video eine Minimierung, und die Möglichkeit der beliebigen Abspielbarkeit erlaubt eine höhere Informationsdichte, die der grundsätzlich komplexen Struktur des Fernsehens entgegenkommt: „The scale is right: these are visions for video, at cinema size they might be unbearable.“¹⁵⁴

¹⁴⁸ Tom Phillips zitiert in „A video for the damned“ *Independent* (s. p.).

¹⁴⁹ Vgl. Kapitel II.1.2. Die Tradition der Dante-Illustration.

¹⁵⁰ Phillips, W/T 92. S. 246.

¹⁵¹ Vgl. Krewani (2001), S. 291.

¹⁵² Hiervon ausgeschlossen sind die heute beliebten „public viewings“, welche sich zwar häufig eines Fernsehapparates bedienen, durch die Vorführung vor einem größerem Publikum außerhalb der Kinosäle jedoch tendenziell in einen Zwischenbereich fallen. Eine Diskussion dieses Aspektes würde hier aber zu weit führen.

¹⁵³ Vgl. Eckert, Gerhard. *Die Kunst des Fernsehens*. Emsdetten: Lechte, 1953. S. 12f. und 31.

¹⁵⁴ Hebert (s. p.).

Das Fernsehen ist ein Ort der Kollision unterschiedlicher Darstellungsmedien, eine Addition aus verschiedenen Einzelementen. Im komplexen Zusammenspiel einzelner Zeichenebenen verweigert sich das Medium einer umfassenden Theorie und doch können die verschiedenen Semantiken nicht voneinander getrennt betrachtet werden.¹⁵⁵ Fernsehen wird häufig abwertend als der kleine Bruder des Kinos betrachtet, dem eine eigenständige Existenzform als Kunstproduzent abgesprochen wird. Eigenständigkeit kann das Fernsehen nur erlangen, wenn es nicht nur als Medium mit übertragender Funktion betrachtet wird, sondern als eigenständige Produktionsform unter Anwendung einer fernsehbezogenen Medientechnologie, die gerade aufgrund der ihr eigenen speziellen medialen Qualitäten dazu in der Lage ist, die Wahrnehmung der Zuschauer auf neue Art zu lenken.¹⁵⁶

Gerade diese Vielschichtigkeit nutzen Phillips und Greenaway, um die ungewöhnliche Bildsprache von *A TV Dante* zu prägen. Anstatt nur filmische Bildkonventionen für das Fernsehen zu adaptieren, destruieren Phillips und Greenaway in *A TV Dante* die traditionelle fotografische und narrative Raumbildung und erzeugen mit elektronischen und digitalen Mitteln einen künstlichen narrativen Bildraum. Dieser artifizielle Raum entsteht aus einer additiven Montage übereinander geschichteter Bilder, die an Collagen der bildenden Kunst erinnern. Digitale Produktionstechniken und Nachbearbeitungsverfahren, die zunächst der Optimierung der Filme dienen, werden zur Kreation einer Art filmisch-elektronischer Mischform genutzt, die von grafischen Transformationen und collage-artigen Fraktionierungen geprägt ist.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Vgl. Schmitt, Johannes. *Kunst des Fernsehens? Ein Massenmedium und sein Gattungsanspruch*. Inaugural-Dissertation in der Philosophischen Fakultät II der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 1991. S. 8ff.; Schneider, Irmela. *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1981. S. 97ff.

¹⁵⁶ Eine detaillierte Diskussion und Gegenstandsbestimmung bietet Knut Hickethier in *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler, 2007. Interessant sind in diesem Kontext die Erfolge des 1972 gegründeten amerikanischen Pay-TV-Kanals HBO, der sich spätestens ab Einführung des Videorekorders auf die Produktion aufwändiger Fernsehfilme und -serien (z. B. *Sex and the City* und *Die Sopranos*) konzentrierte. Der Werbeslogan des Senders lautet passenderweise „It's not TV, it's HBO“.

¹⁵⁷ Additive Montage übereinander geschichteter Bilder: Screenshots aus *A TV Dante Cantos I-VIII*. Regie: Peter Greenaway und Tom Phillips. Darsteller: Sir John Gielgud, Bob Peck, und Joanne Whalley. KGP, 1988 (Abb. 60-65).

This twenty minute taster to [...] full length post-modernist TV version of Dante's 'The Inferno' [...] veers between idiosyncratic obscurity, astonishingly literal imagery and a positive barrage of televisual techniques: rap edit, superimposition, 60s light show dazzle, wall-of-animal-sound-effects and sundry paintbox trickery.¹⁵⁸

This interpretation creates a contemporary vision of Dante's Hell – and a post-production editor's dream. At one point state-of-the-art video technology conjures up 16 different images on the screen simultaneously.¹⁵⁹

Die Schichtung von Bildern ist eine Technik, die Peter Greenaway bereits 1983 in seinen ebenfalls für Channel 4 produzierten Komponistenportraits *Four American Composers* erfolgreich einsetzt. In *A TV Dante* wird diese Bildschichtung auf der Blickachse des Zuschauers mit einer statisch-frontalen Bildstruktur kontrastiert, es finden kaum Kamerabewegungen statt. Der Bildraum ist flächig strukturiert und wendet sich bewusst gegen die seit der Renaissance übliche Tiefenillusion in der Darstellung.¹⁶⁰ Die Betonung der Fläche, ein Phänomen, das auch aus der modernen Kunst, wie bei Henri Matisse, bekannt ist,¹⁶¹ unterstreicht die Künstlichkeit des Mediums und damit auch seine Grenzen. Im Zusammenspiel mit den eingerahmten Expertenkommentaren erinnert die Optik an traditionelle Darstellungsweisen televisueller Nachrichtensendungen. Im Unterschied zu fiktionalen Sendungen, sind der direkte Blickkontakt und die durch den Studiotisch eingeschränkte Körpersprache der Moderatoren fester Bestandteil von Nachrichtensendungen. John Hartley erklärt, dass „eye-contact alone establishes an I/you axis between newsreader and viewer, without, apparently, any unwanted editorializing

¹⁵⁸ Lyttle (s. p.).

¹⁵⁹ Rampton (s. p.).

¹⁶⁰ Vgl. Krewani (2001), S. 291.

¹⁶¹ Bereits in antiken Kunstwerken sind perspektivische Bemühungen zu erkennen. Die Malerei des Mittelalters verdrängt räumliche Elemente fast völlig und pflegt stattdessen eine flächige, von Farben dominierte Malweise. Erst in der Renaissance sind die für eine Entwicklung der Zentralperspektive notwendigen mathematischen Grundlagen bekannt. Das Bild wird wissenschaftlich-rational als genaues Bild der Wirklichkeit definiert. Künstler wie Giotto di Bondone, Filippo Brunelleschi, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti und Raffaello Santi nutzen zur Umsetzung des von ihnen propagierten antiken Ideals eine zentralperspektivische Raumgestaltung. Einen weiteren Höhepunkt der perspektivischen Malerei stellt die Quadraturalmalerei des Barock dar. Mit der Erfindung der Fotografie im 19. Jahrhundert werden die Perspektive in der Malerei und die Nachahmung der Natur obsolet und die Gestaltung der Bildfläche rückt in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses. In den Bildern von Matisse, vornehmlich Stilleben und Interieurs, dominiert eine strahlende, reine Farbigkeit, die die Bildgegenstände als Farbformgebilde auffasst und dekorativ in der Fläche rhythmisiert. Das Betonen der Flächigkeit des Bildes ist ein wichtiges Ausdrucksmittel in vielen Spielarten der Kunst des 20. Jahrhunderts.

interventions".¹⁶² Nachrichtensprecher werden für gewöhnlich als neutrale Beobachter präsentiert, als objektive und vertrauenswürdige Institutionen: „The central space is that of the studio news reader, who does not appear to be the author of his/her own discourse, but who speaks the objective discourse of ‚the truth.‘“¹⁶³ Die Objektivität von Nachrichtensendungen ist natürlich eine Illusion, da jedes Bild, jeder Kommentar von seinen Autoren gewählt ist. John Fiske merkt an, dass

[n]ews, of course, can never give a full, accurate objective picture of reality nor should it attempt to, for such an enterprise can only serve to increase its authority and decrease people's opportunity to „argue“ with it, to negotiate with it. In a progressive democracy, news should stress its discursive constructedness, should nominate *all* its voices [...] and should open its text to invite more productively reading relations [sic].¹⁶⁴

Teil dieser diskursiven Konstruiertheit ist die Idee, Fernsehnachrichten wären ein neutrales „window on the world“. Durch Archivmaterial, das wiederum einen Großteil des Bildmaterials von *A TV Dante* darstellt, wirken die Berichte in Nachrichtensendungen authentisch und die Aktualität und Unmittelbarkeit der Nachrichten dient dazu, ihre Konstruiertheit zu verschleiern. Fiske bezeichnet diese formalen Aspekte von Nachrichtensendungen als „reactionary or conservative“¹⁶⁵ und ordnet sie eher in die Kategorie der mündlichen Kommunikation ein. Faktoren, welche die Präsentation beeinflussen, sind Filmempfindlichkeit, Kamera-Einstellungen und die Bildeinstellung, englisch „framing“. Die Technik des „framing“ impliziert die Perspektive des sehenden Subjekts, durch dessen Augen die Informationen erfasst und ausgewählt werden. Wenngleich die Expertenkommentare in *A TV Dante* scheinbar die Perspektiven verschiedener Experten wiedergeben, geschieht dies jedoch durch die Selektion der Regisseure Phillips und Greenaway. Das formale und stilistische Element der Expertenboxen in *A TV Dante* weist letztendlich darauf hin, dass jegliche Art von Narration durch die Ideologien des kulturellen Kontext eingerahmt werden, in dem sie erzählt werden. Allein schon aufgrund der sehr persönlichen Auswahl der Experten, macht *A TV Dante* keinen Hehl daraus, dass es sich um eine sehr persönliche Perspektive handelt, aus der Dantes Text neu beleuchtet wird – und auch in dieser Hinsicht greift

¹⁶² Hartley, John. *Tele-ology: Studies In Television*. London: Routledge, 1992. S. 77.

¹⁶³ Fiske, S. 290.

¹⁶⁴ Fiske, S. 310.

¹⁶⁵ Fiske, S. 295.

die Verfilmung das von Eugene Nassar kritisierte „personal reading“ der illustrierten Ausgabe von Tom Phillips auf.. Nach Justin Lewis folgt die Struktur von Fernsehnachrichten tatsächlich weniger der klassischen Handlungsstruktur, als dem fragmentarischen Aufbau von Zeitungsnachrichten und „bears more resemblance to a shopping list than a story“.¹⁶⁶ Stuart Hall geht sogar so weit zu sagen, die Form sei wichtiger, als ihr Inhalt: „Form is much more important than the old distinction between form and content. We used to think form was like an empty box, and it's really what you put into it that matters. But we are aware now that the form is actually part of the content of what it is that you are saying.“¹⁶⁷ Ein wichtiger formaler Aspekt von Nachrichtensendungen ist, dass sie aus vielen einzelnen Segmenten besteht, die ohne Überleitung aneinander gereiht werden und nur durch den sinngebenden Rahmen des Nachrichtenformats zu einem Programm verschmelzen. Diese Strategie bestimmt nicht nur die Präsentation von Fernsehnachrichten, sondern beispielsweise auch Werbeblöcke und *A TV Dante*. Einzelsegmente werden zumeist mit harten Schnitten montierten. Sie sind Fragmente, die innerhalb eines Kontexts oder einer Rahmenhandlung als einheitliches Programm präsentiert werden – als Nachrichtensendung, als Werbeblock oder eben als Verfilmung von Dantes *Inferno*. Die fragmentarischen Segmente selbst sind formal einfach gehalten, repräsentieren jedoch komplexe Themen. Die Struktur kann in dieser Hinsicht als semiotisch metonym bezeichnet werden.¹⁶⁸ Ein Beispiel hierfür in *A TV Dante* und ein direkter Verweis auf das Medium Fernsehen und die Tradition des dokumentarischen Expertenkommentars, ist die Beteiligung des berühmten britischen Tierfilmers Sir David Attenborough, der durch seine preisgekrönten BBC-Dokumentarsendungen zu biologischen Themen bekannt wurde. Die Einblendung von Attenborough ruft bei zeitgenössischen britischen Zuschauern für gewöhnlich Gelächter hervor, da diese den Fernsehstar sofort erkennen und dazu in der Lage sind, in dieser Art

¹⁶⁶ Lewis, Justin. *The Ideological Octopus: An Exploration Of Television And Its Audience*. London: Routledge, 1991. S. 131.

¹⁶⁷ Stuart Hall zitiert in O'Hara, John. „The Narrative Construction of Reality: An Interview with Stuart Hall“ in *Southern Review* 17:1 (März 1984). S. 7.

¹⁶⁸ Vgl. Chandler, Daniel. „Notes on the Construction of Reality in TV News Programmes“ <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/short/news.html#Top> [05.06.2014].

des Expertenkommentars die „familiar generic conventions of the TV nature documentary“¹⁶⁹ zu erkennen. Die Nutzung dieser televisuellen Konventionen bewirken aufgrund der beinahe bizarren Kombination eine Art überraschender Unstimmigkeit, die im Kontext von *A TV Dante* als bewusst angelegter, surrealer Bruch mit der Zuschauer-Erwartung verstanden werden muss.

Diese televisuellen Expertenkommentare haben darüber hinaus einen strukturierenden Effekt, der die stilistisch sehr unterschiedlichen und teilweise recht eklektisch anmutenden Abschnitte verbindet. Die eingeblendeten Kommentare betten den mittelalterlichen Text und die darin angesprochenen Themen in einen historischen oder aktuellen Kontext ein und liefern – in Anlehnung an ihre Vorbilder in televisuellen Nachrichtensendungen – mehr oder minder hilfreiche Informationen.

[...] a storm of flesh and sins spins toward us in this scratch-mix video hell, punctuated by Greenaway's 'experts' who provide incidental commentary on the nightmare as it is unleashed.¹⁷⁰

The only clue is in an aside by one of the three commentators whose faces appear in shifting order in three slots in the main picture, like oranges and lemons in a fruit machine.¹⁷¹

Der Kommentar ist ein zentraler Bestandteil von *A TV Dante* und ergänzt den Text der ursprünglichen Dichtung um eine zusätzliche Bedeutungsebene, die das mittelalterliche Werk nicht nur erklärt, sondern vielmehr noch um zeitgenössische Texte, Bilder und Hintergrundinformation ergänzt und dadurch mit dem 20. Jahrhundert verknüpft. Der nach dem Vorbild televisueller Nachrichtensendungen dem Zuschauer frontal zugewandte Sprecher ist umgeben von eingeblendeten Bildbeiträgen, die seinen gesprochenen Text illustrieren, ergänzt von Schriftbeiträgen unterschiedlicher Art. Als Informationsträger nimmt die Schrift im Fernsehen traditionell großen Raum ein und ist fester Bestandteil von Nachrichtensendungen. Diese bewusste Ähnlichkeit zum Genre Nachrichtensendung dient in *A TV Dante* als Authentifizierungsstrategie für die Expertenkommentare, parodiert aber auch die vor allem in Bezug auf

¹⁶⁹ Kinder, Marsha. „Screen Wars: Transmedia Appropriations from Eisenstein to *A TV Dante* and *Carmen Sandiego*“ in Hg. Jeffrey Masten et al. *Language Machines. Technologies of Literary and Cultural Production*. New York: Routledge, 1997. S. 168.

¹⁷⁰ „A TV Dante: The Inferno“ *Time Out* (s. p.).

¹⁷¹ Hebert (s. p.).

die *Göttliche Komödie* exzessive Tradition textwissenschaftlicher Exegese. Der bewusste Einsatz dieser televisuellen Strategien kann jedoch ebenso als Affirmation des Mediums Fernsehen interpretiert werden, dessen ur-eigenen Strukturen hier genutzt werden.

Die Destruktion im visuellen Bereich wird durch den Kontext des Originaltextes und die Kontinuität der fahrstuhlartigen Bewegungsrichtung zu einer Art narrativem Kontinuum verbunden. Diese kontinuierliche vertikale Bildbewegung erinnert aber auch an das heute übliche „Scrollen“ am Computerbildschirm. Der eingedeutschte Begriff für das schnelle Auf- und Ab-Bewegen des Textes auf der Bildschirmfläche stammt vom englischen Wort „scroll“ für Schriftrolle und stellt damit einen Rückgriff auf die Ursprünge der Schriftmedien dar. *A TV Dante* vereint so Charakteristika verschiedener Medien und Genres in sich. Das kontinuierliche Verweben von Bildern und Ebenen bezeichnet Phillips als eine Art „visual tapestry“ und bringt mit dem Konzept des traditionellen Wandteppichs ein weiteres Medium der bildlichen Darstellung ein.

III.3.3. Allegorie als postmoderne Strategie

We / star / in the / film of / our / lamp-lit / history. (170⁵)

Das Ergebnis dieses kombinatorischen Spiels ist ein visuell anspruchsvoller Film, in dem es kaum ruhige Momente gibt. Das Motto „A good old text always is a blank for new things“ trifft sowohl auf die Rezeption des Originaltextes, als auch auf die Struktur des Filmes *A TV Dante* zu, dessen kombinatorisches Verweben palimpsestartiger Schichten die grundsätzliche Orientierung an bereits existierenden Werken gleichzeitig verhüllt und vor Augen führt: „It is as if pull-down information windows had been added to the poem as a means of laying bare the narrative devices which are at work.“¹⁷² Nach dem bereits in *A Humument* erprobten Muster füllt Greenaways und Phillips‘ Rezeption gemäß Ingardens Konzept der Unbestimmtheitsstellen „blanks“ in Dantes Text auf. Gleichzeitig weist sie durch die komplexe kombinatorische Struktur auf das in ihr selbst enthaltene zu realisierende Potenzial hin. Die schemenhaft-präsenten Vorgänger in Text und Bild stellen eine Art Kontext dar, in den *A TV Dante*

¹⁷² Wheale, S. 177.

eingebettet ist. Dieser Kontext spielt wiederum eine wesentliche Rolle für die Auffüllung der in *A TV Dante* zahlreich angelegten „blanks“ durch die Rezipienten. Dantes an die Bibelexegese angelehnter „Vierfacher Schriftsinn“ unterscheidet *sensus litteralis*, *allegoricus*, *moralis* und *anagogicus*.¹⁷³ Das Ziel, das Dante vermutlich damit verfolgt besteht darin, seine *Commedia* durch den Vergleich mit dem „Buch aller Bücher“ aufzuwerten und seine Leser neugierig zu machen.¹⁷⁴ Viel mehr als heutige Leser sind Dantes Zeitgenossen mit der Interpretation polysemer Texte vertraut und erwarten geradezu, dass ein Text multiple Bedeutungsebenen anbietet. Im Gegensatz zu den bisherigen Werken Dantes zeichnet sich die *Divina Commedia* nicht nur dadurch aus, dass sie in Bedeutungstiefe der Bibel nahe kommt, sondern vor allem auch durch eine Fülle sprachlichen und semantischen Reichtums, dessen Polysemie „a potentially infinite range of meanings“ generiert.¹⁷⁵

Die Tradition der allegorischen Textexegese verliert nach der Renaissance an Bedeutung und wird als artifiziell abgelehnt. Die nachfolgenden Epochen geben dem unmittelbar und eher intuitiv zu verstehenden Symbol den Vorzug vor der als intellektuellem Gedankenspiel geringgeschätzten Allegorie. Erst die experimentierfreudigen Künstler und Dichter des Surrealismus und der Postmoderne wenden sich wieder diesem alten Interpretationsverfahren zu:

Postmodern theory has therefore rediscovered the joys of allegory because it lays bare the merely conventional nature of the derivation of meaning, and also because it can act as a kind of distancing process, prompting reflection within the inevitable gap between visual and verbal codes.”¹⁷⁶

Gerade die Tatsache, dass der Allegorie im Gegensatz zum Symbol die Einheit von Zeichen und Bedeutung fehlt, erzeugt ein Spannungsverhältnis:

¹⁷³ Bis zu zwölf verschiedene Bedeutungsebenen werden mitunter identifiziert, die geläufigste Zahl ist jedoch vier (vgl. Owens, Craig. „The allegorical impulse“ in Hg. Scott Bryson et al. *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1992. S. 52-87).

¹⁷⁴ Robert Hollander spricht sich gegen Auerbachs Überzeugung aus, Dante habe den von ihm postulierten Vierfachen Schriftsinn in der *Divina Commedia* produktiv gewendet und zur Struktur des Werkes gemacht (vgl. Hollander, Robert. *Allegory in Dante's Commedia*. Princeton: Princeton University Press, 1969).

¹⁷⁵ Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. New York: Methuen, 1979. S. 117.

¹⁷⁶ Wheale, S. 182.

nis zwischen dem *sensus literalis* und den abstrakten Bedeutungshierarchien, welche die Allegorie aus der jeweiligen Figur bezieht. So kann ein auf den ersten Blick harmonisch wirkender bildlicher Vergleich ein Sinnbild für eine schreckliche Sache sein, wie das eindruckliche Bild der fliegenden Kraniche und Tauben in *Inferno Canto V* als Allegorie für die auf ewig durch grausame Rastlosigkeit bestraften Sünder. Eines der wichtigsten Charakteristika der Allegorie ist eben dieses immanente Verwirrspiel, das dem Text Komplexität und Tiefgang verleiht: „Allegory [...] transmutes immediate, visual sense into elaborated, discursive value.“¹⁷⁷ Gleichzeitig wirft diese Eigenart rückwirkend einen Schatten auf das ursprüngliche Bild (z. B. die Vögel) und manipuliert so den ersten Eindruck: „It is in the nature of allegory that it devastates its own subjects.“¹⁷⁸ Mit anderen Worten erweckt das dem Leser/Betrachter angebotene Bild eine Erwartung, die im Zuge der allegorischen Entschlüsselung zwangsläufig enttäuscht werden muss. Die Folge ist eine unmittelbare und starke emotionale Reaktion von Seiten des Rezipienten, welche sich positiv auf eine individuelle Aktualisierung auswirkt. Hierin liegt, wie schon andernorts erwähnt, einer der Gründe für die lange und ungebrochene kreative Rezeption der *Göttlichen Komödie*: „Dante’s polysemy is an ideal ground for experimenting on the relationship between the arts in practice as much as in theory.“¹⁷⁹

Die Möglichkeit einer Vielfalt gleichberechtigt nebeneinander bestehender Perspektiven, welche polyseme Verfahren beinhalten, ist ein fundamentaler Bestandteil postmoderner Theorien. Die Rekombination oder neue Anwendung vorhandener Ideen ist an sich bereits in der polysemen Grundstruktur der *Commedia* angelegt und bietet sich gleichzeitig für postmoderne zitathafte Verweise auf vergangene Stile an: „Allegory is therefore a premodern tradition of writing and reading that lends itself very well to postmodern concerns.“¹⁸⁰ Im Rahmen dieser Arbeit wurde bereits demonstriert, dass ein Schwerpunkt von Phillips’ Œuvre die Konstruktion multipler Bedeutungsebenen aus ein und demselben Material oder Thema ist. Phillips führt dieses Spiel bis zu einem Punkt, an dem

¹⁷⁷ Wheal, S. 179.

¹⁷⁸ Harrison, Charles. „‘Seeing’ and ‘describing’: the Artists’ studio” in *Essays on Art and Language*, Oxford/Cambridge Mass: Basil Blackwell, 1991. S. 150-74.

¹⁷⁹ Braid, S. 5.

¹⁸⁰ Wheale, S. 182.

kaum noch zwischen dem ursprünglichen Material und dessen Interpretation unterschieden werden kann und der Interpretationsprozess selbst zum Bedeutungsträger wird. Dante und sein polysemes Werk beschäftigen den Briten Phillips bis heute und haben immer noch Einfluss auf seine Arbeit und sein Denken, wie dieser Blogbeitrag aus dem Jahr 2008 zeigt, in dem er laut über die Namensfindung für ein damals noch unvollendetes Werk nachdenkt:

It is Dante time in the enterprise, *nel mezzo del cammin*... just half way through the journey... on what is getting to be a bumpy road judging from the bulge of chaos in the centre, plus the many elements still unresolved; [...] However the difficulty of finding a title is caused more by a multiplicity rather than a paucity of allusion; though allusion is not quite the right word. Dante says that his Comedy (it was not he that called it Divine) in terms of its meaning is polysemous, a many layered thing. My picture avoids his particularity of meaning and its visual dialectic might better be described as polyanalogical.¹⁸¹

Phillips' Tendenz zu Wittgenstein'schen Sprachspielen, die aus diesem Zitat ebenso deutlich wird wie sein Kokettieren mit akademischen Diskursen, sind gleichermaßen Teil der postmodernen Aktualisierung tradierten Materials wie die archäologische Entdeckung immer wieder neuer und unterschiedlicher Bedeutungsvarianten. Dieses Verfahren wenden Greenaway und Phillips auch bei der Verfilmung der *Commedia* an, indem sie Dantes System des „Vierfachen Schriftsinns“ eine visuelle Entsprechung entgegenstellen:

The test here was to bring the medium in its present potential to a great multi-layered text and see if it could stand the strain. Dante, in a letter to his patron, says: 'The work I have made is not simple; rather it is polysemous, by which I mean that it has many levels of meaning'. The intention here was to try match Dante's claim in visual terms, to have the richness of an illuminated manuscript combine with the directness and impact of a newspaper's front page.¹⁸²

Konkret bedeutet das, dass jede Sequenz von *A TV Dante* hinsichtlich des „Vierfachen Schriftsinns“ analysiert werden kann, wie das folgende Beispiel aus der Verfilmung von *Canto I* demonstrieren soll:

Der erste Gesang beginnt, wie bereits geschildert, mit der Einblendung eines Ultraschallbildes, das neben der Beschriftung am Rand des Bildrahmens vor allem ein

¹⁸¹ „My painting cont'd XIV“ *Tom Phillips: new and updates by the artist*. Tom Phillips RA, 8. Februar 2008.

¹⁸² Phillips, W/T 92. S. 246.

kreisförmiges und ein kegelförmiges Diagramm im Stile medizinischer Monitorbilder zeigt.¹⁸³ Begleitet wir diese bildliche Darstellung vom Lärm einer modernen Großstadt: Motorengeräusche, quietschende Reifen, Hupen, Sirenen, andere akustische Warnsignale und generelles künstliches Rauschen. Das Ultraschallbild wird langsam ausgeblendet und wie schon erwähnt zunächst von einer Bronzebüste Dantes und dann von Bob Pecks Gesicht überlagert und verdrängt. Bob Peck alias Dante wird vor einem schwarzen Hintergrund gezeigt und beginnt, sobald er die Augen aufgeschlagen hat, mit der Rezitation des Textes in englischer Sprache – begleitet von einer rhythmisch an- und abschwellenden städtischen Lärmkulisse. Mit der Nennung der Worte „dark wood“ zieht die Abbildung einer schwarz-weißen Hochhauslandschaft schemenhaft diagonal von rechts oben nach links unten über Pecks Gesicht. Hinter dem Kopf des Schauspielers wird ein kleineres Bildfenster eingeblendet, das zunächst die undeutlichen Umrisse eines Baumes zeigt, der sich dann in eine dunkle, von Neonlichtern kalt akzentuierte Straßenschlucht verwandelt. Die gleiche Abbildung des Baums im grellen Gegenlicht verdrängt währenddessen die Hochhauslandschaft im Hintergrund, wird jedoch gleich wieder ihrerseits durch eine Sequenz horizontal durch das Bild fahrender Autos ersetzt. Der eingefügte Bildrahmen zeigt nun mehrere Bäume mit dichtem, undurchdringlichem, grünem Laub, die wiederum sogleich durch eine neue, nächtliche, von Neonlichtern illuminierte Hochhausabbildung ersetzt wird. Wieder wird langsam eine Ultraschallaufnahme eingeblendet, die dieses Mal zwei symmetrisch nebeneinander angeordnete Kegeldiagramme zeigt. Oberhalb des kleineren Bildfeldes befindet sich ein auffälliges rotes Licht, das möglicherweise zu einer Ampel in der Straßenszene gehört. Die Autos dieser Einstellung fahren nun direkt auf den Betrachter zu. Die Scheinwerfer reflektieren grell auf der regennassen Straße. Vor den Autos werden unterhalb des inneren Bildfensters die nackten Beine einer Frau sichtbar. In hohen Schuhen überquert sie die Straße zunächst scheinbar horizontal von rechts nach links, in der Mitte jedoch bleibt sie selbstbewusst stehen. Gleichzeitig erklingt das aufreizende Lachen einer Frau, stetig begleitet vom städtischen Lärmpegel. Nun wird wieder Bob Pecks Gesicht eingeblendet und der Hintergrund verblasst abermals zu homogenem Schwarz. Die Geräuschkulisse reduziert sich zu einem konstanten, nahezu monotonem Hupgeräusch, während Bob Peck mit der Narration fortfährt. (00:27-01:50)

Gemäß des Vierfachen Schriftsinns können in der beschriebenen Sequenz die folgenden vier Ebenen identifiziert werden: Die vorherrschende Dunkelheit und die alternierenden Abbildungen von Bäumen und Hochhäusern können im wörtlichen Sinn als Darstellung der „selva oscura“ aus Dantes *Inferno* interpretiert werden (*sensus litteralis*). Der Lärm und das Chaos des Großstadtschungels sind Allegorien moderner Verwirrung und Orientierungslosigkeit (*sensus allegoricus*), während das rekurrende Sirenengeheul und das Frauenlachen auf die Verlockungen eines unmoralischen Lebens hinweisen (*sensus moralis*). Gemäß der tradierten *Commedia*-Symbolik verweist der Kreis, wie er sich im ersten

¹⁸³ Eine detaillierte Beschreibung der Ultraschallaufnahme findet sich in Kapitel III.3.2. Fernsehästhetik.

Ultraschallbild findet, auf das Paradies, während das Dreieck des nach unten geöffneten Trichters (Echokardiographie) sowohl die Form des Läuterungsberg andeutet, als auch einen nach oben gerichteten Pfeil, der damit wiederum auf das Paradies und damit die Erlösung hinweist (*sensus anagogicus*). Ebenso ist das Dreieck ein Hinweis auf die göttliche Trinität und damit auf das anagogische Streben zu Gott. Auch der kontinuierliche Geräuschpegel scheint weniger willkürlich denn sorgfältig arrangiert zu sein, denn das rhythmische An- und Abschwellen nimmt – in Kombination mit dem vom Ultraschallbild eingeführten stetigen Herzklopfen – mitunter die Eindringlichkeit und den dumpf-meditativen Klang von buddhistischen Gebetshörnern oder Untertongesang an und kann damit ebenso als Hinweis auf das Göttliche verstanden werden. Die Beschriftung des Ultraschallbildes weist den Betrachter darauf hin, dass die Hauptperson Dante Alighieri ist und dass die Handlung in den Abendstunden des 7. April beginnt. Die manipulierten Uhrenziffern weisen auf die für die *Divina Commedia* so wichtige Altersangabe von 35 hin – die angenommene Mitte des Lebens.¹⁸⁴ In gewisser Weise kann man diese Ultraschallaufnahme als eine Visualisierung der Eröffnungszeilen der *Göttliche Komödie* verstehen, ergänzt um einige erklärende Details aus der Kommentartradition. Phillips und Greenaway orientieren sich nicht nur an der herkömmlichen Ikonographie und ihre allegorischen Implikationen sondern scheinen ihrem Publikum so viele Informationen wie nur möglich präsentieren zu wollen. Diese Akkumulation von Information in Form tradierter Paratexte und zeitgenössischen Ergänzungen eröffnet auch einen speziellen Zugang für das moderne Publikum. Die vielen Details können sich dem Betrachter jedoch erst bei einer eingehenden Betrachtung mit vielem Hin und Her-Spulen erschließen, was wiederum die Eignung für das Medium Fernsehen unterstreicht.¹⁸⁵ Gleichzeitig vermitteln und Echokardiogramm und Ultraschall einen Einblick in das Innere des Körpers. Das Nicht-Darstellbare wird visualisiert und der Wanderer Dante wird exemplarisch auf Herz und Nieren geprüft.

Es ist zugegebenermaßen schier unmöglich, sämtliche Bedeutungsebenen von *A TV Dante* zu identifizieren und zu analysieren. Noch erscheint

¹⁸⁴ Vgl. Kapitel II. Höllische Buchkunst.

¹⁸⁵ Bzw. Video. Heute stehen dem Betrachter weitaus fortschrittlicher Möglichkeiten zur Verfügung wie DVD oder Mediendateien für den PC.

es sinnvoll, geht es doch letztendlich um die Gesamtwirkung des vollendeten Werkes. Mit Sicherheit lässt sich jedoch sagen, dass es bisher keiner anderen filmischen Adaption des *Inferno* gelungen ist, die inhaltliche und strukturelle Komplexität so adäquat wiederzugeben: „This complexity is truly unprecedented in television adaptations, which, [...] normally concentrate on the bare narrative from a literary text.“¹⁸⁶ Die Rezeption durch Phillips und Greenaway folgt unmittelbar und aktiv der in der Epistel an Cangrande enthaltenen Aufforderung, den Text nicht auf eine Bedeutungsebene zu reduzieren. Dante erläutert zwar nicht detailliert, wie diese von ihm stipulierte Lektüre vonstattengehen soll, aber mit seinem Hinweis stößt er bereits die Tür für eine aktive Lektüre auf und lädt die Rezipienten zu individuellen Aktualisierungen ein. Walter Benjamin glaubt, dass eine gute Übersetzung mehr tut als nur „reassemble the meaning of the original; rather it will lovingly and in detail incorporate the original’s mode of signification.“¹⁸⁷ *A TV Dante* zielt nicht nur darauf ab, den polysemen Aspekt der *Divina Commedia* ins Filmische zu übertragen, sondern transportiert auch die Textualität der *Göttlichen Komödie* in bewegte Bilder. Damit spiegelt diese Adaption sowohl die textuelle Materialität der Vorlage, die bereits angesprochene Bildlichkeit des mittelalterlichen Werks, als auch die postmoderne Leidenschaft für die Aufhebung von tradierten Grenzen. Während traditionell das willkürliche Verhältnis zwischen Bild und Text aufgrund des tief verwurzelten ikonoklastischen Misstrauens gegenüber bildlicher Darstellungen durch die Unterwerfung der Bildlichkeit gelöst wurde, zelebriert die Postmoderne geradezu die Unmittelbarkeit und Macht der Visualität. Gleichzeitig werden diese Bilder durch die unterschwellige Verknüpfung von Textuellem und Visuellem mit Bedeutung aufgeladen. Zur Beschreibung seiner Arbeiten und von *A TV Dante* im Besonderen verwendet Phillips mit Vorliebe Begrifflichkeiten, die sich ursprünglich auf geschriebenen Text beziehen, wie „grammar“, „pictorial exegesis“ oder „texture“. Auch Greenaway macht deutlich, dass das Spiel zwischen Bild und Text und die sich daraus ergebenden Spannungen eine der Grundlagen seines Arbeitens sind:

We have only seen 105 years of illustrated text. And recorded theater. And theater is primarily a matter of text. In practically every film you experience, you can see the director following the text. Illustrating the words first, making the pictures after,

¹⁸⁶ Taylor, S. 150.

¹⁸⁷ Benjamin, Walter. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1985. S. 78.

and, alas, so often not making pictures at all, but holding up the camera to do its mimetic worst. Though Derrida said the image has the last word, in cinema, we have all conspired to make sure the word has the first word.¹⁸⁸

Die überlieferten allegorischen Analyseverfahren bieten einen Schlüssel für das Verständnis von *A TV Dante* und das gesamte Œuvre von Tom Phillips an und unterstützen ihre Verortung:

By returning to positively ancient forms of signification such as allegory, artists like Tom Phillips and Peter Greenaway are not so much post-modern as pre-romantic, as they delight in the varieties of ways in which the ascriptions of meaning to signs can be deployed.¹⁸⁹

Die traditionelle Unterscheidung von Text und Bild reicht jedoch nicht mehr aus, um multimediale Rezeptionen wie Phillips' Adaption von Dantes *Inferno* analysieren zu können. Abgesehen von außerfilmischen Faktoren, wie beispielsweise die Biographie der Künstler, die Entstehungsgeschichte des Werks, die Ikonographie und viele weitere Aspekte, muss ebenso berücksichtigt werden, dass die symbolischen, allegorischen und metaphorischen Motive von *A TV Dante* auch unmittelbar mit dem selbstreflektiven Charakter des Films als mediale Adaption verbunden sind.

III.3.4. Visuelle Repräsentation von Texten in *A TV Dante*

remember how / and how / these / pages / pass / remember / remember, // united,
/ we know / the rain / there is no division. (171⁵)

Schrift ist sowohl im Werk von Peter Greenaway als auch von Tom Phillips ein privilegiertes Medium. Für Phillips ist die Präsenz von Schrift in der Kunst grundlegend, da sie ein fester Bestandteil für die Erzeugung von Bedeutung in unserer heutigen Kultur ist. Den veränderten Stellenwert der Schrift in der Kunst erklärt er damit, dass in einer Zeit des weit verbreiteten Analphabetismus vorwiegend Bilder zu den Menschen sprechen mussten, während ein Kunstwerk in der heutigen Zeit durch die Verwendung von Text nur gewinnen kann:

¹⁸⁸ Greenaway, Peter. „105 Years of Illustrated Text - Sex, text, and the state of cinema today“ *Zoetrope: All-Story* Volume 5, No 1 Frühling 2001.

¹⁸⁹ Wheale, S. 182f.

Here [in churches] is a place where art with the word is appropriate, it is art of the word. To me what's really happened is, in old churches, nobody could read, so you had to tell them the story in pictures. Now everybody sees pictures all the time, and they can read, so what they need is the word. To me, that short line [of text] in my work is important.¹⁹⁰

Auch *A TV Dante* verrät eine eindeutige Neigung zum geschriebenen Text. Die Verschriftlichung der Sprache erfolgt in *A TV Dante* durch unterschiedliche visuelle Repräsentanten, wie eine beschriebene Steintafel, Zwischen- oder Szenentitel, handschriftliche Elemente oder auch durch die Nutzung des Mediums Buch als visuelles Gestaltungsobjekt. Im Folgenden werde ich die wichtigsten Beispiele für die Verwendung von Textualität als visuelles Werkzeug in *A TV Dante* genauer besprechen. Jeder der acht verfilmten *Canti* beginnt mit dem gleichen Vorspann:

Vom unteren Bildschirmrand kippt eine beschriebene Steintafel auf den Betrachter zu nach oben, um den Bildschirm dann komplett auszufüllen und sogleich durch eine sich von unten nach oben bewegende Bildsequenz abgelöst zu werden, die auf verschiedenen Bildebenen nackte Menschen zeigt, welche in unterschiedlichen repetitiven Handlungsabläufen gefangen sind. In der rechten Bildhälfte benennen schablonierte Zahlen von eins bis neun die Höllenkreise. Im Vorspann zu *Canto I* ertönt gleichzeitig Sir John Gielguds Stimme, die den Text der Tafel rezitiert:

THROUGH ME YOU REACH THE CITY OF DESPAIR
THROUGH ME YOU REACH ETERNITY OF GRIEF
THROUGH ME YOU REACH THE REGION OF THE LOST
JUSTICE IT WAS MOVED MY HIGH ARCHITECT
DIVINE OMNIPOTENCE CREATED ME
TRANSCENDENT WISDOM AND PRIMORDIAL LOVE
BEFORE ME ONLY ENDLESS THINGS WERE MADE
AND I TOO SHALL ENDURE WITHOUT AN END
YOU THAT ENTER HERE
ABANDON HOPE¹⁹¹

Am Ende dieser Sequenz erscheint in der Bildschirmmitte, in grau schablonierten Großbuchstaben der Schriftzug DANTE und dann darüber kleiner in derselben Type, jedoch gelb mit schwarzer Umrandung, THE INFERNO. Diese Texte verblasen nacheinander und in der nächsten Einstellung taucht im unteren Bildschirmbereich der Titel des jeweiligen *Canto* mit römischen Zahlen in gelber Farbe auf: CANTO I. Jeder der acht *Canti* wird dann wie bereits beschrieben von einem manipulierten Ultraschallbild eingeleitet. (00:00-00:20)

¹⁹⁰ Tom Phillips zitiert in Guilding (s. p.).

¹⁹¹ Die Beschriftung der Steintafel erfolgt im Stil von Phillips' *Curriculum Vitae*-Serie. Die Übersetzung ist Phillips' eigene und weicht nur in der letzten Zeile ab, was möglicherweise ein Zugeständnis ist an den großen Bekanntheitsgrad der Worte „Abandon Hope“, an typografische Bedingungen oder an die deutlich dramatischere Poesie gegenüber der in *Dante's Inferno* gedruckten Übersetzung von Phillips: „YOU THAT ENTER CAST ALL HOPE ASIDE“.

Schon bei der Betrachtung dieser Anfangssequenz wird bewusst, wie sehr wir daran gewöhnt sind, Text als selbstverständlichen und festen Bestandteil von audiovisuellen Medien zu betrachten. Überschriften und Kapitelbeschriftungen sind von je her ein traditionelles und fest etabliertes Element der „laufenden Bilder“, ein notwendiges Überbleibsel aus Stummfilmzeiten. Ähnlich der Formatierungskonventionen bei der Erstellung wissenschaftlicher Arbeiten haben die Filmemacher in *A TV Dante* diverse strukturgebende Elemente eingeführt, welche dem aufmerksamen Betrachter weiterführende Informationen vermitteln können. So sind beispielsweise die Expertenkommentar-Kästchen mit verschiedenfarbigen Rahmen und kleinen römischen bzw. arabischen Ziffern versehen, die Aufschluss über die jeweilige Textstelle und Position innerhalb der Höllentopographie geben. Darüber hinaus ist diese Verfilmung jedoch als besonders textlastig zu bezeichnen. Die Steintafel am Anfang ist ein gewichtiges Gestaltungselement, das durch die gleichzeitige Rezitation ihrer Inschrift im ersten Gesang noch an Bedeutung gewinnt. Bei der Inschrift handelt es sich um den Text, der laut Dante über dem Höllentor geschrieben steht. In der *Divina Commedia* wird der Leser erst im dritten Gesang mit diesen monumentalen Zeilen konfrontiert. Dante selbst beginnt seine Dichtung mit dem allegorischen Sinnbild des Individuums, das vom rechten Wege abgekommen ist, um seiner Leserschaft deutlich zu machen, dass es sich um eine universale Erfahrung handelt, die einem jeden als Warnung dienen soll. Die Entscheidung der Filmemacher Greenaway und Phillips, ihre Adaption mit der textuellen Warnung über dem Höllentor zu beginnen ist daher auffällig. Das Zeichen, die Tafel mit ihrer Inschrift, steht für den Referenten, die gesamte Hölle, und fasst deren Grundgedanken zusammen¹⁹²: Aus diesem Reich gibt es kein Entkommen, hier gibt es keine Hoffnung auf Erlösung. In unserer heutigen Zeit bietet die dramatische Finalität der monolithischen Höllentorinschrift mit Sicherheit einen eindrucksvolleren und prägnanteren Einstieg in die Thematik, als die vergleichsweise harmlose und vielfach romantisierte Verirrung im dunklen Wald – eine Szene, die aktuelle Filme wie *The Blair Witch Project*¹⁹³ mit ihrer beängstigenden Visualität

¹⁹² Ähnlich der Drahtbuchstaben in Kreuzform von Phillips' *Golgotha-Tryptichon*.

¹⁹³ *Blair Witch Project* ist ein 1999 gedrehter US-amerikanischer Horror-Spielfilm in der Form einer Pseudo-Dokumentation, in dem drei Studenten in den „Black Hills Forest“ fahren, um einen Dokumentarfilm über die Hexe von Blair zu drehen. Die drei Studenten erleben im Wald unheimliche Dinge. Letztlich gelingt es ihnen nicht, aus dem Wald zu entkommen. Die Verwendung von Handkameras ist ein prominentes Charakteristikum für

aufgreifen. Der Grund dafür, die Verfilmung mit dem Höllentor zu beginnen, liegt aber sicherlich nicht nur darin, dass es nicht die Absicht der beiden Briten war, einen narrativen Horrorfilm zu produzieren – ein Genre, für das sich der Stoff durchaus anbietet, wie viele zeitgenössische Bearbeitungen des Themas belegen. Die programmatischen Textzeilen über dem Eingang zur Höllenstadt Dis sind auch eines der vielen Beispiele in der *Göttlichen Komödie* selbst für die starke visuelle Wirkung von Dantes dichterischen Worten, welche sich für die konkrete visuelle Umsetzung im Literalsinn anbieten. Es ist dies tatsächlich eine der wenigen Instanzen dieser TV-Adaption, in welcher der Danteske Text wörtlich umgesetzt wird. Damit erschöpft sich die Nutzung der steinernen Texttafel als visuelles Gestaltungselement in Phillips und Greenaways Verfilmung jedoch nicht. Als Vergil an einer späteren Stelle in *Canto I* erklärt, dass er Dantes Führer durch die „eternal world“ sein wird, klappt die Steintafel ein weiteres Mal von unten auf den Betrachter zu. Sie wird aber nicht in der Senkrechten arretiert, sondern kippt weiter auf den Zuschauer zu, und es scheint als würde sie ihn förmlich jeden Moment unter sich begraben. Im Gegensatz zur Anfangssequenz fehlt hier jedoch das knirschende Geräusch des Steins, sodass die Tafel eher gigantisch und bedrohlich zu schweben scheint. Am Ende der Einstellung wirkt es für einen Moment als könne der Betrachter jeden Augenblick in den stark vergrößerten Text eintauchen. Dieses Gefühl der Räumlichkeit wird aber sogleich wieder durch den linear von unten auftauchenden „Fahrstuhl der Verdammten“ gebrochen. Im dritten Gesang, der Textstelle in der *Göttlichen Komödie*, an der die Inschrift tatsächlich von Dante genannt wird, erweitern die beiden Filmemacher die Möglichkeiten der Steintafel als visuelles Werkzeug ein weiteres Mal:

Parallel zum Erscheinen der Kapitelüberschrift nach dem Vorspann setzt wieder Sir John Gielguds Stimme ein, welche die Inschrift über dem Höllentor zitiert. Währenddessen schwenkt die Kamera langsam über still sitzende, nachdenklich dreinblickende nackte Menschen. Sobald Gielguds Rezitation beendet ist, erscheint Bob Pecks Gesicht. Sein Kopf ist leicht nach hinten geneigt und sein Blick fixiert einen Punkt über Kopfhöhe. Nun liest Peck mit stockender Stimme die Inschrift vor. Währenddessen erscheinen sein Gesicht überlagernd die bekannten Lettern der Steintafel und überziehen es langsam von oben nach unten. In einer weiteren transparenten Bildebene laufen dieselben Buchstaben nun stark vergrößert und schnell von rechts nach links durch das Bild. Diese Ebenen verblassen und die

den Spielfilm und soll Amateuraufnahmen simulieren – eine Kameratechnik, für die Lars von Trier bereits 1995 in „Dogma 95“ den Standard gesetzt hatte.

Steintafel erscheint mittig im Bild, schemenhaft überlagert von flammengleich flackernden Großbuchstaben in einer serifenlosen Kapitalis: LOVE. Mehrere konzentrische Kreise und ein Dreieck werden darüber geblendet. In den vier Ecken der Tafel wird nun das Wort HOPE in verschiedenen Sprachen und Schriftarten in hellem grau-blau geschrieben und immer wieder synchron – abwechselnd von links nach rechts und von rechts nach links – durch vehementes Übermalen durchgestrichen. Dieser Akt des Schreibens und Auslöschens wird auch fortgesetzt, nachdem Bob Peck die Rezitation der Inschrift beendet hat. Die Steintafel bleibt bis auf weiteres Hauptgestaltungsmerkmal und Hintergrund der folgenden Einstellungen, bis sie sich mittig gleich einer gewichtigen Schiebetür zu einem Pharaonengrab teilt und öffnet. (22:20-24:30)

Hier wird die Widersprüchlichkeit im Konzept der Steintafel als einleitendes Element deutlich: Die Steinplatte der Höllentorinschrift klappt am Anfang eines jeden Gesanges mit einer finalen Bestimmtheit in den Fernseh Bildschirm, die wenig einladend auf den Betrachter wirkt und die Konvention, den Zuschauer visuell „in die Narration“ zu transportieren ad absurdum führt.¹⁹⁴ Sie versiegelt geradezu die in den visuellen Medien so beliebte Tiefenwirkung, indem sie den Bildraum hermetisch abschließt und dadurch seine Flächigkeit betont. Erst im dritten Gesang teilt sich die Steinplatte mittig, um den Betrachter scheinbar eintreten zu lassen. Der Raum, in den der Betrachter eingeladen wird, ist jedoch ein schmaler, vertikaler, virtuell verzerrter Bildschlauch in undurchdringlichem Schwarz, eine Ahnung von Ungewissheit und Unendlichkeit vermittelnd und doch undurchdringlich flächig und künstlich. Sowohl die Steinplatte, als auch ihre vermeintliche Öffnung fügen sich in die vorherrschend flächig-lineare Optik von *A TV Dante* ein. Die beschriebene Steintafel simuliert in ihrer gemalten Materialität und in ihrem geräuschvollen Aufklappen eine Räumlichkeit, die jedoch sofort wieder durch ganz offensichtliche linear-eindimensionale Momente negiert wird. Ähnlich einer Buchseite, die physisch eindimensional ist und nur durch die Lektüre eines fantasiebegabten Lesers zu einem fantastischen Raum wird, verwendet der Text hier die Möglichkeiten televisueller Gestaltung, um dem Betrachter diese, den virtuellen Medien innewohnende Dualität vor Augen zu führen: die Dichotomie von Materialität und Information. Katherine Hayles betont, dass „in electronic textuality, spatiality is of primary concern.“¹⁹⁵ Scheinbar materielle Textobjekte wie die Steinplatte sind

¹⁹⁴ „The filmic convention captures a reader's sense that the imagined world of the text lives less on the page than in the scene generated out of the words by the mind's eye.“ (Hayles, 1997. S. 190).

¹⁹⁵ Hayles, 1997. S. 191.

durchdrungen von Informationen, die je nach Gestaltung an Gewicht gewinnen oder verlieren. Gegen Ende des achten Gesangs hat die Steintafel ihren letzten Auftritt, als Vergil und Dante vor dem Tor der inneren Höllenstadt von einer Schar Teufel am Eintritt gehindert werden. Sie wird hier kurz als flächige Abbildung im Hintergrund ein- und wieder ausgeblendet, um an das äußere Höllentor zu erinnern. Zusammenfassend kann man sagen, dass die verschiedenen Arten visueller Verwendung der beschriebenen Steintafel von einem beeindruckenden dominant-monumentalen Auftreten, bis hin zu einem nachdenklichen und schemenhaften Flüstern reichen, das den Betrachter ähnlich durchdringt, wie die eingeblendete Schrift Bob Pecks Gesicht.

Eine weitere visuelle Repräsentanz von Text in *A TV Dante*, welche diese Dualität möglicherweise noch konkreter vor Augen führt, ist die Verwendung von Büchern als visuelles Werkzeug. Die Welt des Buches mit ihren unterschiedlichen Formen und Manifestationen ist nicht nur ein rekurreres Element der illustrierten Ausgabe von Phillips' *Inferno* sondern auch dieser Verfilmung. Spricht einer der Experten in den eingeblendeten Fenstern beispielsweise über ein literarisches Vorbild wie Vergil, erscheinen im Hintergrund des Expertenfensters Buchseiten der *Aeneis*, mitunter statisch, mitunter bewegt durch Umblättern. Als Phillips in seiner Funktion des filmischen Dantista den *Veltro* erklärt, kann der Betrachter hinter ihm umgeblätterte Buchseiten mit Eadweard Muybridges Fotografien eines Windhundes erkennen, welche Phillips bereits im Rahmen seiner Illustrationen als Vorlage für den *Veltro* dienten. In dem Moment, in dem Dante seinen Führer Vergil erkennt und als seinen „maestro“ und „autore“¹⁹⁶ preist, an dessen Werken er sich geschult hat, blenden Phillips und Greenaway Filmaufnahmen aus dem Bibliotheksalltag ein: Auf einem Tisch liegen Blätter und geöffnete Bücher; ein Buch wird umgeblättert und die Kamera fährt an Bücherregalen entlang.

Das einzelne Buch als archaisches Artefakt in einer virtuellen Welt hat seinen ersten Auftritt im zweiten Gesang: Dante zweifelt daran, dieser Reise gewachsen zu sein und Vergil richtet ihn durch eine lange Rede wieder auf. Diese Ansprache nutzen die Filmemacher, um die grundsätzliche Topographie des Jenseits zu erklären.

¹⁹⁶ *Inferno* I, 79ff.

In einem offensichtlich digital konstruierten, virtuellen Käfig aus weißen Linien vor blauem Hintergrund schwebt ein aufgeschlagenes Buch mit vergilbten Seiten. Es ist dem Betrachter zugeneigt, sodass die Seiten gut zu erkennen sind. Anstelle von regulär lesbarem Text sieht er sich aber mit Sir John Gielguds Gesicht konfrontiert, das in die linke Buchseite montiert ist, als handle es sich um einen eingebetteten Bildschirm. Im digital generierten Hintergrund, vor dem das Buch schwebt, findet eine weitere Visualisierung von Text statt: Eine Hand zeichnet mit einem weißen Filzstift eine schematische Darstellung des Höllentrichters und beschriftet die einzelnen Kreise mit arabischen Zahlen. Das Buch verschwindet und zwei Expertenboxen erscheinen. (12:33-12:43)¹⁹⁷

Das aufgeschlagene Buch als Einladung an den Leser, in die fiktionale Welt des Buches einzutauchen, wird durch die Konfrontation mit dem Bildschirm ausgebremst. Das Buch wird vom Informationsträger zu einem visuellen Werkzeug umfunktioniert. Diese Verwendung des Buches als Öffnung in einen anderen Raum, eine andere Dimension, wendet Phillips bereits in seinen *Inferno*-Illustrationen an, als er Bücher verwendet, um die flammenden Gräber der Epikuräer darzustellen. Durch die Installation des Bildschirms im traditionell textuellen Innenraum des Buches werden räumliche Tiefe und bedeutungsschwerer Inhalt suggeriert, die jedoch hermetisch verschlossen bleiben: Auf den Buchseiten erscheint kein Text und der Bildschirm-Vergil bietet keine Information an. Für den kundigen Zuschauer symbolisiert seine Abbildung hier allenfalls die oben angesprochene aufmunternde Ansprache an seinen Schützling Dante. Die Übermittlung von Information entfällt zur Gänze auf die Experten, die in der folgenden Sequenz in ihren kleinen Fenstern eingeblendet werden. Darauf erscheint wieder das Buch vor dem digitalen Käfig. Auf der linken Seite ist nach wie vor das in der Bewegung eingefrorene Gesicht von Sir John Gielgud zu sehen, während auf der rechten Buchseite nun ein weiteres Bildschirmfenster integriert ist, das eine Filmsequenz zeigt, in der Aeneas seinen Vater Anchises aus dem brennenden Troja trägt. Die Information zu dem historisch-literarischen Hintergrund dieser Filmsequenz steht abermals nur dem informierten Zuschauer zur Verfügung. Das Buch bietet auch hier keine weiteren Informationen an und wird auf seine visuelle Präsenz reduziert. Das Buch ist nicht mehr ein normales, alltägliches Medium für die Übertragung von Informationen, sondern ein physisches Objekt, „teasing us with the

¹⁹⁷ Es handelt sich hier um unmaskierte Darstellungen der Anwendungsmöglichkeiten der genannten *Quantel Paintbox*.

promise of a revelation.”¹⁹⁸ Es wird zu einem gefeierten Artefakt, das gleich einem heiligen Objekt im leeren Raum des virtuellen Altars schwebt. Es wird zu einem Fetisch, einem Stellvertreter all jener Bücher, die vor ihm kamen ohne jedoch in der Lage zu sein, seine ursprüngliche Funktion der textuellen Bedeutungs- und Informationsvermittlung zu erfüllen.

Eine weitere ähnliche Verwendung des Buchs als physischem Artefakt findet sich im fünften Gesang. Der höllische Wächter Minos verwehrt den Wanderern den Eintritt und Vergil wendet sich mit Autorität gegen ihn. Während Dante und Vergil in *A TV Dante* für gewöhnlich in frontaler Großaufnahme vor schwarzem Hintergrund zu sehen sind, ist Gielguds Gesicht hier wiederum als Projektion auf einer Textseite in einem aufgeschlagenen Buch zu sehen. Das Buch schwebt in dieser Einstellung nicht in einem virtuellen Raum, sondern vor mehreren geschichteten Bildebenen, die Minos repräsentieren.¹⁹⁹ Es scheint sich hier um ein anderes Buch zu handeln als in *Canto II*, denn die Seiten sind nicht vergilbt und die Bindung unterscheidet sich von dem genannten Exemplar. Auf der linken Seite ist vage ein schmaler Textblock zu erkennen, während die rechte Seite von Gielguds Gesicht eingenommen wird. In dieser Sequenz jedoch ist die Filmaufnahme animiert, der Schauspieler spricht von der Buchseite zu Minos:

[...] „Why shout like that?
Do not obstruct his destined way ahead,
for this is willed where will and power are one;
all further questions are superfluous.”²⁰⁰

Was mag der Grund für diese unterschiedlichen Präsentationsformen sein? Während die in *Canto II* geschilderte Sequenz zur Gänze der Be-

¹⁹⁸ Hayles, 1997. S. 192.

¹⁹⁹ Minos wird durch die Frontalansicht eines männlichen Rumpfs mit stark ausgeprägter Muskulatur vor schwarzem Hintergrund repräsentiert. Dieser Rumpf, der durch stark übertriebene Atembewegungen animiert ist, wird in zwei Bildebenen in unterschiedlicher Größe gezeigt. In der kleineren Ansicht wird der Rumpf durch einen von unten eingeschobenen schwarzen Bildrahmen zu einem auf dem Kopf stehenden Dreieck geformt, welches als Symbol für die Anti-Trinität steht.

²⁰⁰ *Inferno* V, 21-24: [...] „Perchè pur gride? / Non impender lo suo fatale andare: / Vuolsi così colà dove si puote / Ciò che si vuole, e più non dimandare.” („Was soll das Schreien? / Du sollst ihm seinen Schicksalsgang nicht hindern; / So will man es dort oben, wo das Können / Dem Wollen folgt, mehr sollst du jetzt nicht fragen.”).

schreibung des antiken Dichters Vergil und dessen Œuvres dient, übernimmt Vergil an dieser Stelle der *Göttlichen Komödie* eine aktive Rolle. Dies mag einer der Gründe dafür sein, dass er nun im fünften Gesang entsprechend aktiv und belebt gezeigt wird. Tatsächlich sind beide Szenen Momente von stark markierter Intertextualität. Das aufgeschlagenen Buch in *Canto II*, mit dem unbelebten Vergil und der Szene aus der *Aeneis*, illustriert die Erklärung der Höllentopographie und verweist auf die Tatsache, dass das sechste Buch der *Aeneis*, welches in der Unterwelt spielt, eines der wichtigsten literarischen Vorbilder der *Divina Commedia* ist. Ebenso nimmt Vergils Minos-Schelte in *Canto V* Bezug auf die entsprechende Textstelle in der *Aeneis*. Dieses direkte Zitat aus dem Text der *Göttlichen Komödie* erklärt auch die Wahl zweier verschiedener Bücher zur Darstellung des Buch-Artefakts in den beiden Sequenzen: Während das erste Buch zwar offensichtlich antiquarisch, aber sonst nicht genauer zu bestimmen ist, handelt es sich bei dem im fünften Gesang genutzten Buch mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit um ein Exemplar von Tom Phillips' eigenem *Inferno*.²⁰¹ Sir John Gielgud rezitiert demnach das wörtliche Zitat aus dem Text des *Inferno* aus dem physischen Objekt selbst. Darüber hinaus sind Vergils Worte nicht nur ein wörtliches Zitat, sondern verweisen auf eine göttliche Macht. Diese Macht teilt sich der Menschheit für gewöhnlich in Form der Heiligen Schrift mit. Das artefaktisch präsentierte Buch kann also als ein intertextueller Verweis auf Phillips' *Inferno*, Dantes *Inferno*, Vergils *Aeneis* und ultimativ auf das Buch der Bücher, die Bibel, verstanden werden. Diese Interpretation wird davon unterstützt, dass die Abbildung von Minos im Hintergrund des schwebenden Buches abgelöst wird von einer Filmaufnahme von Wolken, die von einem kräftigen Wind von rechts nach links über einen blauen Himmel und die gleißend strahlende Sonne getrieben werden und als einen Hinweis auf die höheren Mächte, auf welche Vergil sich hier beruft, verstanden werden kann. Dieselbe Einstellung kommt auch in *Canto VIII* zum Einsatz, als Vergil den Teufeln vor dem inneren Höllentor signalisiert, dass er mit höherer Befugnis ausgestattet ist. Hier jedoch reicht die bloße Erwähnung himmlischer Mächte nicht mehr aus. Scheint das Buch in *A TV Dante* zunächst ein sinnentleertes Artefakt zu sein, so zeigt sich bei ge-

²⁰¹ Sowohl der typographische Satz, als auch Bindung und Einband deuten darauf hin, dass es sich hier um das limitierte Künstlerbuch *Dante's Inferno Translated and Illustrated by Tom Phillips* (1983) handelt.

nauerer Betrachtung doch, dass es keineswegs seinen Bezug zur textuellen Basis verloren hat. Der Text „remains in complex interplay with the perceived space into which the screen opens.“²⁰² Das Buch wird als fragmentierter materieller Fetisch präsentiert, den es zu rekonstruieren gilt. Ebenso wie *A Humument* niemals die materielle und physische Bindung an *A Human Document* verleugnen kann, transportieren diese gefilmten Bücher mit ihrer physischen Präsenz auch ihre ursprünglichen Bedeutungsstrukturen in den Film. *A TV Dante* feiert das Buch als archaisches Artefakt und re-etabliert es als Medium. Dessen Materialität jedoch ist „interpenetrated by the informational patterns that generated it“²⁰³ und diese werden ihrerseits in den virtuellen Bildraum der Adaption mit eingeschrieben. Im Grunde ist *A TV Dante* auch eine Reflektion über die Stabilität von Medien und eine Hommage an das Buch, die Schrift und die Literatur im Allgemeinen.

III.3.5. Medienwechsel – Die Transformation von Zeichensystemen

transfigured / Low and high, (256¹)

A TV Dante verweist durch die Verwendung des Buches als visuellem Gestaltungselement auch immer wieder auf den Ursprung seines Materials, den Originaltext der literarischen Vorlage und die damit in Zusammenhang stehenden Traditionen. Hiermit fordern die Filmemacher ihr Publikum quasi dazu auf, diese Tatsache im Prozess der Rezeption nie aus den Augen zu verlieren: „Tatsächlich haben Film und Literatur, soweit sie mit künstlerischen Intentionen auftreten, das gleiche Ziel: Sie zeigen und deuten unsere Welt in einer symbolischen Weise, die nicht zu verwechseln ist mit einer imitativen Abbildung.“²⁰⁴ Selten wird der literarischen Vorlage in Literaturverfilmungen eine so auffällige visuelle bzw. materielle Präsenz eingeräumt. Wenn es sich nicht gerade um ein literarisches Werk handelt, das sich bereits aufgrund seines Titels einem breiten Publikum als solches zu erkennen gibt, beschränkt sich diese meist auf den schriftlichen Hinweis auf das Originalwerk am Anfang oder Ende des

²⁰² Hayles, 1997. S. 190f.

²⁰³ Hayles, 1997. S. 194f.

²⁰⁴ Renk, Herta-Elisabeth. „Filme als Texte lesen“ in Hg. Walter Seifert. *Literatur und Medien in Wissenschaft und Unterricht. Festschrift für Albrecht Weber zum 65. Geburtstag*. Köln/Wien: Böhlau Verlag, 1987. S. 253.

Films.²⁰⁵ Wie aber bereits erwähnt, kann sich das jüngere Medium Film in solchen Fällen meist gewinnbringend auf den Bekanntheitsgrad der Vorlage stützen, welcher ihrerseits wiederum durch diese Aktualisierung neue Aufmerksamkeit zukommt: „Der Film nutzt die Literatur als Stofflieferanten und aus Prestige Gründen und die Literatur den Film als Mittel zur Popularisierung und Einnahmequelle.“²⁰⁶

Der Begriff der Werktreue, der im Rahmen von Literaturverfilmungen häufig diskutiert wird, betrifft dezidiert das Verhältnis von Text und visueller Bearbeitung. Dabei gilt es zu beachten, dass eine völlig adäquate Umsetzung von Text zu Film im Grunde unmöglich ist, denn verbale Sprache und filmische Sprache können einander nicht entsprechen. In erster Linie kann Werktreue daher in Hinblick auf Handlung, dramaturgische Entwicklung, Darstellung der Personen und möglicherweise noch hinsichtlich der Dialoge untersucht werden.²⁰⁷ In seinem Aufsatz „Literatur – Film – Fernsehen. Transformationsprozesse“ identifiziert Helmut Schanze vier Transformationsprozesse, die einen Eindruck der grundlegenden Bearbeitungsweisen im Rahmen der Literaturverfilmung vermitteln: 1) Transposition, 2) Adaption, 3) Transformation und 4) Transfiguration.²⁰⁸ Diese Grundverfahren der Übertragung von Literatur zeichnen sich durch eine zunehmende Distanz von der literarischen Vorlage aus. Während die Transposition am ehesten als eine Art dokumentarische Verfilmung des Materials bezeichnet werden kann, folgt die Adaption zwar dem Grundsatz der Werkstreue, passt aber den Text an das jeweilige Medium an. In diesem Bereich sind die meisten der heutigen Literaturverfilmungen anzusiedeln, die den Anspruch haben, den Originaltext mit filmischen Mitteln nachzuerzählen. Die Transformation geht hier noch einen Schritt weiter, indem sie sich einer ganz eigenen,

²⁰⁵ Berühmte Literaturverfilmungen verwenden auch meist den Buchtitel als Filmtitel, wie beispielsweise Jane Austens *Pride and Prejudice* (Dieser beliebte Klassiker ist auch das mit Abstand am häufigsten adaptierte Werk der Autorin, das jüngste Beispiel ist der Blockbuster von 2005 mit Keira Knightley in der Hauptrolle) oder J. R. R. Tolkiens *Lord of the Rings* (2001-2003).

²⁰⁶ Schepelern, Peter. „Gewinn und Verlust. Zur Verfilmung in Theorie und Praxis“ in Hg. Sven-Aage Jørgensen und Peter Schepelern. „Verfilmte Literatur. Beiträge des Symposiums abgehalten am Goethe-Institut Kopenhagen im Herbst 1992“. *Text & Kontext* 18, 1993. S. 25.

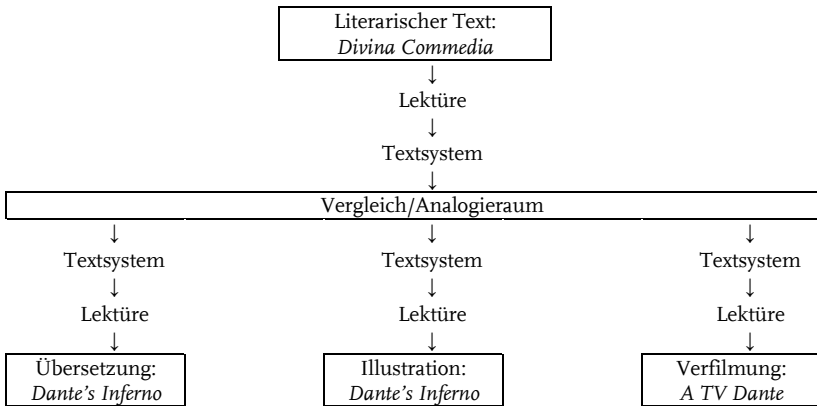
²⁰⁷ Vgl. Schepelern, S. 26ff.

²⁰⁸ Schanze, Helmut. „Literatur – Film – Fernsehen. Transformationsprozesse“ in Jørgensen, S. 68f.

mit Symbolen angereicherten Filmsprache bedient. Wird der Originalstoff jedoch variiert, spricht man von einer Transfiguration. Der Verzicht auf eine detaillierte Darstellung der Vorlage ist jedoch nur möglich, wenn das literarische Werk hinreichend bekannt ist, sodass das Zielpublikum den Bezug trotzdem einwandfrei herstellen kann. Schanze weist auch darauf hin, dass diese Typen der Transformation literarischer Werke sich in der Praxis vermischen und nicht hart zu trennen sind.

Auch wenn man von einer solchen Mischung der Typen ausgeht, lässt sich *A TV Dante* nur schwerlich in diese Kategorien der Transformationsprozesse einordnen. Die Vielschichtigkeit und damit die Aufmerksamkeit für Details des *Inferno* scheint am ehesten der Kategorie der Transposition zu entsprechen, während das Kriterium der Anpassung an das neue Medium aus dem Bereich der Adaption völlig zutrifft. Die größte Übereinstimmung findet sich sicherlich in den letzten Beiden Typen, da Phillips und Greenaway ihren *A TV Dante* mit einer Fülle an Symbolen angereichert und damit transformiert haben, während man mit Sicherheit sagen kann, dass es sich dabei auch um eine Variation des *Inferno* handelt, die den Originalstoff transfiguriert, indem sie auf viele Details verzichtet. Die Umgestaltung durch Greenaway und Phillips ist ein Eingriff in die tiefen Strukturen des ursprünglichen Textes, der sie zerlegt und neu kombiniert. Der literarische Text dient als Materialbasis für einen Transformationsprozess von einem Zeichen- oder Textsystem in ein anderes. Grundlage für die Vergleichbarkeit der beteiligten Textsysteme ist eine Gegenüberstellung der ihnen zugrunde liegenden Zeichensysteme. Betrachtet man unter diesem Aspekt Tom Phillips' Dante-Rezeption, stellt man fest, dass es sich insgesamt um eine Transformation des mittelalterlichen Ursprungssystems in drei verschiedene Zeichensysteme handelt: Übersetzung, Illustration und Verfilmung. Mit der Lektüre eines Textes geht auch immer eine Analyse seines Textsystems einher. Die Lektüre-Möglichkeiten erstrecken sich von einer reinen Dekodierung von Informationen bis hin zu einer Destruktion des Codes. Die Art der Lektüre bestimmt dann die Art und Weise des Transformationsprozesses.

3) Schautafel: Transformation eines Zeichensystems in ein anderes²⁰⁹:



Das komplexe Zusammenspiel von Codes und ihre mediale Transformation ist ein Thema, das in der Literaturwissenschaft schon lange diskutiert wird. Man könnte hier Gotthold Ephraim Lessings Kunstkritik, Noam Chomskys Kategorie der Transformation, Julia Kristevas Intertextualitätskonzept, Gérard Genettes Hypertextualität, Roland Barthes' Definition von „lesbaren“ und „schreibbaren“ Texten, Marshall McLuhans Medientheorie oder Umberto Ecos Konzept des offenen Kunstwerks anführen – Ansätze, die zum Großteil bereits Eingang in diese Arbeit gefunden haben. All diesen Ansätzen ist eine Idee gemein: den Prozess der intermedialen Transformation. Eine simple Unterscheidung anhand traditioneller Genres und Begriffe wie Text, Malerei, Fotografie oder Film genügt nicht zur Analyse intermedialer Beziehungen zwischen diesen Bereichen, „sondern es muss beim Film zum Beispiel unterschieden werden zwischen der Form eines Mediums und dem Medium einer Form.“²¹⁰ Joachim Paech argumentiert, dass intermediale Beziehungen allein schon aufgrund materieller Vorgaben zwischen manchen Medien wahrscheinlicher sind als zwischen anderen: Während der Film fast selbstverständlich „als spezifische Weiterentwicklung des fotografischen

²⁰⁹ Nach Schneider.

²¹⁰ Paech, Joachim. „Paradoxien der Auflösung und Intermedialität“ in Hg. Martin Warnke et al. *HyperKult*. Basel: Stroemfeld, 1997. S. 333.

Mediums gilt“, so lassen sich Film und Literatur kaum hinsichtlich ihrer Intermedialität vergleichen.²¹¹ Paech betont, dass der Mensch, der kreative Schöpfer, eine notwendige Schnittstelle im intermedialen Prozess darstellt, der zwischen den beiden Medien vermittelt:

Da die Form der Differenz zwischen Literatur und Film, das, was zwischen ihnen vermittelt, das Medium der Form (Struktur und Ereignis) des Erzählten ist, Intermedialität also am ehesten in der Differenz der Wiederholung ihres Erzählten in der dann jeweiligen Form des Mediums ihres Erzählens liegt, bedarf es eines weiteren Mediums der Intermedialität, dessen Form das Wiedererzählen im anderen Medium realisiert. Es ist der Mensch als Autor oder Regisseur, der an dieser Stelle als Form des Mediums der Intermedialität zwischen Literatur und Film ‚figuriert‘.²¹²

Das Verhältnis zwischen Literatur und Film ist aufgrund der divergierenden Materialität der beiden Medien beschränkt auf den Prozess der Transformation durch den eingreifenden Künstler, der aufgrund seiner Kenntnis der beiden Medien, ihrer Materialität, ihrer Formen und Strukturen als Vermittler ihrer Differenzen fungiert. Phillips‘ Vielseitigkeit bringt ein weitreichendes Repertoire an Zeichensystemen mit sich, über das der Künstler im Rahmen seines Œuvres frei verfügt: „In every one of these media he has mastered a new language, then quietly created a revolution within it.“²¹³ Er verknüpft diese unterschiedlichen Zeichensysteme in vollem Bewusstsein ihrer Provenienz und generiert dadurch Kunstwerke, die in ihrer Neukombination auch ihre ursprünglichen Codes reflektieren. Dadurch entsteht eine intermediale Koppelung, in deren Rahmen diese miteinander verknüpften Codes selbst kommuniziert werden. Phillips‘ Kunstwerke sind auch immer Werke über Kunst selbst, sie laden zum Nachdenken über die Stellung der Künste innerhalb unserer Gesellschaft ein und über die Entwicklung neuer Theorien. Diese Offenlegung wiederum setzt eine ständige Reflexion sowohl über die Regeln der Kunst, das jeweilige Medium und intendierte Inhalte in Gang. Die Vielfalt seines künstlerischen Arbeitens resultiert in einem pluralistischen, dynamischen und reflexiven Konzept von Kunst, welches über die Prozesse des Kunstschaffens selbst meditiert. Phillips‘ Kunst bietet Spiegelungen der Welt an. Es sind dies artifizielle Welten, die aus der realen

²¹¹ Paech, *HyperKult*. S. 334.

²¹² Paech, *HyperKult*. S. 335.

²¹³ Callow (s. p.).

Welt gespeist werden, sie jedoch nie völlig ein- oder ausschließen. Phillips' Spiegelwelten bedingen sich immer durch das jeweils gewählte Medium – sie existieren durch ihr Medium, weisen darüber hinaus, vermitteln die Illusion einer Eigenständigkeit und binden sich doch durch ihre inhärente Reflexivität auf ihre Materialität zurück. Diese Materialität manifestiert sich in einer Art intermedialem Gewebe: Im Rahmen des Medienwechsels findet eine multimediale Transformation vom Text zur Textur statt. Der literarische Text steht in dieser Konstellation nicht mehr isoliert für sich alleine, sondern wird durch seine transmediale Aneignung zum festen Bestandteil der Medienkultur. Das literarische Artefakt kehrt so über die Grenzen von Materialität, Medien und Kulturen hinweg in das zeitgenössische Bewusstsein zurück: „a literary text should be read as part of the media culture in which it was conceived and then reinscribed within the contemporary and subsequent media cultures and practices of its readers.“²¹⁴ Diese Art transmedialer Aneignung und transkultureller Rückführung verdeutlicht, dass in unserer heutigen Kultur kein Medium mehr als isoliert betrachtet werden kann. Ein jedes Medium ist in das mediale Netzwerk eingebunden und „like a lego piece it acquires new meanings and functions in each new corporate merger and network that is built, deconstructed, and made over.“²¹⁵ Neue kulturelle Technologien vermögen ältere zu absorbieren und zu transformieren und in dieser Hinsicht bieten gerade die audiovisuellen Medien eine ganz besondere Möglichkeit der Emulation auditiver und visueller Mediensysteme, deren Codes sie reproduzieren können. Abgesehen davon, dass Mediensysteme sich durch ihre Technik unterscheiden, machen auch variierende Organisationsformen die künstlerische Medienproduktion zu einem komplexen Unterfangen, in dem die traditionelle Rolle des schöpferischen Autoren/Künstlers verwischt, beziehungsweise durch Produzenten, Kameraleute, Beleuchter, etc. erweitert wird. Wie eng die verschiedenen Bereiche verknüpft sind, kann man daran erkennen, dass jede technische Änderung auch eine Änderung der Ästhetik und damit indirekt auch eine Anpassung des Inhalts mit sich bringt. Die inhaltliche Zusammensetzung medialer Produkte ist eng an das jeweilige Medium gebunden. Die neuen Medien ermöglichen eine strukturelle Koppelung von Elementen, die im Buch nicht möglich waren. Durch Verlinken und Einblendungen, wie die Expertenkommentare in *A TV Dante*, können zusätzliche Inhalte

²¹⁴ Braidot, S. 13.

²¹⁵ Kinder, S. 165.

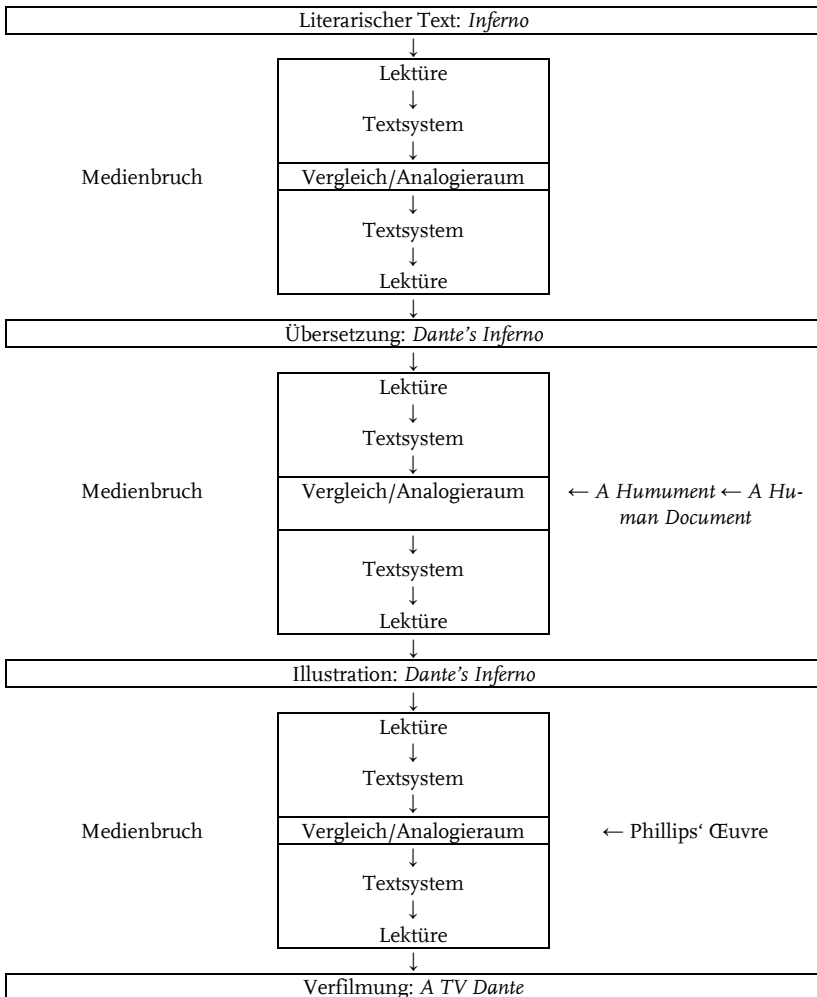
ergänzt, Verweise gesetzt, auf weitere Bedeutungsvarianten hingewiesen und neue Bedeutungsebenen hinzugefügt werden. Informationen sind an Medien gebunden. Werden Inhalte in andere Medien übertragen, findet nicht nur ein Transformationsprozess statt, sondern auch ein Medienbruch. Medienbrüche unterbrechen gewissermaßen den Verarbeitungsprozess und die Informationskette, während sie in diesem disruptiven Prozess gleichzeitig zwei Medien miteinander verbinden. Man könnte Phillips' Transferleistung im Rahmen seiner Dante-Rezeption auch darstellen wie in Schautafel 4.

Es handelt sich hier natürlich um eine vereinfachte Darstellung, die noch dazu davon ausgeht, dass Phillips' Rezeption linear stattfand. Tatsächlich kann man in Phillips' Rezeptionsgeschichte, wie sie bereits dargelegt wurde, eine gewisse chronologische Entwicklung erkennen, die eine solche Abfolge nahelegt. Wie bei allen derartigen Prozessen muss man jedoch davon ausgehen, dass die Rezeption nie eindeutig und exklusiv linear stattfand sowie, dass Querverbindungen und Zwischenbezüge existieren. Während also bei der Übersetzung die beiden Texte alleine schon aufgrund der gemeinsamen Materialität untrennbar miteinander verknüpft sind, stellt diese Transformation aber wegen des Sprachwechsels, der nur von Rezipienten mit Kompetenz in beiden Sprachen nachvollzogen werden kann, auch einen Bruch dar. Darüber hinaus verändert die Übertragung in eine andere Sprache den Text natürlich auch grundlegend.²¹⁶ Bei der Übertragung von Text zu Illustration ist der Bruch hingegen deutlicher, da sich hier auch der Rezeptionskanal ändert. Bereits hier wird in Phillips' Bearbeitung die Mischung der Medien durch die Präsenz verschiedenster Instanzen geschriebener Texte innerhalb der bildlichen Darstellung als auch durch die Verwendung von fremdem Bildmaterial aus dem Alltag deutlich.

Insbesondere Phillips' Verwendung von *Humument*-Texten muss hier als weitere Ebene berücksichtigt werden, die selbst auf der Basis von medialen Transformationsprozessen entstanden ist und insofern nicht nur einen, sondern *per se* bereits eine ganze Zahl weiterer Medienbrüche enthält. Dies multipliziert sich bei der Übertragung in das Medium Fernsehen.

²¹⁶ Vgl. Kapitel II.2.2.1. Translator's Hell.

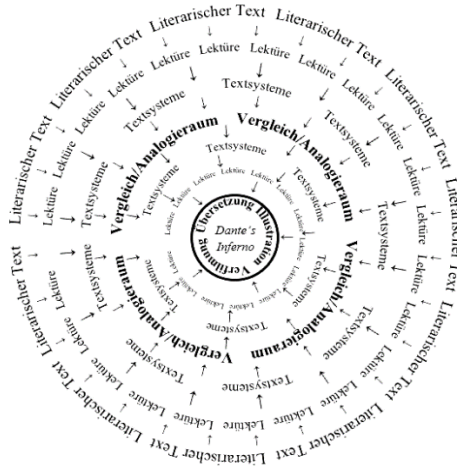
4) Schautafel: Transformation der Zeichensysteme bei Tom Phillips' Dante-Rezeption: „Lineare Transformation“



Hier wird offenkundig, dass das Moment des Medienbruchs weit mehr ist als ein simpler linearer Übertragungssprung. Der Medienbruch ist der Moment, in dem einerseits das Werk hinsichtlich seiner Materialität und seiner Codes das Medium wechselt. Gleichzeitig findet jedoch in diesem Moment auch ein Vergleich mit dem kulturellen und persönlichen Hintergrund des Übertragenden statt, der das rezipierte in diesem Analogieraum mit seinem Wissen und seinen Erfahrungen abgleicht. Dieser Abgleich hinterlässt im resultierenden Werk seine Spuren – in Phillips' Fall deutlich sichtbare Spuren, die auf andere Texte, Werke und Ideen verweisen, die im Verlaufe der Rezeption immer weiter in den Kern seiner Bearbeitung integriert werden. In diesem Sinne werden im Rahmen des Transformationsprozesses Themen aus unterschiedlichsten Bereichen aufgegriffen und kondensiert – und zwar nicht in chronologisch-linearer Abfolge, sondern auf der Grundlage eines instinktiven und spielerischen freien Assoziierens, das mehr von Zufallsoperationen gesteuert wird als von rationalen und logischen Strukturen.

Hinsichtlich Phillips' Bearbeitung von Dantes *Inferno* scheint hier eine andere, weniger lineare Darstellung des Transformationsvorgangs sinnvoll (Schautafel 3). Im Zentrum der Dante-Rezeption durch Tom Phillips stehen seine Übersetzung, seine Illustrationen und seine filmische Kooperation mit Peter Greenaway. Gespeist wird diese Rezeption durch die den britischen Künstler umgebende Welt, ihre Kultur, ihre Geschichte, ihre Texte, ihre Kunst. Diese Elemente der Kultur werden von Phillips in einem Lektüreprozess rezipiert, in Relation gebracht, transformiert und wiederum in seinen eigenen Kosmos integriert. Dass dieser Prozess mitnichten chronologisch-linear abläuft oder abgeschlossen ist, zeigt die häufige Nennung von Dante und die Verwendung sowohl dantesker Materialien und Ideen als auch anderer Charakteristika aus seinem Œuvre in Texten und Werken jüngerer Datums. Der Rezeptions- und Transformationsprozess setzt sich fort, ebenso wie Phillips' Bearbeitung an seinem bekanntesten „work in progress“ *A Humument* andauert.

5) Schautafel: Transformation der Zeichensysteme bei Tom Phillips‘ Dante-Rezeption: „Transformationskreis“



Die Leistung dieser Dante-Bearbeitung liegt in der gleichzeitigen Transformation, Analyse und Erforschung der gewählten Themen und Motive. Es ist nicht mehr möglich, Illustration oder Film nur als eine Möglichkeit optischer Darstellung zu begreifen. Vielmehr werden die Umstände und die Handlung eines Textes besonders hervorgehoben und verfremdet. Im Zuge der Anpassung des Originalstoffes an neue Medien, wird er auch immer durch die Lupe der kreativen Rezipienten gefiltert und damit in gewisser Weise anhand spezifischer Schwerpunkte kondensiert. An eben diesem Punkt setzt häufig der Kritikpunkt der Werktreue an. In vieler Hinsicht ist eine konservative Bewertung dieses Begriffs jedoch heute nicht mehr sinnvoll, denn er greift nur wirklich im Bereich der auf traditionellen narrativen Konventionen basierenden Filmen. Für die Bewertung von Filmen wie *A TV Dante* hingegen ist diese Art der Beurteilung nur wenig produktiv, denn hinsichtlich der überlieferten Erzählkonventionen und der etablierten *Inferno*-Darstellung lassen sich nur wenige werktreue Momente identifizieren. Betrachtet man jedoch die Struktur und die Vielschichtigkeit dieser Bearbeitung, gibt es kaum eine andere Übertragung in das Medium Film bzw. Fernsehen, die an *A TV Dante* heranreicht. Diese Verfilmung entspricht möglicherweise nicht unbe-

dingt Heinrich Bölls Forderung: „Die Schwierigkeit und das Problematische liegt auf dem Wort Verfilmung, da muß jeder Stoff reduziert werden, aber wenn er schon reduziert wird, dann muß er wenigstens eine neue Dimension kriegen.“²¹⁷ *A TV Dante* ergänzt die Tradition der Dante-Rezeption aber unzweifelhaft um eine Fülle neuer Dimensionen. Die beiden Künstler Tom Phillips und Peter Greenaway gestalten nicht nur einfach eine visuelle Version des *Inferno*, sondern einen sehr persönlichen filmischen Kommentar, der den mittelalterlichen Text und seinen Autor mit den Worten, Mitteln und zusätzlichen Bedeutungsebenen unserer Zeit zu neuem Leben erweckt.

III.3.6. Intermedialität

determined to reach / art (254¹)

Die Vielschichtigkeit von *A TV Dante* präsentiert den Betrachter mit einer offensichtlich heterogenen medialen Konfiguration, die ähnlich Phillips' *A Humument* keinen Hehl aus der Pluralität ihres Materials macht. Diese Kombination von Bestandteilen unterschiedlichen Ursprungs ist aber gleichzeitig eine Fusion mehrerer Medien zu einem neuen Medium, das in gewisser Weise mehr ist als die Summe seiner Teile. Die synästhetische Verschmelzung von Formen ist eine Idee, welche künstlerische Strömungen der sechziger Jahre bewegte – und auch prägend für Phillips' Kunstverständnis war. Revolutionäre neue Kunstformen wie Fluxus und Happening strebten danach, herkömmliche Grenzen im Kunstverständnis und die Spaltung von Kunst und Leben zu tilgen. Die Aufhebung dieser Differenzen steht aber auch in der romantischen Tradition des Gesamtkunstwerks wie es Richard Wagner in seinen „Kunst-theoretischen“ Schriften (1849-52) formulierte, und der sich heute mit dem Konzept der Intermedialität überschneidet.²¹⁸ In diesem Zusammenhang werden Kunstwerke, die gleichzeitig mehrere Sinne ansprechen als eine

²¹⁷ Heinrich Böll zit. in Gollub, Christian-Albrecht. „Deutschland verfilmt: Literatur und Leinwand 1880-1980“ in Hg. Sigrid Bauschinger, Susan L. Cocalis und Henry A. Lea. *Film und Literatur: Literarische Texte und der neue deutsche Film*. München: Francke Verlag, 1984. S.43.

²¹⁸ Vgl. Bermbach, Udo. *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Stuttgart: Metzler, 2004; Szeemann, Harald (Hg.). *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800* Ausstellungskatalog. Zürich: Kunsthaus Zürich, 1983.

Art Gesamtkunstwerk interpretiert. Es wäre jedoch übertrieben, unmittelbar jeder Kombination von unterschiedlichen Medien diesen Stempel aufzudrücken.²¹⁹ Jens Schröter definiert als Grundvoraussetzung für Intermedialität, dass „Medien nicht für sich alleine bestehen, sondern immer schon in komplexen medialen Konfigurationen stehen und dadurch stets auf andere Medien bezogen sind“.²²⁰ Problematisch scheint hier vor allem die Unterscheidung zwischen den Begriffen „Intermedia“ und „Multimedia“. Während Multimedia bzw. Mixed Media sich heute vorwiegend auf neue, digitale Medien bezieht²²¹, wurde der Begriff Intermedia erstmals in den sechziger Jahren vom Fluxus-Künstler Dick Higgins eingesetzt, um die oftmals verwirrenden interdisziplinären Experimente seiner Zeitgenossen zu beschreiben:

Part of the reason that Duchamp's objects are fascinating while Picasso's voice is fading is that the Duchamp pieces are truly between media, between sculpture and something else, while a Picasso is readily classifiable as a painted ornament. Similarly, by invading the land between collage and photography, the German John Heartfield produced what are probably the greatest graphics of our century, surely the most powerful political art that has been done to date.²²²

Grundlegend ist Higgins' Unterscheidung, dass die einzelnen Bestandteile intermedialer Werke konzeptuell derart fusionieren, dass man sie

²¹⁹ Vgl. Finger, Anke. *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

²²⁰ Schröter, Jens. „Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs“ *montage AV - Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 7, 1998. S. 129–154.

²²¹ Der Begriff Multimedia schließt vorwiegend Text, Fotografie, Grafik, Animation, Audio und Video ein. Eine eindeutige Begriffsklärung kann es bei diesem weiten Feld nicht geben. Bernd Weidenmann schlägt zur Identifikation von Multimedialität drei Kriterien vor: Interaktivität, Multikodalität und Multimodalität (Weidenmann, Bernd. „Lernen mit Medien“ in Hg. Andreas Krapp und Bernd Weidenmann. *Pädagogische Psychologie*. Weinheim/Basel: Psychologie Verlags Union, 2001).

²²² Dick Higgins' Traktat „Intermedia“ wurde ursprünglich 1965 in seinem *Something Else Newsletter* 1, No. 1 (Something Else Press, 1966) veröffentlicht und später als ein Kapitel in seiner Publikation *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia* (1984). Higgins bezog seine Bezeichnung auf seine persönliche Beobachtung, dass die interessantesten dieser neuen Kunstformen die tradierten medialen Grenzen überschritten oder sie gar zu etwas Neuem verschmolzen, das bisher nicht Kunst betrachtet worden war. Higgins weist auch darauf hin, dass der Begriff „Intermedia“ bereits 1812 von Samuel Taylor Coleridge benutzt wurde, „to define works which fall conceptually between media that are already known“. Er selbst verwendet mit Vorliebe auch den Begriff der „Fusion“, um intermediale Relationen zu beschreiben. Aus dem zunächst sehr allgemeinen Überbegriff für die Mischung von Kunstformen und Genres entwickelten sich im Laufe der Zeit eigene Strömungen, wie beispielsweise „Visual Poetry“ oder „Performance Art“.

kaum mehr separieren könne, während die Ursprünge von Mixed Media-Kunst tendenziell jederzeit als getrennt begriffen werden können. Angesichts dieser dialektischen Definition stellt sich die Frage, in welche Kategorie Phillips' Arbeiten fallen: Handelt es sich um eine bloße Ansammlung verschiedener Medien innerhalb eines verbindenden Rahmens, oder werden die ursprünglichen Formen fusioniert? Kunstwerke mit *Humument*-Texten sind weder illustrierte Texte, noch visuelle Kunstwerke mit Erklärungen. Worte und Bilder verbinden sich zu einem Ganzen, das sowohl visuell als auch verbal interessant ist: „The result is [...] economy in which no one discourse is privileged over the others.“²²³ Die Bilder in *A Humument* repräsentieren nicht nur Phillips' Kunst, sie *sind* seine Kunst, ebenso wie die „interior texts“ Mallocks Text nicht nur repräsentieren, sondern Teil davon sind. Gleichzeitig sind beide Komponenten integraler Teil des neuen Phillips'-Werkes *A Humument* oder *Inferno*. Aufgrund der Unmöglichkeit, die Elemente entsprechend ihrer Ursprünge zu trennen fallen sie gemäß Dick Higgins' Definition nicht in den Bereich der Mixed Media, sondern durch ihre inhärente „konzeptuelle“ Verschmelzung in den der Intermedia. Allerdings bewegen sich diese intermedialen Werke trotz ihres Fusionscharakters immer in einem Spannungsfeld zwischen Trennung und Verschmelzung, denn selbst die Begrifflichkeit bestimmter intermedialer Verfahren, wie „visuelle Poesie“ oder „imagetext“ verweisen auf die Verbindung zweier Komponenten und damit auf ihre „Auftrennung in die ursprünglichen Medien – was also geradewegs zur Leugnung der unverbrüchlichen Einheit des Intermediums“²²⁴ führt. Phillips' Arbeitsweise, und vor allem die filmische Transformation des *Inferno*, ist ein gutes Beispiel für die Durchbrechung habitualisierter Wahrnehmungsformen durch intermediale Prozesse: „A TV Dante [sic] reveals a chain of complex relations between a series of art forms and media which extend backwards to cinema, photography, and poetry as well as forward to computer animation, high-definition television, and multimedia technology.“²²⁵ Zum besseren Verständnis der Intermedialität unterscheidet Jens Schröter vier Typen: 1) Synthetische Intermedialität, 2) Formale oder Trans-mediale Intermedialität, 3) Transformationale Intermedialität und 4) Ontologische Intermedialität. Diese Unterscheidung lenkt das Augenmerk ein weiteres Mal auf den Aspekt

²²³ Maynard, S. 84.

²²⁴ Schröter, S. 129–154.

²²⁵ Kinder, S. 166.

der Materialität in Phillips' Bearbeitung: Man darf nicht vergessen, dass sowohl die heterogenen Elemente von Phillips' Dante-Illustrationen als auch die multimedialen „Informations-Schnipsel“ in *A TV Dante* ihre jeweiligen Inhalte und Medien nur repräsentieren und nicht wirklich materiell verkörpern. Diese medialen Repräsentanten werden zu integralen Bestandteilen des sie repräsentierenden Mediums und können insofern nicht mehr getrennt werden. Die Bestandteile unterschiedlicher materieller Provenienz verweisen referentiell auf ihren Ursprung und erfahren durch ihre Existenz innerhalb des neuen Mediums Film eine Art medialer Synthese, für die jedoch der transformative Charakter der Fusion entscheidend ist. Damit ist Phillips' Arbeitsweise unter dem Begriff der „Transformationalen Intermedialität“ einzuordnen, deren intermediale Strukturen Philip Haywards Überlegungen zur „Re-Representation“²²⁶ des Originalstoffes entsprechen. Der vielseitige Homo Ludens Tom Phillips analysiert in seinem Werk spielerisch die Ambivalenzen und die stilisierten Rituale unseres medialen „Informationszeitalters“²²⁷ und verpflanzt sie in einen Prozess, den Maureen Turim als eine Art „displacement“²²⁸ bezeichnet, in den Kontext seines eigenen Werks. Die intermediale Fusionierung transformierter Inhalte kann der Betrachter als „lustvolle, erfrischende und erneuernde Verschiebung der eigenen Horizonte erfahren“²²⁹. *A Humument* stellt das Grundbuch zu Phillips' Universum dar und überschreitet trotz seiner klassischen Buchform bereits die Grenzen des Mediums Buch, dessen medialen Möglichkeiten gemäß traditioneller Konzepte eng begrenzt sind:

Das Buch sitzt zwischen den Medien, sozusagen zwischen den Stühlen, weil es nicht ‚passt‘, weil Denkfiguren in ihm als Medium nicht Form annehmen können, weil die Erkenntnisfiguren der Ähnlichkeit, der convenientia, aemulatio, Analogie und Sympathie, wie sie im Mittelalter gültig waren und im Zeitalter der technischen Bilder verwandelt wiederkehren, keinen Platz zwischen Buchdeckeln mehr hatte.²³⁰

²²⁶ Vgl. Hayward, Philip. „Echoes and Reflections. The Representation of Representations“ in Hg. Philip Hayward. *Picture This! Media Representations of Visual Art and Artists*. London/Paris: John Libbey, 1988.

²²⁷ Flusser, Vilém. „Die kodifizierte Welt“ in Hg. Stefan Bollmann. *Medienkultur*. Frankfurt: Fischer, 1997. S. 61.

²²⁸ Turim, Maureen. „The Displacement of Architecture in Avant-Garde Films“ *Iris*, No. 12, 1991.

²²⁹ Schröter, S. 129–154.

²³⁰ Warnke, Martin. „Medienwechsel - für Joachim Paech“.

Die vorangegangenen Darstellungen des Buches als Artefakt sowohl in Phillips' Illustrationen als auch in *A TV Dante* demonstriert alternative Möglichkeiten, die das tradierte Medium nicht auf der Strecke lassen, sondern auf unkonventionelle Art in die neue Medienwelt einbinden. Ähnlich verhält es sich bei der filmischen Transformation des Stoffes, bei der „he pushed the visual possibilities of the small screen beyond anything that had been attempted before or has much since“. ²³¹

Bedeutete schon die Übersetzung einen Schritt weg vom ursprünglichen Text, und stellten die Illustrationen einen Sprung in ein anderes Medium dar, so verkörpern die Zeichensysteme der neuen Medien, die Vilém Flusser Techno-Codes nennt, einen weiteren Schritt weg von diesen Texten. ²³² Phillips' Integration von Texten und Bildern in *A TV Dante* ist vor diesem Hintergrund eine interessante Kombination wenn nicht gar Rückführung und Verfremdung verschiedener Codes. Vor allem spiegelt diese Verfilmung gerade diese Überlegungen zur neuen Medialität. *A TV Dante* benutzt Texte und Bilder, um Sachverhalte zu beschreiben und zu erklären – sie sind aber nicht reine Vermittlungsmittel, denn in ihrer Kombination stellen sie ein Kunstwerk dar, das den Originaltext aus der linearen Welt der Erklärungen hinaus in die techno-imaginäre Welt der sogenannten „Modelle“ überführt. Nach Flusser „ist das revolutionär Neue an ihnen [...] [n]icht, dass sich die Techno-Bilder bewegen, dass sie „audiovisuell“ sind, dass sie im Kathodenlicht strahlen usw., [...] sondern dass sie „Modelle“ sind, das heißt Begriffe bedeuten.“ Und weiter erklärt Flusser, dass hiermit eine Grenze überschritten sei, die alte „Programme“ außer Kraft setzt, ohne dass sie bisher von neuen ersetzt worden wären:

Der Niedergang und Fall des Alphabets bedeutet das Ende der Geschichte im engen Sinn des Wortes. Die vorliegende Betrachtung will die Frage stellen nach dem Anfang des Neuen. [...] Vorläufig erzählen wir noch TV-Geschichten, denn wir haben die neuen Techno-Codes noch nicht erlernt und können folglich nur gemäß der Werte funktionieren, nach denen wir „programmiert“ sind. ²³³

Flussers Theorien vermitteln einen guten Eindruck davon, unter welchem Einfluss Tom Phillips und Peter Greenaway standen, welch geistiges Klima vorherrschte, als sie an *A TV Dante* arbeiteten. Ziel ihrer

²³¹ Callow (s. p.).

²³² Vgl. Flusser, 1997. S. 28.

²³³ Flusser, 1997. S. 28/27.

Fernsehfassung von Dantes *Inferno* ist nicht nur eine eigene Fernsehästhetik zu entwickeln, sondern auch zu zeigen, dass die bisher geringfügige Reputation der neuen Medien nicht der Niedergang des Alphabets sein muss.²³⁴ Lineare Codes lassen sich in technische Codes übersetzen, aber ebenso können sie darin eingebettet werden. *A TV Dante* weicht in seiner Machart stark von anderen Filmen ab. Die Künstler unterwandern das tradierte Ordnungssystem der Schrift und verwandeln filmische Bilder quasi in Kalligraphien – ein Verfahren, das man gewissermaßen als Markenzeichen der beiden Briten bezeichnen kann. In *A TV Dante* verknüpfen sie auf unterschiedlichen Ebenen Inhalte unterschiedlicher Informationsstrukturen, die sowohl autoreflexiven Charakter annehmen als auch über den Film hinausweisen. In dieser Hinsicht entspricht die Verfilmung George Landows Definition des „Hypertext“ als ein

medium that links verbal and nonverbal information. Electronic links connect lexias „external“ to a work – say, commentary on it by another author or parallel or contrasting texts – as well as within it and thereby create text that is experienced as nonlinear, or, more properly, as multilinear or multisequential.²³⁵

Gerade die vieldiskutierten Expertenboxen in *A TV Dante* sind solche externen „lexias“, die auf diese Art zur Vielschichtigkeit des Fernsehfilms beitragen. Der Fernsehbildschirm scheint hier einen Multimedia-Hypertext zu simulieren, dessen polyseme Struktur sich sowohl der älteren Technologien des Codex bedient, als auch moderner Entwicklungen der Computertechnologie. Dieses „Video-Palimpsest“ macht „[P]romiscuous use of analogies“²³⁶ und integriert sowohl Greenaways vorhergehende Film-Erfahrungen als auch Phillips’ bisherige Dante-Rezeption und alle darin bereits abgedeckten Inhalte, wie beispielsweise die Fotoserien von Eadweard Muybridge oder die Tradition der Dante-Illustration im Allgemeinen. In diesem „ongoing process of transmedia adaptation“ wurden frühere Arbeiten wie eine Folie oder „screen“ genutzt, through which artists and audiences perceive and thereby shape a new medium.“²³⁷ Diese Zitate – sei es aus dem dantesken Kosmos oder dem Œuvre der beiden britischen Künstler – sind im Grunde paratextuelle Anmerkun-

²³⁴ Vgl. Krewani (2001), S. 292ff.

²³⁵ Landow, George P. *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1992. S. 4.

²³⁶ Kinder, S. 162.

²³⁷ Kinder, S. 162.

gen. Die Grenzen zwischen Text und Kommentar verschwimmen, die Paratexte werden durch Bilder und Texte aus der Zeitgeschichte ergänzt. Die polyseme Schichtung von Ebenen sowohl im textuellen, im visuellen als auch im auditiven Bereich ist eines der herausragenden Merkmale von *A TV Dante*. Mitunter wird diese Stapelung von Ebenen so extrem, dass es kaum mehr möglich ist, zwischen den verschiedenen Bereichen zu unterscheiden, geschweige denn sie in dieser „urban cacophony“²³⁸ erkennen zu können:

The screen surface is no longer efficiently transitive, neutrally delivering a view on to a single naturalistic space, but has become rather more like a computer terminal, zoned for information, with each canto programmed into stylized informatic areas. The borders surrounding inset information windows are colour-coded specially for each Canto. Different overlays are patched around windows, with upper and lower zones to indicate divisions between the world and hell. Within the information window itself the background can also be utilized for another array of materials. All of these combinations provide a richly encoded screen, as in Canto VII where at one point there are no less than 16 kinds of image displayed simultaneously.²³⁹

Während eingeblendete Fenster und parallel dargestellte Ebenen auf einem Bildschirm für den heutigen Computer-Benutzer keine Besonderheit sind, steckte diese Technik in den 80er Jahren, als die Zeit des Heimcomputers erst langsam anbrach, noch in den Kinderschuhen.²⁴⁰ Entsprechend sah auch die Bildschirmgestaltung bei Nachrichtensendungen aus, die zum Zwecke der Übersicht lange Zeit auf die Verwendung allzu vieler Ebenen verzichtete. Ähnlich der Einblendungen bei Nachrichtensendungen übernehmen die eingeblendeten Fenster in *A TV Dante* die Funktion einer zusätzlichen Informationsquelle, eine Art „ingenious way of visualizing footnotes and of transforming a potentially linear narrative into a hypertext.“²⁴¹ Marsha Kinder argumentiert, dass gerade eben diese Anleihen bei dem Medium Fernsehen belegen, „that serial television is the hypertext medium most appropriate for adapting poetry, not cinema“²⁴², und dass die vielversprechende Mischung aus

²³⁸ Kinder, S. 168.

²³⁹ Wheale, S. 173f.

²⁴⁰ 1973 war der „Xerox Alto“ von „Xerox Palo Alto Research Center“ der erste Computer mit grafischer Benutzeroberfläche (Graphical User Interface). Auch Commodore Amiga, Atari ST und Macintosh verwendeten diese bereits früher als IBM, selbstverständlich war diese vereinfachte Handhabung aber noch lange nicht (vgl. Foley, James et al. (Hg.). *Computer Graphics: Principles and Practice*. Reading: Addison-Wesley, 1995).

²⁴¹ Kinder, S. 167.

²⁴² Kinder, S. 171.

Computer Software und Fernsehästhetik weitaus besser dafür geeignet ist, einem „exhausted poetic classic about death“²⁴³ neues Leben einzuhauchen. Angela Krewani weist darauf hin, dass gerade die bewusste Reflexion über „konstituive Prozesse von Formbildungen des Fernsehens“ auf deren heterotope Natur verweist und die „Visualisierung von medialer Differenz“ damit als „Strategie hybrider Ästhetik [...] beschrieben werden kann“.²⁴⁴ Dantes Text dient hier ein weiteres Mal als Geburtshelfer, dessen Transformation für den medialen Bereich ihm auch gleichzeitig neues Leben einhaucht: „Just as Dante is praised for ‚wielding‘ his own language into ‚a poetic instrument,‘ we watch Greenaway and Phillips wielding video into a ‚poetic language.‘“²⁴⁵ Die Kombination des banalen Alltagsmedium Fernsehen mit Dantes Dichtung resultiert in einer Belebung beider, so wie Dantes kalte Bronzeplastik durch die graduelle Einblendung von Bob Pecks Gesicht neu belebt wird. Seit der Etablierung des Mediums Fernsehen wurde viel darüber diskutiert, ob die Buchseite durch die Mattscheibe ersetzt wird und diese Diskussion setzt sich heute hinsichtlich der neuen Computer-Medien wie E-Book Readers und Tablet-PCs fort. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass bisher jedes neue Medium als eine Bedrohung für die älteren wahrgenommen wurde, ebenso wie jeder Dante-Illustrator fürchten muss, dass seine Version nur alsbald veraltet und in Vergessenheit geraten könnte: „One should feel threatened by hypertext, just as writers of romances and epics should have felt threatened by the novel and Venetian writers of Latin tragedy should have felt threatened by the *Divine Comedy* and its Italian text. Descendants, after all, offer continuity with the past, but only at the cost of replacing it.“²⁴⁶ Dantes Text wird im Rahmen von *A TV Dante* unzweifelhaft einer sehr dramatischen Transformation unterworfen, die aufgrund des geringen Stellenwerts, der dem Medium Fernsehen für gewöhnlich eingeräumt wird, leicht als Trivialisierung verstanden werden kann. Diese Bewertung spricht jedoch diesem Medium sein größtes Potential ab, seine immense Publikumswirkung. Ähnlich wie das Genre Comic ist das Fernsehen in der Lage vor allem jüngere Generationen zu erreichen und möglicherweise da abzuholen, wo ein Klassiker wie Dantes *Inferno* für gewöhnlich nicht ohne weiteres hinreicht: „Dante suddenly becomes postmodernist

²⁴³ Kinder, S. 177.

²⁴⁴ Krewani (2001), S. 291.

²⁴⁵ Kinder, S. 170.

²⁴⁶ Landow, S. 103.

and televisual – a metamorphosis that is accomplished through television's seemingly unlimited power to appropriate anything that appears on its screen."²⁴⁷

Analog zum Comic als jüngere Version der traditionellen Dante-Illustration war das Fernsehen in der Entstehungszeit von *A TV Dante* das Medium der jungen Generation, die sich vor allem für das neue Genre des Musikvideos begeisterte. Dieser Prozess setzt sich heute, wie bereits an anderer Stelle behandelt, fort durch die Dante-Rezeption im Bereich der Videospiele. Dantes *Inferno* erweist sich bei jeder dieser Aktualisierungen als „good old text“, der bislang noch jede dieser Phasen unbeschadet überlebt hat, um immer weiter rezipiert zu werden, egal in welcher Sprache, in welchem Zeichensystem oder in welchem Medium. Phillips selbst vereinfacht die Problematik der Übergänge zwischen Prätext und Text, zwischen Produktion und Rezeption, zwischen Zeichensystemen und Perspektiven, indem er diese Transformationsverfahren frei nach Wittgenstein²⁴⁸ unter dem Oberbegriff der „translation“ zusammenfasst.²⁴⁹

IV. Forms of Translation oder: *Vita Nuova*

Now / the / arts / connect (7)

In seinem Essay „Forms of Translation“, in dem er Auskunft über seine Arbeit an einer Theaterproduktion von Verdis *Otello* für die English National Opera im Jahre 1998 gibt, nennt Phillips den Übertragungsakt zwischen Medien pauschal „translation“ – egal ob es sich dabei um die Übersetzung eines Textes oder den Entwurf von Bühnenbild und Kostümen handelt. Durch die parallele Beschäftigung mit unterschiedlichen Medien ergeben sich nicht nur synergetische Effekte für den Arbeitsprozess, sondern auch unerwartete, mitunter ironische Verknüpfungen, die zu einer „Entgrenzung“ der Künste führen. Dieser bewusste Bruch mit der traditionellen Trennung zwischen den Medien ist symptomatisch für die Postmoderne. In

²⁴⁷ Kinder, S. 167.

²⁴⁸ Wittgenstein bezeichnet beispielsweise die Projektion einer „Symphonie in die Notensprache“ oder respektive „in die Sprache der Grammophonplatte“ ebenfalls als „Übersetzung“ von einer Sprache in die andere (vgl. Wittgenstein: *Tractatus*, 4.0141).

²⁴⁹ Phillips, 1998. Vgl. Kapitel IV. Forms of Translation.

der Kunst der späten 50er Jahre sprechen sich Anhänger der neuen Kunstrichtungen rund um Pop Art gegen den von Clement Greenberg propagierten „Purismus“ der Hochmoderne aus.²⁵⁰ Greenberg fordert die Betonung der Eigenstrukturen eines künstlerischen Mediums, wie er sie im Abstrakten Expressionismus verwirklicht sieht und eine strikte Abgrenzung bildender Kunst von Literatur.²⁵¹ In der Literatur findet Greenbergs „doktriniäre Gattungsästhetik“²⁵² ihre Entsprechung in Gottfried Benns Plädoyer für die Anerkennung der spezifischen Belange eines künstlerischen Mediums und die „Reinheit“ der Lyrik im Besonderen.²⁵³ Postmoderne Künstler wie Jasper Johns empfinden diese Verbindlichkeiten des Moderne-Kanons als unnatürliche Barrieren, die es einzureißen gilt, indem man eine neuartige und konsequente Vermischung der Medien anstrebt.²⁵⁴

At the same time, it was true that the second generation of Abstract Expressionist painters often „slavishly imitated“ their predecessors. The early shock and excitement of the movement was gone. [...] Johns provided the provocation. His assured and finely worked paintings of flags and targets offered an alternative to Abstract Expressionism, and reintroduced representation, the recognizable image, into painting.²⁵⁵

Gleichzeitig scheint die Reduzierung der Malerei auf ihre wesentlichen Aspekte das Bedürfnis zu erwecken, das so entstandene Vakuum durch Texte zu ersetzen und zu füllen. Die frühen Arbeiten von Jasper Johns stellen vor allem die künstlerischen Entwicklungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts infrage und sind damit für eine Kultur problematisch, die nach wie vor geprägt ist von erstaunlich hartnäckigen Reinheitskonzepten und Hierarchien: „Vor dem Hintergrund der europäischen Kunsttradition [...] wird eine solche Bildlichkeit, die ihre Bedeutung nicht mehr zu *inkorporieren* vermag,

²⁵⁰ Greenberg, Clement. *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1961.

²⁵¹ Vgl. Ingeborg Hoesterey. „Der Laokoon-Faktor in der Moderne. Zum Problem der Mediendifferenzierung in den Künsten“ *Komparatistische Hefte* 5/6, 1982. S. 169-180.

²⁵² Neuner, S. 218.

²⁵³ Vgl. Benn, Gottfried *Probleme der Lyrik* in Hg. Dieter Wellershoff. *Gesammelte Werke* Bd. 1. Wiesbaden: Limes, 1959.

²⁵⁴ Im Allgemeinen wird Jasper Johns als der Künstler bezeichnet, der das Ende der abstrakten Kunst und den Anfang der Postmoderne einläutet. Die von den abstrakten Künstlern geforderte Reinheit (*purity*) der visuellen Kunst wird durch eine Art schriftlichen Kommentar zerstört. Johns öffnet die Kunst wieder für weltliche Belange und bewirkt ein verändertes Verhältnis von Welt, Bild und Objekt (vgl. Mitchell, 1994. S. 236ff.).

²⁵⁵ *Jasper Johns by Michael Crichton*. New York: Harry N. Abrams / Whitney Museum of American Art, 1977 (Anon.). S. 37.

nur als mangelhaft erfahren werden können.“²⁵⁶ Wird allgemein die postmoderne Entgrenzung des Kunstbegriffs als revolutionäre Neuerung angesehen, weist Martin Seel darauf hin, dass es „klare Grenzen zwischen den Künsten nicht gibt und nie gab“ – sie werden lediglich „in den entgrenzenden Operationen der modernen Kunst gleichsam beim Wort genommen und öffentlich gemacht.“²⁵⁷ In einem Vortrag, den Gert Mattenklott 2004 im Rahmen der Veranstaltung „Text im Bild – Bild im Text“ an der Universität Zürich hält, schließt er sich Seel an und argumentiert unter anderem anhand der *Hypnerotomachia Poliphili*, einem der Vorbilder Phillips‘, dass es die Trennung zwischen den Bereichen so nie gegeben habe und die Verwischung der Grenzen deshalb keine Erscheinung der Moderne sei.²⁵⁸ Als wichtige Vorbedingung für die Entstehung figuraler Textgestaltung nennt Mattenklott die Personalunion von Autor und Handwerker, welcher Idee, Textgestalt, -form und -produktion integral entwickeln kann. Mit der Erfindung des Buchdrucks sieht Mattenklott diese Personalunion aufgelöst: Spezialistenkooperationen werden nötig.

Hier setzt das *artist’s book* an, das in seiner reinsten Form in der genannten Personalunion entsteht und somit in gewisser Weise das Erbe früher Beispiele des Buchdrucks wie der *Hypnerotomachia Poliphili* antritt. Johanna Drucker betont jedoch den grundlegenden Unterschied zwischen diesen historischen Exemplaren und modernen *artists’ books*: „an artist’s book should be a work by an artist self-conscious about book form, rather than merely a highly artistic book.“²⁵⁹ *A Humument*, „perhaps the best-selling artist book of all time“²⁶⁰, entspricht nicht nur Druckers Definition des modernen Künstlerbuchs – sie nennt es an anderer Stelle sogar ein „canonical work“, das ein ideales Beispiel für das Thema der Übertragung und Umwandlung von Büchern darstelle: „transformations [...] from an

²⁵⁶ Neuner, S. 228.

²⁵⁷ Seel, Martin. „Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung – Fünf Thesen“ in Hg. Gert Mattenklott. *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2004. S. 79.

²⁵⁸ Mattenklott, Gert. „Dichtung als Graphik“ *Asien-Orient-Institut Universität Zürich*. Universität Zürich, 10. November 2004 (unveröffentlichtes Manuskript).

²⁵⁹ Drucker, 1995. S. 21. Zu einer ausführlicheren Darstellung dieser Thematik siehe auch Kapitel I.2.2. Das Buch als Kunstwerk.

²⁶⁰ Spector, Buzz. „Getting a shelf life – various artists, various galleries“ *Afterimage* v.26, no.5, März-April 1999. S. 16.

appropriated or found original through physical or conceptual means.“²⁶¹ Wenngleich Phillips' *Inferno* in erster Linie eher ein „highly artistic book“ ist, steht auch dieses *livre d'artiste* unter dem Einfluss der eingebetteten *Humument*-Assoziation und ist somit über die intertextuelle Relation zum Kanon der Dante-Rezeption hinaus auch ein Beispiel für die nachahmende Rezeption geschriebenen Materials. Das Zusammenbringen, Gegenüberstellen, Vermischen und Übertragen in andere Medien²⁶² ist eine grundlegende Technik in Phillips' Œuvre.

Tom Phillips' scripto-visual art celebrates the pleasures of combination, and for this dialogue to be successful, the categories of text and imagery must be maintained as reciprocally dependent: it is not the case that the picture 'illustrates' the word, or the text 'explains' the image. This kind of hierarchy of meaning is unsettled by the processes of his paintings, texts and video.²⁶³

Gleich einem postmodernen *Magister Ludi* arrangiert und lotet Phillips die Interrelationen von Medien in komplexen Mustern und Kombinationen aus. Die alte lateinische Formel von Spiel und Wissen, die Hermann Hesse in seinem *Glasperlenspiel* (1931–42) erforscht, scheint ein passender Titel für Tom Phillips.²⁶⁴ Er verknüpft Texte des täglichen Lebens aus vielen Dimensionen mit unterschiedlichen Sinneswahrnehmungen und reduziert große Gedanken auf ihre einfachen Komponenten, sodass sie wieder neu kombiniert, kommuniziert und gespielt werden können. Die Möglichkeiten für Neu-Kombinationen sind unendlich und mitunter ist es möglich, dass Phillips seine Mitspieler, die Rezipienten, zutiefst verwirrt. Jedoch ist sein Hauptziel in allem was er tut „to give pleasure“²⁶⁵ und auch in dieser Hinsicht entspricht er Hesses Maxim, dass die Heiterkeit das Höchste und Schönste ist, das man aus dem Spiel gewinnen kann.²⁶⁶ Die Betrachtung und Entdeckung der scheinbar wahllos kombi-

²⁶¹ Drucker, 1995. S. 108ff.

²⁶² Katherine Hayles bietet in „Print is Flat, Code is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis“ eine ausführliche Untersuchung dieser Thematik. Unter anderem beschreibt sie in diesem Zusammenhang A *Humument* als „mutable“ und „transformable“ Hypertext (*Poetics Today* 25/1, 2004. S. 82).

²⁶³ Wheale, S. 178.

²⁶⁴ Huston Pascal verleiht Phillips diesen Titel (vgl. „Introduction“ in Phillips, W/T 1992. S. 17). Zur weiteren Diskussion dieser Begrifflichkeit siehe auch Kapitel III.1.1. Homo Ludens.

²⁶⁵ Interview Dezember 2002.

²⁶⁶ Vgl. Sundermeier, Jörg. „Hermann Hesse: Das Glasperlenspiel. Strenge Lehre“ *Fluter. Magazin der Bundeszentrale für Politische Bildung* 1. Dezember 2004.

nierten Elemente, aber auch der Einblick in den Prozess des künstlerischen Schaffens und das Leben des schöpfernden Künstlers bieten dem Rezipienten vergnügliche Lektüreerlebnisse und erwecken mitunter detektivischen Ehrgeiz. Jeder Aspekt von Phillips' Werk birgt offensichtliche oder versteckte Bedeutungen, jedes Symbol, jede Kombination von Symbolen führt zu weiteren Erkenntnissen und umkreist dennoch immer ein zentrales Anliegen. Mary Ann Caws vergleicht Phillips' Werk mit einem zentrifugalen Universum:

There will always be, in Phillips' universe, something and then something else, still part of that first something, for it is a universe continually in expansion from the center. It is centrifugal, without fleeing anything. This particular center, found and chosen by chance, manifests the possibilities of the human mind, a document of how it works – so it itself, in Phillips' rerendering is still, and in still more senses, a relentlessly human document.²⁶⁷

Im Zentrum des *Glasperlenspiels* steht das Wissen. Ähnlich verhält es sich mit *A Humument*: Phillips' Spiel liegt die humanistische Idee über das wahre Wesen des Menschen zugrunde. *A Humument* ist die textuelle und visuelle Manifestation dieses Grundgedankens, es ist ein Buch, das Gelehrtes mit Schöpferischem frei verknüpft. Jedoch dient das Buch nur als Platzhalter für das wahre Anliegen des Künstlers: die Erforschung der eigenen Identität. Keith Roberts kritisiert diese auf den Künstler konzentrierte Arbeitsweise anlässlich einer Ausstellungseröffnung im Jahre 1979: „Mr. Phillips is tremendously gifted; would that he were not so self-conscious. There is more to drama, after all, than opportunities for fast costume changes.“²⁶⁸ Phillips selbst stellt die in seinem Kosmos gebundene Themenvielfalt in den Mittelpunkt seines Werkes: „My whole work is dominated by Coleridge's idea of keeping the greatest number of things suspended in a unity, the greatest diversity possible within a single thing.“²⁶⁹ Dabei pflegt Phillips nur ansatzweise ein akademisches Vorgehen – sein Akkumulieren und Verknüpfen von Wissen findet auf einer

²⁶⁷ Caws, S. 3.

²⁶⁸ Roberts, Keith. „London & Oxford“ *The Burlington Magazine*, Vol. 121. No. 912. März 1979. S. 190. Ebenso klingt in diesem Bericht über eine Ausstellungseröffnung in der Marlborough Fine Art Gallery Kritik an Phillips' extremer Wandelbarkeit an und der damit einhergehenden kontinuierlichen Neuerfindung seiner Künstlerperson – einer stilistischen Unstetigkeit, die hier laut Roberts nicht wirklich erfolgreich ist: „It is a virtuoso exercise and it might have been more impressive had the finished painting [...] not looked quite so much like an Art Deko Kitaj intended for the walls of a night club.“

²⁶⁹ Phillips, W/T 92. S. 259.

spielerisch-künstlerischen Ebene statt und bewegt sich daher notwendigerweise auf einem oberflächlicheren Niveau, als dies akademische Diskurse für gewöhnlich tun. Phillips distanziert sich nicht nur von wissenschaftlichen Arbeitsweisen, er sperrt sich offiziell sogar dagegen. Im Laufe der Jahre wird er oft aufgrund dieser offenen anti-akademischen Haltung angegriffen: „I was disappointed [...] that someone as perceptive and well-informed as Tom Phillips has finally succumbed to the peculiarly British resistance to academia.“²⁷⁰ Zumeist erwidert Phillips diese Kritik mit scheinbar unberührt hingeworfenen Zitaten, die wiederum belegen, dass seine Denkstruktur deutlich wissenschaftlicher ist, als er zugeben möchte.²⁷¹ Diese Haltung führt immer wieder zu halbwissenschaftlichen Aussagen zu aktuellen Diskursen, die zeigen, dass Phillips zwar mit dem Thema vertraut ist, es jedoch vorzieht, die Problematik auf eine globale Begrifflichkeit wie die der „translation“ zu reduzieren. Diese vereinfachte Sicht der Thematik ist ein Vorrecht des Künstlers, dem seine Kreativität keine wissenschaftlichen Grenzen auferlegt: „when an artist exploits the wealth of meanings suggested by a structuralist approach he has a freedom which the academic lacks, a freedom resulting from the fact that his primary appeal is to the imagination rather than to reason.“²⁷² Diese Art der Vereinfachung ist aber auch charakteristisch für Phillips' gesamte Einstellung gegenüber wissenschaftlichen Theorien. Der aufmerksame Betrachter wird immer wieder in Phillips' Werken Andeutungen auf philosophische Konzepte und Verweise auf literatur- und kunsthistorische Theorien entdecken, welche die Vermutung nahelegen, dass sich der Künstler weitaus mehr mit diesen Konzepten beschäftigt oder zumindest instinktiv auf das Gedanken- gut seiner Welt und Kultur reagiert und diese Erkenntnisse in seinem Werk

²⁷⁰ Flynn, Tom. „Letters“ *Anthropology Today*, Vol. 9, No. 4, August 1993. S. 21. Auf derselben Seite ist auch der Leserbrief von Christopher Pinney abgedruckt, der ebenso wie Flynn eine von Tom Phillips vorgenommene Buchbesprechung kritisiert, die in der vorangegangenen Ausgabe der Zeitschrift erschienen war. Pinney stellt die Frage, ob ein wissenschaftliches Journal richtig daran tut, eine Besprechung eines wissenschaftlichen Buches durch einen Nichtakademiker abzudrucken.

²⁷¹ Bei meinem ersten Besuch in London (2002) beging ich den Fehler, Phillips auf geläufige Literaturtheorien anzusprechen. Daraufhin machte er seiner negativen Haltung gegenüber allem Wissenschaftlichen Luft, indem er Akademiker als „second hand-creatives“ bezeichnete, die seiner Meinung nach ihre Daseinsberechtigung nur dadurch erlangen, dass sie über wirkliche Kreative schreiben und nicht selbst schöpferisch tätig sind. Seine heftige Reaktion legt die Vermutung nahe, dass es sich hier um einen ungelösten Konflikt zwischen zwei Aspekten seines Arbeitens handelt: der – nahezu wissenschaftlichen – Akkumulation und Organisation von Wissen und der kreativen Freiheit des Künstlers.

²⁷² Woods, Alan. „A Book of Bits or a Bit of a Book“ *Cambridge Quarterly* X (3) 1982. S. 259.

verarbeitet. In diesem Licht betrachtet kann Phillips mit gutem Grund als „pictor doctus“ bezeichnet werden, der zur ansehnlichen Zahl der Künstler zählt, die von großer Gelehrsamkeit sind.

Der Verstand des Malers befasst sich nicht nur mit den internen Kunstproblemen, die es zu lösen gilt, sondern mit Weltfragen, die in der Philosophie erörtert wurden. Es ist der ganze, gebildete, denkende und fühlende Mensch, der malt.²⁷³

Wo Worte oft weiter ausholen müssen, um innere Beziehungen zur Anschauung zu bringen, vermag eine bildliche Darstellung unmittelbare klar erkennbare Beziehungen zwischen Themen herzustellen, die so nicht nebeneinander existieren könnten. Bilder können „eine sinnfällige, einleuchtende Darstellung des Gedankens“²⁷⁴ finden und damit direkt auf die Phantasie und Einbildungskraft des Rezipienten wirken. Alan Woods betont jedoch, dass komplexe Gedanken und Ideen im Bereich der Kunst einen anderen Stellenwert einnehmen als in der akademischen Welt: „they remain at the service of the painting; they do not constitute the painting in the way that ideas – the same ideas even – constitute an academic argument.“²⁷⁵ Phillips nutzt seine Werke – insbesondere *A Humument* – zur Darstellung eigener Gedanken. Er stellt Thesen auf, nimmt Stellung zu verschiedenen Themen seines Kulturkreises und generiert damit „ein multiples Geflecht von Mitteilungen“²⁷⁶, das ihm in Form ironischer Anspielungen unverfänglich die Beschäftigung mit komplexen Gedanken gestattet. Die daraus resultierende Vielseitigkeit seines Werkes erschwert eine klare Verortung des Künstlers. Manchen seiner Werke gelingt es, komplexe Überlegungen elementar und einfach darzustellen und damit eine Intensität zu erzeugen, die dazu führt, dass die jeweilige Arbeit trotz ihrer polyphonen Tendenzen harmonisch wirkt.²⁷⁷ Ein solches Werk fesselt die Aufmerksamkeit des Betrachters, zeigt ihm mögliche neue Verbindungen auf und lässt ihn schmunzeln: es hat kathartische Wirkung. In seinen geringeren Werken bringt Phillips

²⁷³ Brandt, Reinhard. *Philosophie in Bildern. Von Giorgione bis Magritte*. Köln: DuMont, 2001. S. 17.

²⁷⁴ Brandt, S. 23.

²⁷⁵ Woods, S. 259.

²⁷⁶ Brandt, S. 18.

²⁷⁷ Als Beispiele für solche gelungene Werke können viele seiner Portrait-Arbeiten und viele Seiten aus *A Humument* und *Inferno*, sowie einige der *Curriculum Vitae*-Bilder angeführt werden, aber auch die simple Gegenüberstellung des Steinzeitwerkzeugs mit dem Handy in seinem Blog. Ebenso vermag Phillips mit der Serie *Cubes* einen komplexen Gedanken wohl reflektiert zu präsentieren.

hingegen lediglich eine Sammlung mehr oder weniger gelehrter Anspielungen zustande, die im besten Falle als nette Spielereien bezeichnet werden können.²⁷⁸ Ein Grund für diese stilistische Zerrissenheit mag im zeitgeschichtlichen Hintergrund liegen: Phillips' künstlerische Karriere beginnt zu einer Zeit der Umorientierung, die geprägt ist von den neuen Faszinationen der Technik und Wissenschaft, der Auseinandersetzung mit Philosophie, der Vermischung von traditionellen Kunstformen mit neuen Techniken, wie Fotografie und Serigrafie, aber auch Mischformen wie Performance und von einer zunehmenden Politisierung der Kunstszene.²⁷⁹

Tom Phillips is the representative of the next artistic generation [...]: taught by those I.C.A.-type minds, he has a prodigious knowledge, far beyond most art critics and historians, of every artistic language ever used to capture any visual truth; an invention which can apply all these to new ends, close to himself; an introspective, contemplative, reflective, whimsical nature; exceptional literary and musical abilities as well; a sense of humour; human enough to allow his family space and place in his work; a steady worker – the Serpentine is fuller than with a mixed show. He sees everything, it seems, thinks about it, and makes something of it.²⁸⁰

Im London der 70er Jahre scheint alles möglich. Den Künstlern steht eine unendliche Vielfalt möglicher Stile und Techniken zur Auswahl, und Phillips bedient sich aller Möglichkeiten mit einem unersättlichen Appetit, „obsessed rather by systems and procedures, sequence, series, process.“²⁸¹ Die Vielfalt der Stile, die sich in Phillips' Werken versammeln, stehen in engem Zusammenhang mit dem Gegenstand seiner Kunst, der das gesamte Spektrum des menschlichen Lebens einschließt:

He is [...] one of our most entrancing artists concerned with the magical illumination that can be produced by the quarrying of all kinds of images and languages, drawing from life as well as art.²⁸²

²⁷⁸ In diese Kategorie fallen beispielsweise *Dr. Zeitgeist with Angels* (1991), seine „Pergament-Bilder“ (1984-5), *Gogol puts his Biggles on* und *A Question of Worral* (1984), *Trying to make a Freehand Circle* (1974) und ein Teil seiner Bilder für das Lambeth Community Care Centre.

²⁷⁹ Phillips beginnt 1965 auszustellen, sein großer Durchbruch kommt aber erst 1970 (siehe Kapitel I.1. Künstlervita).

²⁸⁰ Shepherd, Michael. „In the way: Art“ *The Sunday Telegraph* 15. Februar 1976. Das Institute of Contemporary Arts (ICA) wurde 1947 von Künstlern, Dichtern und Schriftstellern gegründet, um zeitgenössischer Kultur ein Forum zu geben.

²⁸¹ Shepherd (s. p.).

²⁸² Vaizey, Marina. „Today we improvise“ *The Sunday Times* 1. Februar 1976.

Insbesondere Phillips' frühes Werk ist stark geprägt von intellektuellen Überlegungen: „Phillips must be a contender for the accolade of Mr. Western Intellectual Artist 1976.“²⁸³ Die schiere Menge seines Schaffens und seine Vielseitigkeit – „the greatest diversity possible within a unity“²⁸⁴ – erschweren die künstlerische Einordnung und führen bereits in diesem frühen Stadium seiner Karriere zu einem zwiespältigen Verhältnis zwischen Phillips und Kunstkritikern, die ihm neben seiner starken intellektuellen Prägung einen Hang zu „extended self-education“²⁸⁵ vorwerfen – eine Kombination, die nach ihrem Verständnis Phillips' Kunst daran hindert, den Betrachter emotional zu berühren. In den siebziger Jahren sind sich die Kritiker selbst nicht sicher, ob es sich bei diesem jungen Künstler um ein viel versprechendes – möglicherweise brillantes – neues Talent handelt, oder ob Phillips einfach eine begabte Modeerscheinung ohne Bestand, ein „Jack of all trades and master of none“²⁸⁶ ist.

The work of Tom Phillips [...] brings out particularly well, at least to the spectator (the artist himself seems very confident about what he is doing), the dilemma of 1976. At any other period, Mr Phillips would have gone straight to the top because he is extraordinarily talented. There seems to be almost nothing that he cannot do: Impressionism, Cubism, Futurism, Realism, Pop. Moreover, he can draw very well and has an excellent feeling for colour. And yet he has remained a kind of Hercules at the Cross-Roads.²⁸⁷

An dieser frühen Verortung seines Werkes hat sich tatsächlich nicht viel geändert. Im Gegenteil: Phillips' Werk hat sich immer weiter verzweigt, ist immer vielseitiger geworden. Weder vermittelt die Vielzahl der unterschiedlichen Werke den Eindruck eines in sich geschlossenen Œuvres, noch orientieren sich einzelne Werke wie *A Humument* an eindeutigen Vorbildern und Strömungen: „Phillips' novel occupies a unique position in the history of textuality, at once looking back over the development of the printed book while simultaneously casting a glance forward to forms of new media.“²⁸⁸ Notwendigerweise müssen sich unter diesen vielen Verzweigungen neben einigen brillanten auch schwächere Stränge befinden. Richard Kostelanetz weist darauf hin, dass dies bei einem Künstler, der sein Werk so vielseitig

²⁸³ Shepherd (s. p.).

²⁸⁴ Vaizey, 1976 (s. p.).

²⁸⁵ Shepherd (s. p.). Nicht alle Kritiker empfinden dies als störend: „Apart from stimulating the intellect his pictures give pleasure visually and emotionally.“ (Stock, Joan. „Independence, creative work in art show“ *Cape Argus* Januar 1976).

²⁸⁶ Frankel (s. p.).

²⁸⁷ Roberts, S. 176.

²⁸⁸ Maynard, S. 96.

gestaltet, nicht ungewöhnlich ist: „Not unlike other polyartists, Phillips is terribly uneven; some of his works strike me as much superior to others.“²⁸⁹ Phillips’ Kunst lässt sich bestenfalls beschreiben als eine Vielfalt, die von einem klaren Grundgedanken zusammengehalten wird: „Phillips’ art [...] is a ‚conceptual’ art in the sense in which Renaissance art is ‚conceptual’; it has a subject matter, and that subject matter may provoke the creation of a painting rather than a direct experience.“²⁹⁰ Einen klaren Eindruck von Phillips’ Œuvre kann man sich bei der Betrachtung einzelner Werke kaum verschaffen. Allein in seinem 1992 erschienenen Buch *Works and Texts* gelingt es ihm, die Summe seiner Interessen zusammenzufassen und mit Hilfe seiner geschriebenen Kommentare zumindest ansatzweise den Eindruck eines geschlossenen Werks zu vermitteln.²⁹¹

Mallarmés Maxime „Le monde est fait pour aboutir à un livre.“²⁹², die Phillips zur Definition von *A Humument* heranzieht, lässt sich ebenso auf sein eigenes Werk anwenden. Diesen Grundgedanken verbildlicht Phillips einprägsam in *Inferno*-Illustration XXXIV/4: Am unteren Bildrand ist ein aufgeschlagenes Buch abgebildet. Zehn Buchseiten bilden einen fächerförmigen Halbkreis über dem Buch, der den Blick gleich Strahlen nach oben zieht auf ein flächiges Gebilde, das laut Phillips ein stilisiertes Buch darstellen soll. Dieses Buch ist gefüllt mit 34 gleichmäßigen Bildquadraten, die in traditioneller Leserichtung Details aus 34 *Inferno*-Illustrationen enthalten. Die abstrahierte Buchform kann auch als überdimensionierter Pfeil gelesen werden, der in die Seiten des aufgeschlagenen Buches weist und damit die Gesänge des *Inferno* in das Buch transportiert. Der Rücken des liegenden Buches ist invertiert, sodass er ein „Ω“ formt. Die Illustration schließt nicht nur das erste Buch der *Göttlichen Komödie* ab, sondern ist gleichzeitig die einleuchtende Darstellung

²⁸⁹ Der Künstler Richard Kostelanetz führt Phillips auf seiner blogartigen Homepage als Beispiel für einen „Polyartist“ („The Persistence of Visual Fiction“ *RichardKostelanetz.com*. Richard Kostelanetz, 1983).

²⁹⁰ Woods, S. 259.

²⁹¹ Für Herbst 2008 wurde bei Amazon das Erscheinen seiner nächsten Publikation *Tom Phillips: A World of Art* angekündigt, die neugierig macht, welche Perspektive auf sich und sein Werk er mit nunmehr 70 Jahren wählen wird. Allerdings sind Provenienz und Wahrheitsgehalt dieser Publikation nicht ganz klar, denn Phillips’ Assistentin Lucy Shortis erklärt im November 2008 per E-Mail, dass sie nichts über dieses Buch wisse und Phillips derzeit an keinem Buch arbeite. Bis dato ist kein derartiges Buch erschienen.

²⁹² Siehe Kapitel I.2.3. Der Text als offenes Kunstwerk.

von Mallarmés Ausspruch und illustriert sinnfällig Phillips' Arbeitsweise. Tom Phillips' Werke sind das Ergebnis einer Zeit, in der Moderne und Postmoderne uns Formen der Kommunikation beschert haben, deren dynamischer Charakter die Gleichgültigkeit bisheriger Eingrenzungen suspendiert. Wenn nicht mehr nur Texte andere Texte rezipieren und Bilder sich in ihre jeweilige Traditionen einreihen und sie wiedergeben, sondern durch die mediale Bearbeitung neu zusammengefügt werden, bringt dies die tradierten Bedeutungshierarchien durcheinander und eröffnet unzählige neue Möglichkeiten intermedialer Kombinationen.

Literarische Primärtexte

- ALIGHIERI, DANTE. *Monarchia*. Übs. Karl Ludwig Kannegießer. *Dantes prosaischen Schriften mit Ausnahme der Vita Nova* 2. Teil. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1845.
- , *La Divina Commedia*. Hg. Giuseppe Campi. Torino: Utet, 1888-93.
- , *La Divina Commedia*. – *Dante's Göttliche Komödie in 125 Bildern aus der alten Florentiner Ausgabe dell'Ancora*. Hg. Bernhard Schuler. München: B. Schuler, 1893.
- , *The Inferno: Dante's immortal drama of a journey through hell*. Übs. John Ciardi. New York: Penguin Books, 1954.
- , *Il Convivio*. Hg. G. Busnelli und G. Vandelli. Firenze: Felice le Monnier, 1964.
- , *The Divine Comedy, 1: Inferno. Italian text with translation and comment by John D. Sinclair*. New York: Oxford University Press, 1961 (1939).
- , *Dante's Inferno*. Übs. Allan Gilbert. Durham NC: Duke University Press, 1969.
- , *The Divine Comedy*. Übs. Charles S. Singleton. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- , *Dante's Inferno*. Übs. Mark Musa. Bloomington: Indiana University Press, 1971.
- , *Die Göttliche Komödie*. Übs. Karl Vossler, Illustr. Mathias Prechtel. Stuttgart: List Verlag, 1977.
- , *Inferno*. Übs. Allen Mandelbaum. New York: Bantam, 1980.
- , *La Divina Commedia*. Milano: Mondadori, 1985.
- , *The Divine Comedy*. Übs. Geoffrey L. Bickersteth. New York: Basil Blackwell, Inc. 1986.
- , *Die Göttliche Komödie*. Übs. Hermann Gmelin. München: dtv, 1988.
- , *Dante's Inferno*. Hg. Daniel Hall. Hopewell, NY: Ecco Press, 1993.
- , *Die Göttliche Komödie*. Übs. Wilhelm G. Hertz. München: dtv, 1994.
- , *The Inferno of Dante*. Übs. Robert Pinsky. New York: Farrar Straus and Giroux, 1994.
- , *Hell*. Übs. Steve Ellis. London: Chatto & Windus, 1994.
- , *Epistola a Cangrande*. Hg. E. Cecchini. Florenz: Giunti, 1995.

¹ Bei vielen Artikeln aus Zeitschriften oder Zeitungen handelt es sich um Kopien aus Phillips' Archiv oder Zweitpublikationen von Internetseiten (z. B. Phillips' Homepage oder Humument-Homepage), deren vollständigen Angaben leider nicht mehr festgestellt werden konnten. Sie liegen der Autorin in Kopie vor.

- , *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Volume: 1.* Übs. Robert M. Durling, Illustr. Robert Turner. New York: Oxford University Press, 1996.
- , *Vita Nuova.* Milano: Garzanti, 1999.
- , *Inferno.* Übs. Robert Hollander und Jean Hollander; introduction and notes by Robert Hollander. New York: Doubleday, 2000.
- , *The Comedy of Dante Alighieri the Florentine, Cantica I: Hell (L'Inferno).* Übs. Dorothy L. Sayers. London: Penguin Books, 2001 (1949).
- BLAKE, WILLIAM. „Letter to Thomas Butts, November 22nd 1802” in Geoffrey Keynes. *The Letters of William Blake.* Oxford: Clarendon Press, 1980.
- ELIOT, T. S. *The longer poems: The waste land. Ash wednesday. Four quartets.* Hg. Derek Traversi. London: Bodley Head, 1976.
- HESSE, HERMANN. *Das Glasperlenspiel.* Frankfurt: Suhrkamp, 1996.
- MALLARMÉ, STEPHANE. *Ein Würfelwurf.* Übs. Marie-Luise Erlenmeyer. Olten und Freiburg: Walter, 1964.
- MALLOCK, W. H. *A Human Document.* New York: Cassell Publishing Company, 1892; Elibron Classics Replica Edition (unabridged facsimile), Adamant Media Corporation, 2005.
- OVIDIUS NASO, PUBLIUS. *Metamorphosen.* Lateinisch-deutsch. Hg. Erich Rösch, mit einer Einführung von Niklas Holzberg. . München: dtv, 1997.
- VILLATORO, MARCOS M. *Minos.* Boston: Justin, Charles & Co, 2003.
- WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray.* London: Penguin, 1994.

Allgemeine Primärtexte

- ADORNO, THEODOR W. „Die Kunst und die Künste“ in Theodor W. Adorno. *Ohne Leitbild.* Parva Aesthetica, Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- BARTHES, ROLAND. *S/Z.* Frankfurt: Suhrkamp, 1987.
- BAUDRILLARD, JEAN. *L'échange symbolique et la mort.* Paris: Gallimard, 1976.
- , *Simulacres et simulation.* Paris: Éditions Galilée, 1981.

- Die Bibel*. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Altes und Neues Testament. Hg. Im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen-Brixen. Für das Neue Testament und die Psalmen auch im Auftrag des Rates der Evangelischen Kirche in Deutschland und des Evangelischen Bibelwerks in der Bundesrepublik Deutschland. Aschaffenburg: Pattloch, 1980.
- BLOOM, HAROLD. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- , *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, 1975.
- CASSIAN, JOHANNES. *Unterredungen mit den Vätern – Collationes Patrum, Teil 1: Collationes I-X*. Übs. Gabriele Ziegler. Münsterschwarzach: Vier-Türme-Verlag, 2011.
- DA VINCI, LEONARDO. *Trattato della pittura*. Colognola ai Colli: Demetra S.r.l., 1997.
- DUMAS, ALEXANDRE. *Les Mohicans de Paris*. Paris: Michel Lévy frères, 1871.
- GADAMER, HANS-GEORG. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr, 1960.
- GENETTE, GÉRARD. *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993.
- GOMBRICH, Ernst H. *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG. *Faust II in Sämtliche Werke*, München: Carl Hanser, 1982.
- HERAKLIT. *Fragmente*. Griechisch und Deutsch. Hg. Bruno Snell. Zürich: Artemis und Winkler, 1995.
- HESIOD. *Hesiod, Theogonie. Werke und Tage*. Griechisch und deutsch. Hg. Albert von Schirnding. Zürich/Düsseldorf : Artemis und Winkler, 2002³
- HORAZ. *Briefe / Von der Dichtkunst, Lateinisch-deutsch*. Tusculum Studienausgabe, Übs. Gerd Herrmann, Hg. Gerhard Fink. Düsseldorf/ Zürich: Artemis und Winkler, 2003.
- INGARDEN, ROMAN. *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen: Niemeyer, 1972⁴.
- JAMESON, FREDERIC. „Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism“ in *New Left Review* 146, 1984.
- , *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. New York: Verso, 1991.

- , „Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“ in Andreas Huyssen, und Klaus R. Scherpe (Hg.). *Postmoderne – Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hamburg: Rowohlt, 1986.
- JAUSS, HANS ROBERT. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- KANT, IMMANUEL. *Kritik der Urteilskraft*. Hg. Heiner F. Klemme. Hamburg: Meiner, 2001.
- LACAN, JACQUES. *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*. Weinheim/Berlin: Quadriga, 1986.
- McLUHAN, MARSHALL. *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*. London: Routledge & Kegan Paul, 1951.
- , *The Medium is the Massage*. New York: Bantam Books, 1967.
- , *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Routledge, 2001.
- PANOFSKY, ERWIN. *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln: Dumont, 1978.
- , „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“ in Hg. Hariolf Oberer und Egon Verheyen. *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Verlag Volker Spiess, 1980.
- PEIRCE, CHARLES S. *Phänomen und Logik der Zeichen*. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Pape. Frankfurt: Suhrkamp, 1983.
- PLATON. *Der Staat*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- PLINIUS SECUNDUS D. Ä., GAIUS. *Naturkunde: lateinisch-deutsch*. Hg. und Übs. Roderich König (37 Bände). Zürich: Artemis und Winkler, 1990-2004.
- PROUST, MARCEL. *Pastiches et mélanges*. Paris: Gallimard, 1970.
- VASARI, GIORGIO. *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*. Zürich: Manesse, 1974.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG. *Tractatus logico-philosophicus Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt: Suhrkamp, 1963.

Forschungsliteratur

- ABELS, HEINZ. *Identität. Über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und die Tatsache, dass Identität in Zeiten der Individualisierung von der Hand in den Mund lebt.* Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2006.
- „About the Artist“. *Support Cardiff: The Memorial Artwork Project.* Cardiff Network. Alumni & Friends, Cardiff University, s. d. <http://www.cardiffnetwork.cf.ac.uk/Page.aspx?pid=432> [13.08.2009].
- ALBERGE, DAHLYA. „Artists fight for soul of Royal Academy“ *The Times* 9. Dezember 1999.
- ALMANZI, GUIDO. „Dante al Gioco dell’Oca“ 23. November 1983 (s. l.).
- ALTCAPPENBERG, HEIN-TH. SCHULZE (Hg.). *Sandro Botticelli. The Drawings for Dante’s Divine Comedy.* Ausstellungskatalog. London: Royal Academy of Arts, 2000.
- ALTICK, RICHARD D. *Paintings from Books. Art and Literature in Britain, 1760-1900.* Columbus: Ohio State University Press, 1985.
- ALTIERI, JOAN TABER. „Dante’s *Inferno*? Translations“ *Italian Studies at Stony Brook.* Stony Brook University, s. d. <http://www.italianstudies.org/hui235/altieri1.htm> [01.04.2008].
- ALVAREZ, PABLO. „Collection Highlight: Dante Alighieri (1265-1321). La Comedia di Dante Alighieri con la nova esposizione di Alessandro Vellvtello. Venice: Francesco Marcolini, 1544.“ University of Rochester, River Campus Libraries, Department of Rare Books, Special Collections and Preservation. <http://www.lib.rochester.edu/index.cfm?PAGE=3530> [09.2.2012].
- ANDERSSON, LINUS. *Television Aesthetics Reconsidered: What Can Art Teach Us About the Medium?* Paper presented to the Media, Technology and Aesthetics division, Nordic Conference on Media and Communication Research / NordMedia 2011.
- ANDERSON, WILLIAM. *Dante the Maker.* London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1980.
- ARNGART, OLOF S. *The Seafarer – An Interpretation.* Folcroft: Folcroft Library Ed., 1970.
- ASHTON, DORE. „Commentary“ in Robert Rauschenberg. *Drawings for Dante’s Inferno.* New York: Harry N. Abrams, 1963.
- „A Television Dante“ *The Guardian* 23. Mai 1987 (Anon.).
- „A TV Dante: The Inferno“ *Time Out Magazine* 25. Mai 1987 (Anon.).

- AUDEH, AIDA. „Englishness, ambiguity, and Dante’s Ugolino in 18th century France” in *Identity, Self & Symbolism* Number 2 Volume 1, November 2006.
- AUSTIN, H. D. „Some Thoughts about Illustrating the *Commedia Italica*, Vol. 17, No. 3, September 1940.
- AUSTIN, TOM. „The Power of the Pen“ *Art & Antiques* Summer 1999. S. 74-79.
- AUVILLAIN, MATHILDE. „Lorenzo Mattotti: Mantenere la mente libera” (Interview). *Cafébabel Italiano*. Babel International. 30. August 2008. <http://www.cafebabel.it/politica/articolo/lorenzo-mattotti-mantenere-la-mente-libera.html> [01.03.2011].
- „A video for the damned” *The Independent* 25. Mai 1987 (Anon.).
- BALDIZZONE, TIZIANA und Gianni. *Die Regenmacher. Maskenzauber und Stammesriten*. Paris: Flammarion, 2003.
- BALLMANN, BERND. „Ein Vexierbild in New York: Kafkas Freiheitsgöttin mit Schwert“ in Hg. Harbusch, Ute und Gregor Wittkop. *Kurzer Aufenthalt: Streifzüge durch literarische Orte*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2007.
- BANKS-SMITH, NANCY. „Television: Rejected pilot kicks off Star Trek” *Guardian* 30. Juli 1990.
- BARBERI, FRANCESCO. „Illustration“ in *Encyclopedia of World Art Vol. VI Games and Toys – Greece*. New York: McGraw-Hill, 1971.
- BARNES, REX D. III. „Augustine and Dante’s *Inferno*: Depicting Hell” *Journal of Religion and Culture*, vol. 22/1, 2011.
- BAROLINI, THEODOLINDA. *Dante’s Poets: Textuality and Truth in the Comedy*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- , „Autocitation and Autobiography” in Hg. Harold Bloom. *Bloom’s Modern Critical Views: Dante Alighieri*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2004.
- BAROLSKY, PAUL. „The Visionary Art of Michelangelo in the Light of Dante” in *Dante Studies*, No. 114, 1996.
- BARRICELLI, JEAN-PIERRE. *Dante’s vision and the artist: Four modern illustrators of the Commedia*. New York: Lang, 1992.
- BARROWS, MARY PRENTICE. „Translating Dante: The Art of the Impossible” *Italica*, Vol. 42, No. 4, Dezember 1965. S. 358.
- BASSERMANN, ALFRED. „Orvieto: Dante und die Kunst“ in *Dantes Spuren in Italien*. München/Leipzig: Oldenbourg, 1889.
- BECK, ULRICH. *Risikogesellschaft: Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- BECCARIA, GIAN LUIGI. *L’autonomia del significante: Figure del ritmo e della sintassi*. Torino: Einaudi, 1975.

- BELTING, HANS. *Das Unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München, C.H. Beck, 1998.
- BENJAMIN, WALTER. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1985.
- BENN, GOTTFRIED. *Probleme der Lyrik* in Hg. Dieter Wellershoff. *Gesammelte Werke* Bd. 1. Wiesbaden: Limes, 1959.
- BENTLEY, GERALD EADES. *Blake Records*. London: Yale University Press, 2006².
- BERGERON, ANICK. „Quand la lecture se donne en images“ *Online Magazine of the Visual Narrative* Issue 3, Illustrations, September 2001.
- BERMBACH, UDO. *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Stuttgart: Metzler, 2004
- BERNARDINI, ALDO. „I film dall’Inferno dantesco nel cinema muto italiano“ in Hg. Gianfranco Casadio. *Dante nel cinema*. Ravenna: Longo Editore, 1996.
- BEYER, ANDREAS. *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*. München: Beck, 2011.
- BICKERSTETH, GEOFFREY L. „Introduction“ in Dante Alighieri. *The Divine Comedy*. Übs. Geoffrey L. Bickersteth. New York: Basil Blackwell, Inc. 1986.
- BIRCHALL, HEATHER. *Präraffaeliten*. Köln: Taschen, 2010.
- BIRK, SANDOW und Marcus Sanders. *Dante’s Purgatory. Illustrated by Sandow Birk, Text adapted by Sandow Birk and Marcus Sanders*. San Francisco: Chronicle Books, 2005.
- BIRUS, HENDRIK. „Thomas Manns Joseph und seine Brüder als simulierte Mimesis“ in Hg. Andreas Kablitz und Gerhard Neumann. *Mimesis und Simulation*. Freiburg: Rombach, 1998.
- BLAKE, WILLIAM. *La Divina Commedia*. Paris: Bibliothèque de l’Image, 2000.
- BLUMENFELD-KOUCHNER, FRANÇOIS. „Beyond Illustration: An Approach to the Text / Image Relationship in Dante and Rodin“ *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée* 2008. The Department of French University of Toronto, 2008. <http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-No20/Article4en.html> [15.04.2013].
- „Books Plus: Dante’s ‚Inferno‘ – Ten years in the boiler room“ *The Economist* 23. November 1985 (Anon.).
- BRADLEY, WENDY. „Tube Corn: TV Reviews by Wendy Bradley“ *interzone* November 1990.

- BRAIDA, ANTONELLA und Luisa Calé (Hg.). *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007.
- BRANDT, REINHARD. *Philosophie in Bildern. Von Giorgione bis Magritte*. Köln: DuMont, 2001.
- BREWSTER, BEN. „Traffic in Souls (1913). An experiment in feature-length narrative construction” in Hg. Lee Grieveson und Peter Krämer. *The Silent Cinema Reader*. New York: Routledge, 2004.
- BROCK, JEANNETTE. „The Dream of the Rood and the Image of Christ in the Early Middle Ages” *About.com Education: Medieval History*, s. d. http://historymedren.about.com/od/generalliterature1/p/dream_rood.htm [14.02.2008].
- BRUDER, K.-J. *Subjektivität und Postmoderne. Der Diskurs der Psychologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993.
- BRUNNER, MICHAEL. *Die Illustrierung von Dantes Divina Commedia in der Zeit der Dante-Debatte (1570-1600)*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1999.
- BOHN, VOLKER (Hg.). *Bildlichkeit*, Frankfurt: Suhrkamp, 1990.
- BOHNENKAMP, ANNE (Hg.). *Interpretationen: Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam, 2005.
- BOWIE, MALCOLM. *Mallarmé and the Art of Being Difficult*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- BRIEGER, PETER et al. (Hg.). *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*. New York: Princeton University Press, 1969.
- BROOKE-ROSE, CHRISTINE. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- BUCHHART, DIETER. „Über die Dialektik von Spielregeln und offenem Handlungsfeld“ *Kunstforum* Bd. 176, Juni bis August 2005.
- BUCK, AUGUST. „Dante Illustrationen“. *Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie und anderen Texten* in Hg. Günter Schäfer. Marburg: Schriften der Universitätsbibliothek Marburg, 1993.
- BÜNDE, FRAUKE. *Imagination und Realität. Zur Phänomenologie der frühen Dichtungen Stéphane Mallarmés*. athenäums monografien Literaturwissenschaft Bd. 103. Weinheim: Beltz athenäum, 1994.
- BURCH, NOËL. *Life to those Shadows*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- BURCKHARDT, JACOB. *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Hamburg: Nikol, 2004 (1860).

- BÜTTNER, FRANK. „Einleitung zur ersten Sektion“ in Hg. Wolfgang Harms. *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*. Stuttgart: Metzler, 1990.
- und Andrea Gottdang. *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*. München: C.H. Beck, 20092.
- CALLOW, SIMON. „Wish you were here“ *The Observer* 1. Oktober 2000.
- CAMERON, DAN. „Die Kunst und ihre Wiederholung“ in Hg. Volker Bohn. *Bildlichkeit*, Frankfurt: Suhrkamp, 1990.
- CANCALON, ELAINE D. und Antoine Spacagna (Hg.). *Intertextuality in Literature and Film. Selected Papers from the 13th Florida State University Conference on Literature and Film (1988)*. Gainesville: University of Florida Press, 1994.
- CARLYLE, THOMAS. *The Norman and Charlotte Strouse Edition of the Writings of Thomas Carlyle: On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History (1841)*. Hg. Michael K. Goldberg et al. Berkeley: University of California Press, 1993.
- CARRUTHERS, MARY J. *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- CASAGRANDE, GINO. „Synaesthesia and Dante – A Synaesthetic Approach to Purgatorio X 55–63“ *Lectura Dantis Newberryana*, Vol. II, Evanston: Northwestern University Press, 1990. G. Casagrande *Home Page*. Gino Casagrande, 5. Juli 2004. <http://www.gicas.net/purg.html> [15.02.2013].
- CAWS, MARY ANN. „Tom Phillips: Treating and Translating“ in *Mosaic* 34/3, September 2001.
- CERVIGNI, DINO S. *Dante's Poetry of Dreams*. Florenz: L.S. Olschki, 1986.
- „Dante and His Translators“ in Dante Alighieri. *Inferno*. Übs. Robert Hollander und Jean Hollander; introduction and notes by Robert Hollander. New York: Doubleday, 2000.
- CHANDLER, DANIEL. „Notes on the Construction of Reality in TV News Programmes“ <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/short/news.html#Top> [05.06.2014].
- CHATMAN, SEYMOUR. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.
- CHIAVONI, LUCA et al. (Hg.). *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich. Atti del Convegno internazionale Mantova 29-31 ottobre 1998*, Ingenium N. 3. Mantova: Leo S. Olschki, 2000.

- CIARDI, JOHN. „Rico Lebrun and Dante” in Rico Lebrun. *Drawings for Dante's Inferno*. Los Angeles: Kanthos Press, 1963.
- COLLIER, JOHN PAYNE. *The history of English dramatic poetry to the time of Shakespeare: and Annals of the stage to the Restoration*, Bd. 2. London: J. Murray, 1831.
- COOKE, ALICE L. „A Note on Whitman's Symbolism in „Song of Myself” *Modern Language Notes* Vol. 65, No. 4, April 1950. S. 228-232.
- CORSO, GREGORY und Allen Ginsberg. „William S. Burroughs Interview, 1961“ *raw online library: texts that have cycled through the life of Robert Anton Wilson*. Robert Anton Wilson, s. d. <http://www.deepleafproductions.com/wilsonlibrary/texts/wsb-inter.html> [12.12. 2003].
- COSTA, ANTONIO. „Letteratura e cinema: linee di una ricerca in progress” *Università Iuav di Venezia*. DADI: Dipartimento delle Arti e del Disegno Industriale, März 2008. www.iuav.it/Ricerca1/Dipartimen/dADI/Working-Pa/wp_2008_04.pdf [30.10.2009]
- COSTA, GUSTAVO. *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*. Bari: Laterza, 1972.
- COULTHART, JOHN. „Renaissance Man“. [.johncoulthart.com](http://www.johncoulthart.com). Feuilleton, 13. Mai 2006. <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/05/13/renaissance-man/> [13.08.2009].
- COURTNEY, CATHY. „An artist's placement: *Dante's Inferno*“ *Artscribe* Juli/August 1985.
- CRISAFULLI, EDOARDO. „Dante's 'Shameless Whore': Sexual Imagery in Anglo-American Translations of the Comedy” *TTR : traduction, terminologie, rédaction* Volume 14, numéro 1, 1er semestre 2001. S. 11-38.
- CRISTO, GEORGE CONSTANTINE. *Unraveling Walt Whitman* (Thesis Master of Arts in the Department of English, Indiana University). *IUPUI Scholar Works*. Indiana University – Purdue University Indianapolis, Juni 2007. <https://scholarworks.iupui.edu/bitstream/handle/1805/899/Unraveling%20Walt%20Whitman.pdf?sequence=1> [16.06.2011].
- CROCE, BENEDETTO. *La letteratura della nuova Italia*. Bari: Laterza, 1914.
- „Dante on the box” *The Tablet*. 30.Mai 1987 (Anon.).
- „Dante's Inferno” *Arts Review* 2. August 1985 (Anon.).
- „Dante's Inferno: Canto Five” *Televisual* März 1985 (Anon.).
- „Dante's Inferno” *EA Homepage*. Games, Game Info, Anon., s. d. <http://www.ea.com/dantes-inferno> [13.11.2009].

- DE CASO, JACQUES. „Jean-Baptiste Carpeaux“ *Médecine de France* Nr. 161 (Paris) 1965 (s. p.).
- DE GIORGI, FRANCO. „L'incredibile impresa di un artista inglese: ‚Ho venduto l'Anima all'Inferno‘” (s. l.) November 1983 (s. p.).
- DELEUZE, GILLES und Félix Guattari. *Kapitalismus und Schizophrenie: Tausend Plateaus*. Berlin: Merve Verlag, 2002.
- DENCKER, KLAUS PETER. *TextBilder – Visuelle Poesie International*. Köln: DuMont, 1972.
- DE ROUGEMONT, DENIS. *Love in the Western World*. New York: Pantheon, 1956.
- DE SUA, WILLIAM J. *Dante into English*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1964.
- DI TOMMASO, TANYA. „The Aesthetics of television” in *Crossings* 3:1 (2003).
- DOCKRAY-MILLER, MARY. „The feminized cross of ‚The Dream of the Rood’” in *Philological Quarterly* 76/1 Januar 1997, University of Iowa, S. 1-18.
- „Dogon mask festivals” *La Republique du Mali*. Embassy of Mali, Festival & Event, s. d. <http://ambamali-jp.org/en/e04-04.html> [17.02.2012].
- Dokumenta11_Plattform5: Ausstellung – Kurzführer Deutsch / Englisch*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2002.
- DÖHL, REINHARD. „Konkrete Literatur“ in Hg. Manfred Durzak. *Die deutsche Literatur der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1971.
- DOELKER, CHRISTIAN. *Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimediagesellschaft*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1997.
- DORÉ, GUSTAVE. *La Divina Commedia Illustrata da Gustave Doré*. Novara: Il Mosaico, 1995.
- DUNKLEY, CHRISTOPHER. „Television: Too many images spoil the picture” *Financial Times* 8. August 1990.
- DUSI, NICOLA et al. (Hg.). „Sulla traduzione intersemiotica” *Versus* 85-87, 2000.
- DRUCKER, JOHANNA. *The century of artists' books*. New York: Granary Books, 1995.
- . „Intimate Authority: Women, Books, and the Public-Private Paradox“ in Hg. Krystyna Wasserman. *The book as art: artist's books from the National Museum of Women in the Arts*. New York: Princeton Architectural Press, 2007.
- DURST, UWE. *Theorie der phantastischen Literatur*. Münster: LIT Verlag, 2010.
- DWORKIN, CRAIG. *Reading the Illegible*. Evanston: Northwestern University Press, 2003.

- , *Die Illusion der Postmoderne*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997.
- EAGLETON, TERRY. *Die Illusion der Postmoderne*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997.
- ECO, UMBERTO. *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Rom: Laterza, 1996.
- , *La struttura assente: La ricerca semiotica e il metodo strutturale*. Milano: Bompiani, 2002.
- , *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Bompiani, Milano 2003.
- , *Opera Aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Mailand: Bompiani, 2004.
- , „Postille a *Il nome della rosa* 1983“ in *Il nome della rosa*. Mailand: Bompiani, 2005.
- ECKERT, GERHARD. *Die Kunst des Fernsehens*. Emsdetten: Lechte, 1953.
- EGENHOFER, SEBASTIAN. *Produktionästhetik*. Zürich: Diaphanes, 2010.
- ENGELHARDT, THOMAS. *Himmel und Hölle: Die Göttliche Komödie in der modernen Kunst*. Ausstellungskatalog. Erlangen: Stadtmuseum Erlangen, 2004.
- ERIKSON, ERIK H. *Identität und Lebenszyklus, drei Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.
- ERNST, ULRICH. *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Köln: Böhlau Verlag, 1991.
- , *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang: Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*. Berlin: Erich Schmidt, 2002.
- ESSL, KARLHEINZ. „Plädoyer für Das Offene Kunstwerk“ in Hg. Gisela Nauck. *Positionen. Beiträge zur neuen Musik*, Heft 26 „Interpretation“ (Berlin) 1996.
- EVERLING, WOLFGANG. *Dante Alighieri's Divine Comedy illustrated by Salvador Dalí. Re-established correspondence between text and images*. Hamburg: Verlag dante-2000.de, 2000.
- FAHLSTRÖM, ÖYVIND. „Würstchen und Pinzette - ein fortlaufender Kommentar“ in Öyvind Fahlström. *Die Installationen, Ausstellungskatalog*. Ostfildern: Gesellschaft für Aktuelle Kunst e. V. Bremen, 1996.
- FASANI, REMO. *Sul testo della Divina Commedia: Inferno*. Firenze: Sansoni, 1986.
- FASSLER, MANFRED. *Bildlichkeit. Navigationen durch das Repertoire der Sichtbarkeit*. Wien: Böhlau Verlag, 2002

- FEAVER, WILLIAM. „Down among the dead men“ *The Observer* 2. Juni 1985 (s. p.).
- FELTEN, HANS. „Dantes Metaphorik als verkürzte und konzentrierte Theologie“ *Deutsches Dante Jahrbuch*, Band 59, 1984.
- FERGUSSON, FRANCIS. „The Divine Comedy as a Bridge across Time“ in Hg. Francis Fergusson, John McCormick und George Core. *Sallies of the Mind*. Piscataway: Transaction Publishers, 1998.
- FERRIER, ESTHER. *Deutsche Übertragungen der Divina Commedia Dante Alighieris 1960-1983*. Berlin: Walter de Gruyter, 1994.
- FESER, SABINE. *Phantasia in Giorgio Vasari: Kunstgeschichte und Kunsttheorie, Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler. Neu übersetzt und kommentiert*. Berlin: Wagenbach, 2004.
- FEUCHTINGER, SILKE. „Expressivität und Provokation – Jean-Baptiste Carpeaux' Bronzeplastik *Ugolino und seine Söhne* und der Einfluss der französischen Malerei der Romantik“ *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*. Universitätsbibliothek und Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Regensburg, Juni 2010. <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/discussion/2010/feuchtinger/> [2.4.2011].
- FINGER, ANKE. *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- FISKE, JOHN. *Television Culture*. London: Routledge, 1987.
- FLACH, HANS. „Vergil als Übersetzer Hesiods“ *Hermes. Zeitschrift für classische Philologie*, Bd. 9. Weidmannsche Buchhandlung: Berlin, 1875. S. 114–116. http://de.wikisource.org/wiki/Vergil_als_%C3%9Cbersetzer_Hesiods [18.11.2011].
- FLUSSER, VILÉM. *Kommunikologie*. Mannheim: Bollmann, 1996.
- , Flusser, Vilém. „Die kodifizierte Welt“ in Hg. Stefan Bollmann. *Medienkultur*. Frankfurt: Fischer, 1997.
- FLYNN, TOM. „Letters“ *Anthropology Today*, Vol. 9, No. 4, August 1993.
- FOLENA, GIANFRANCO. *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi, 1991.
- FOLEY, JAMES et al. (Hg.). *Computer Graphics: Principles and Practice*. Reading: Addison-Wesley, 1995
- FOSTER, HAL (Hg.). *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- FOUCAULT, MICHEL. *Ceci n'est pas une pipe: Sur Magritte*. Montpellier: Fata Morgana, 1973.
- FOWLIE, WALLACE. *Love in Literature: Studies in Symbolic Expression*. Bloomington: Indiana University Press, 1965.
- , *Mallarmé*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1970³.

- FRANCINI, ANTONELLA. „Transferring Dante: Robert Rauschenberg’s Thirty-Four Illustrations for the *Inferno*” in Hg. Manuele Gragnoli et al. *Metamorphosing Dante: Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. Berlin: Thuria + Kant, 2011.
- FRANK, GUSTAV und Barbara Lange (Hg.). *Einführung in die Bildwissenschaft*. Darmstadt: WBG, 2010
- FRANK, PETER. *Intermedia. Die Verschmelzung der Künste*. Hg. G. J. Lischka. Bern: Benteli, 1987.
- FRANK, PETER. „Michael Mazur, Merion Estes” *LA Weekly Art+Books*, *LA Weekly*, LP. Mittwoch, 25. Oktober 2006. http://www.laweekly.com/20_06-10-26/art-books/michael-mazur-merion-estes/ [11.03.2011].
- FRANKEL, SUSANNAH. „Donnish Quixote“ in *The Guardian* (Manchester) 1. November 1997.
- FRECCERO, JOHN (Hg.). *Dante: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1965.
- , „Dante’s *Inferno* translated and illustrated by Tom Phillips“ *Los Angeles Times* 24. November 1985.
- FREIBERG, HENNING. „Medien-Kunst-Pädagogik. Anstöße zum Umgang mit Neuen Medien im Fach Kunst“ *Kunstlinks*. Hermann Ludwig, Material: Fachdidaktik, s. d. <http://www.kunstlinks.de/material/fachd1.htm> [09.01.2012].
- FREIBERGER, DAGMAR. *Giorgio Vasaris „Vite“*. Nicht publizierte Diplomarbeit, Universität Wien. Fakultät für Philosophie und Bildungswissenschaft, 2008.
- FRIEDLÄNDER, MAX J. *Von Kunst und Kennerschaft*. Leipzig: Reclam, 1992. (1946).
- FUNK, JULIKA. *Maskeraden: Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995.
- GASS, WILLIAM H. „A Humument: A Treated Victorian Novel, 1973“ *Art Forum*, November 1996.
- GECK, ELISABETH. *Grundzüge der Geschichte der Buchillustration*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.
- CHRISTINA M. GILLIS (Hg.). *Image and Text: A Dialogue with Robert Pinsky and Michael Mazur*. Occasional Papers of the Doreen B. Townsend Center for the Humanities No. 2. Berkeley: University of California, 1994.

- GIZZI, CORRADO. *Dante istoriato. Vent'anni di ricerca iconografica dantesca*. Hg. Casa di Dante in Abruzzo. Mailand: Skira editore, 1999.
- GLASER, MILTON. *La Divina Commedia. Il Purgatorio. Illustrazioni di Milton Glaser*. Milano: Edizioni Nuages, 1999.
- GLUNK, FRITZ R. *Dante*. München: dtv, 2003.
- GÖLLER, LUITGAR (Hg.). *Salvador Dalí: Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie*. Bamberg: St. Otto-Verlag, 1999.
- GOLLUB, CHRISTIAN-ALBRECHT. „Deutschland verfilmt: Literatur und Leinwand 1880-1980“ in Hg. Sigrid Bauschinger, Susan L. Cocalis und Henry A. Lea. *Film und Literatur: Literarische Texte und der neue deutsche Film*. München: Francke Verlag, 1984.
- GOMBRICH, E. H. „Giotto's Portrait of Dante?“ *The Burlington Magazine*, Vol. 121, No. 917 August 1979. S. 471-483.
- GOMRINGER, EUGEN (Hg.). *Visuelle Poesie*. Stuttgart: Phillip Reclam Junior, 1996.
- GOODMAN, Nelson. *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- GORDON, IDA L. *The Seafarer*. Manchester: Manchester University Press, 1979.
- GOSLING, NIGEL. *Gustave Doré*. Devon: David & Charles, 1973.
- GUILDING, RUTH. „The Word made Mosaic“ *APOLLO Magazine* Januar 2008.
- GRAS, VERNON and MARGUERITE (Hg.). *Peter Greenaway Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2000.
- GRAYSON, CECIL. „Up to date in hell“ *Times Literary Supplement* 26. Juli 1985.
- GREENAWAY, PETER. „105 Years of Illustrated Text - Sex, text, and the state of cinema today“ *Zoetrope: All-Story Volume 5*, No 1 Frühling 2001.
- GREENBERG, CLEMENT. *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1961.
- , „Detached Observations“ *Arts Magazine* Dezember 1976.
- GREENBERG, SARAH. „Out to lunch: Tom Phillips“ *RA Magazine* No.84 Royal Academy of the Arts London, Spring 2004.
<http://www.ramagazine.org.uk/index.php?pid=43> [19.07.2005].
- GREENSPAN, EZRA. *Walt Whitman's „Song of Myself“. A sourcebook and critical edition*. New York: Routledge, 2005.

- GRUBER, JÖRN. „Die Eingangsterzine der Comedia Dante Alighieris – laienhafte Auslegung vs. philologische Analyse“ *Joern Gruber's Blog* Jörn Gruber, 24. Juli 2012. <http://profgruber.com/2012/07/24/die-eingangsterzine-der-comedia-dante-alighieris-laienhafte-auslegung-vs-philologische-analyse/> [20.07.2012], vorher: <http://knol.google.com/k/-/-/eax5efq6srwj/272> [14.07.2011]
- HAHNER-HERZOG, IRIS et al. (Hg.). *Afrikanische Masken. Das zweite Gesicht: Aus der Sammlung Barbier-Müller*. München/New York: Prestel, 1997.
- HALPERN, DANIEL (Hg.). *Dante's Inferno translated by 20 contemporary poets*. Hopewell: The Ecco Press, 1993.
- HAMMEL, ECKHARD. *Subjekte der Simulation. Genographische Vorträge und Essays zu Technik, Kunst, Philosophie*. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1993.
- HAMMER, NORBERT. *Mediendesign für Studium und Beruf: Grundlagenwissen und Entwurfssystematik in Layout, Typografie und Farbgestaltung*. Berlin/Heidelberg: Springer, 2008.
- HAMMERSTEIN, REINHOLD. „Die Musik in Dantes *Divina Commedia*“ in Hg. A. Noyer-Weidner. *Deutsches. Dante Jahrbuch* Bd. 41-42, 1964.
- HARDT, MANFRED. *Die Zahl in der Divina Commedia*. Königstein: Athenäum Verlag, 1973.
- HARRISON, CHARLES. „'Seeing' and 'describing': the Artists' studio“ in *Essays on Art and Language*, Oxford/Cambridge Mass: Basil Blackwell, 1991.
- HARTMANN, FRANK. „Ende der Gutenberg-Galaxis (McLuhan)“ *Vorlesung der Medienphilosophie*. Institut für Publizistik Universität Wien, Medienphilosophie, s. d. <http://homepage.univie.ac.at/frank.hartmann/Vorlesung/ss06.htm#top> [09.01.2012].
- HASKELL, ERIC T. „Foreword: Dante and Book Illustration“ in Jean-Pierre Barricelli. *Dante's vision and the artist: Four modern illustrators of the Commedia*. New York: Lang, 1992. S. ix.
- HASSAN, IHAB. *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*. New York: Oxford University Press, 1971.
- , *Paracriticism: Seven Speculations of the Times*. Chicago: University of Illinois Press, 1975.
- HAWKINS, PETER S. (Hg.). *The Poets' Dante. Twentieth Century Responses*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2002.
- HAYLES, N. KATHERINE. „The Condition of Virtuality“ in Hg. Jeffrey Masten et al. *Language Machines. Technologies of Literary and Cultural Production*. New York: Routledge, 1997.

- , *Writing Machines*. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- , „Print is Flat, Code is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis“ *Poetics Today* 25/1, 2004.
- HAYWARD, PHILIP. „Echoes and Reflections. The Representation of Representations“ in Hg. Philip Hayward. *Picture This! Media Representations of Visual Art and Artists*. London/Paris: John Libbey, 1988.
- HEANEY, SEAMUS. „Heaney on Dante“ *Colour Tribune Life Styles* 15. September 1985.
- HEBDIGE, DICK. *Subculture: The Meaning of Style*. New York: Methuen, 1979.
- HEBERT, HUGH. „Hell and back: Hugh Hebert on the dazzling qualities of Peter Greenaway’s TV Dante“ *Guardian* 26. Mai 1987.
- HEFLIK, ROMAN. „Erster Weltkrieg – Europas erstes Inferno“ *Spiegel Online Panorama*, 1. August 2004. <http://www.spiegel.de/panorama/erster-weltkrieg-europas-erstes-inferno-a-310993.html> [25.02.2011].
- HELBIG, JÖRG (Hg.). *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998.
- HELLER, ROBERT. „Tom Phillips“ *Thinking Managers*. Robert Heller’s Blog, 26.12.2005. <http://www.thinkingmanagers.com/blog/2005/12/26/tom-phillips> [13.08.2009].
- HICKETHIER, KNUT. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler, 2007.
- HICKEY, DAVE. „This is now: Becoming Robert Rauschenberg“ in *Artforum International Magazine* 1997.
- HIGGINS, DICK. *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.
- , „A Short History of Pattern Poetry“ in *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. State University of New York Press, 1987.
- HISLOP, ALEXANDER. „The Child in Egypt“ in Alexander Hislop. *The Two Babylons* (1853/58). *Philologos Religious Online Books*, Philologos.org. http://philologos.org/_eb-ttb/default.htm [23.01.2012].
- HISLOP, IAN. „Even those infernal bottoms look sinister“ *The Sunday Correspondent* 5. August 1990.
- HOCHEGGER, RUDOLF. *Über die Entstehung und Bedeutung der Blockbücher*. Nendeln, Liechtenstein: Kraus, 1968.

- HODNETT, EDWARD. *Image and Text: Studies in the Illustration of English Literature*. London: Scolar, 1982.
- HOFBAUER, ANNA KARINA. „Die Partizipationskunst und die entscheidende Rolle der BetrachterInnen in der zeitgenössischen Kunst“ in *Kunstforum*. Bd. 176 Juni- August 2005.
- HOESTEREY, INGEBORG. „Der Laokoon-Faktor in der Moderne. Zum Problem der Mediendifferenzierung in den Künsten“ *Komparatistische Hefte* 5/6, 1982.
- , *Verschlungene Schriftzeichen: Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne*. Frankfurt: Athenäum, 1988.
- HOFMANN, TINA. *Phantastik: Der literaturwissenschaftliche Multipluralismus des Genrebegriffs „Phantastik“*. München: GRIN Verlag, 2009.
- HOFFMANN, MICHAEL. „Der gezeichnete Witz und der ästhetische Code. Über Text-Bild- und andere Beziehungen in der Scherzkommunikation“ in Hg. Eva-Maria Jakobs und Annely Rothkegel. *Perspektiven auf Stil*. Tübingen: Niemeyer, 2001.
- HOFSTADTER, DOUGLAS R. *Metamagical Themes: Questing for the Essence of Mind and Pattern*. Middlesex: Viking Penguin Books, 1985.
- HOLLANDER, ROBERT. *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton: Princeton University Press, 1969.
- , „Note on the Translation“ in Dante Alighieri. *Inferno*. Übs. Robert Hollander und Jean Hollander; introduction and notes by Robert Hollander. New York: Doubleday, 2000.
- und Heather Russo. „Purgatorio 33.43: Dante's 515 and Virgil's 333“ 27. März 2003. <http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/hollander032703.html> [24.01.2012].
- , „Dante's DXV 515 Prophecy Commentary By Robert Hollander“ *The Roman Catholic Imperialist*. Facebook, Dienstag, 13. April 2010. http://www.facebook.com/note.php?note_id=380920256425 [20.01.2012].
- HOLLAND, PETER. „Peter Holland Describes the Exciting Adventure that is Tom Phillips's *Dante's Inferno*“ *Royal Academy Magazine* 1985.
- HOLDENRIED, MICHAELA. *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- HOLST, CHRISTIAN V. „Einführung“ in *Dante – Vergil – Geryon: Der 17. Höllengesang der Göttlichen Komödie in der bildenden Kunst*. Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart, 1980.

- HÖLTER, EVA. *Der Dichter der Hölle und des Exils. Historische und systematische Profile der Deutschsprachigen Dante-Rezeption.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- HOLZBERG, NIKLAS. *Vergil: Der Dichter und sein Werk.* München: C. H. Beck, 2006.
- HÖLZ, KARL. *Destruktion und Konstruktion. Studien zum Sinnverstehen in der modernen französischen Literatur.* Analecta Romanica Heft 45. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1980.
- HOORMANN, ANNE. *Medium und Material: Zur Kunst der Moderne und Gegenwart.* München: Fink Verlag, 2007.
- HOWARD, LLOYD. *Formulas of Repetition in Dante's Commedia: Signposted Journeys across Textual Space.* Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001.
- HUIZINGA, JOHAN. *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel.* Hamburg: Rowohlt, 1956.
- HUNTER, SAM. *Robert Rauschenberg: Works, Writings and Interviews.* Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.
- HURRELL, BILL. „Introduction“ in Tom Phillips. *The Portrait Works.* London: National Portrait Gallery Publications, 1989.
- , *Tom Phillips Catalogue.* Introduction by Huston Paschal. Raleigh: North Carolina Museum of Art, 1991.
- , „Preface: Tom Phillips at the Royal Academy by Bill Hurrell“ in Tom Phillips. *Works and Texts.* London: Thames and Hudson, 1992.
- HUTCHEON, LINDA. *A Theory of Parody: The Teachings of 20th Century Art Forms.* Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- IANNUCCI, AMILCARE A. „The Americanization of Francesca: Dante on Broadway in the Nineteenth Century“ *Dante Studies* 120, 2002.
- , „Dante, padre del cinema italiano“ in Hg. Antonio Vitti, *Incontri con il cinema italiano.* Roma: Sciascia, 2003.
- , „Dante and Hollywood“ in Hg. Amilcare A. Iannucci. *Dante, Cinema & Television.* Toronto: University of Toronto Press, 2004.
- , „Francesca da Rimini: The Movie“ in Hg. Antonella Braidà und Luisa Calé. *Dante on view: the reception of Dante in the visual and performing arts.* Aldershot: Ashgate Publishing, 2007.
- ISER, WOLFGANG. *Der Akt des Lesens – Theorie ästhetischer Wirkung.* München: Wilhelm Fink Verlag, 1976.
- JACOBS, ANGELIKA. *Goethe und die Renaissance: Studien zum Konnex von historischem Bewußtsein und ästhetischer Identitätskonstruktion.* München: Fink, 1997.

- JAKOBSON, ROMAN „Linguistische Aspekte der Übersetzung“ in Hg. Wolfram Wilss. *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.
- JANSSON, ANDRÉ. *Image Culture: Media, Consumption and Everyday Life in Reflexive Modernity*. [diss.] Göteborg: Department of Journalism and Mass Communication, 2001
- JANZIN, MARION und Joachim Güntner. *Das Buch vom Buch: 5000 Jahre Buchgeschichte*. Hannover: Schlüter, 2007³.
- Jasper Johns by Michael Crichton*. New York: Harry N. Abrams / Whitney Museum of American Art, 1977 (Anon.).
- JENNINGS, DAVID. „A World to See the World By“ *Tom Phillips*. Tom Phillips RA, s. d. <http://www.tomphillips.co.uk/component/k2/item/5457-a-world-to-see-the-world-by-by-david-jennings> [12.05.2013].
- JØRGENSEN, SVEN-AAGE und Peter Schepelern (Hg.). „Verfilmte Literatur. Beiträge des Symposiums abgehalten am Goethe-Institut Kopenhagen im Herbst 1992“. *Text & Kontext* 18, 1993.
- JUNG-HEE, KIM. *Frauenbilder von Otto Dix: Wirklichkeit und Selbstbekenntnis*. Münster: LIT Verlag, 1994.
- KABLITZ, ANDREAS und Gerhard Neumann (Hg.). *Mimesis und Simulation*. Freiburg: Rombach, 1998.
- KASTEN, INGRID. „Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts“ *Beihefte zur Germanisch-Romanischen Monatsschrift* 5. Heidelberg, 1986.
- KAUFFMANN, KAI. „‘Deutscher Dante’? Übersetzungen und Illustrationen der *Divina Commedia* 1900-1930“ in Hg. Lutz S. Malke. *Dantes Göttliche Komödie: Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten*. Leipzig: Verlag Faber & Faber, 2000.
- KEEL, DANIEL (Hg.). *Denken mit Picasso. Gedanken über Kunst, Künstler und Kenner*. Zürich: Diogenes, 1982.
- KEVLES, DANIEL J. „Historisches Vorwort“ in Harry Robin. *Die wissenschaftliche Illustration. Von der Höhlenmalerei bis zur Computergraphik*. Basel: Birkhäuser, 1992.
- KINDER, MARSHA. „Screen Wars: Transmedia Appropriations from Eisenstein to A TV Dante and Carmen Sandiego“ in Hg. Jeffrey Masten et al. *Language Machines. Technologies of Literary and Cultural Production*. New York: Routledge, 1997.
- KINGTON, MILES. „Television Review“ *Spectator* 4. August 1990.
- KIPEN, DAVID. „Birk’s witty, angry ‘Inferno’ shows the hell all around us“ *San Francisco Chronicle* 20. April 2004.

- KIRSCH, ADAM. „A 21st-Century Man – Why is Dante hot all of a sudden?“ *Slate Magazine*. Culturebox. The Slate Group, 26. März 2003. http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2003/03/a_21stcentury_man.html [19.03.2008].
- KITCHEN, PADDY. „Revelations of craftsmanship“ *The Times* November 15, 1985.
- KLEINHENZ, CHRISTOPHER. „Dante and the Bible: Intertextual Approaches to the *Divine Comedy*“ *Italica* 63:3 Herbst 1986.
- , „On Dante and the Visual Arts“ in Hg. Theodolinda Barolini, und H. Wayne Storey. *Dante for the New Millennium*. New York: Fordham, 2003.
- , *Movement and Meaning in the Divine Comedy: Toward an Understanding of Dante's Processional Poetics*. Bernardo Lecture Series, No. 14. Binghamton: Center for Medieval & Renaissance Studies State University of New York at Binghamton, 2005.
- KLEINSPEHN, THEODOR. *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.
- KLEMPERER, VICTOR. „Der fremde Dante“ in Hg. W. Meyer-Lübke. *Hauptfragen der Romantik. Festschrift für Philipp August Becker zum 1. Juni 1922*. Heidelberg : Carl Winters, 1922.
- KOEHLER, ROBERT. „Video Reviews: Breakthrough TV: A Thinking Person's Festival“ *Times* (s. d.).
- KOSTELANETZ, RICHARD. „The Persistence of Visual Fiction“ *RichardKostelanetz.com*. Richard Kostelanetz, 1983. <http://www.richardkostelanetz.com/examples/persistence.php> [04.07.2007].
- KRAFT, HEINRICH. *Die Bilder der Offenbarung des Johannes*. Frankfurt: Lang, 1994.
- KRAMER, HILTON. „Month in Review“ *Arts* 33, Feb. 1959.
- KRAUS, FRANZ XAVIER. *Dantes Spuren in Italien und Dante. Sein Leben und sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst*. Berlin: Grote, 1897.
- KRENN, MARGIT und Christoph Winterer: *Mit Pinsel und Federkiel. Geschichte der mittelalterlichen Buchmalerei*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009.
- KRETSCHMANN, TABEA. „Höllenmaschine/Wunschapparat“ *Analysen ausgewählter Neubearbeitungen von Dantes Divina Commedia*. Bielefeld: transcript, 2012.
- KREWANI, ANGELA. „Peter Greenaways TV Dante: Literarische Videoästhetik fürs Fernsehen“ in Hg. Griem, Julika. *Bildschirmfiktionen. Interferenzen zwischen Literatur und neuen Medien*. Tübingen: Narr, 1998.

- , *Hybride Formen. New British Cinema – Television Drama – Hypermedia*. Trier: WVT, 2001.
- KRIS, ERNST und OTTO KURZ. *Die Legende vom Künstler*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995.
- KULTERMANN, UDO. *Leben und Kunst. Zur Funktion der Intermedia*. Tübingen: Ernst Wasmuth, 1970.
- KUON, PETER. *Lo mio maestro e'l mio autore: Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*. Analecta Romanica, Heft 52. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1993.
- KUSTOW, MICHAEL. *One in Four: a year in the life of a Channel 4 commissioning editor*. London: Chatto & Windus, 1987.
- LACHMANN, RENATE. „Bachtins Konzept der Menippeischen Satire und das Phantastische“ in Hg. Nicola Hömke und Manuel Baumbach. *Fremde Wirklichkeiten. Literarische Phantastik und antike Literatur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006.
- LAMBIRTH, ANDREW. „Portrait of the Artist: Tom Phillips, what's all this writing?“ *Artists and Illustrators Magazine* April 1989.
- LANDOW, GEORGE P. *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- LANGMUIR, ERIKA. *Pocket Guides: Narrative*. London: National Gallery Company, 2003.
- LANSING, RICHARD H. *From Image to Idea. A Study of the Simile in Dante's Commedia*. Ravenna: Longo Editore, 1976.
- LA SALVIA, ADRIAN. „Dante-Welten: Die Göttliche Komödie in der Buchkunst des 20. Jahrhunderts“ in Hg. Adrian La Salvia *Himmel und Hölle: Dantes Göttliche Komödie in der Modernen Kunst*. Erlangen: Stadtmuseum Erlangen, 2004.
- , (Hg.). *Himmel und Hölle: Dantes Göttliche Komödie in der Modernen Kunst*. Erlangen: Stadtmuseum Erlangen, 2004.
- LAVIN, IRVING. „Panofsky's History of Art“ in *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside*. Princeton: Institute for Advanced Study, 1995.
- LEO, ULRICH. *Sehen und Wirklichkeit bei Dante. Mit einem Nachtrag über das Problem der Literaturgeschichte*. Frankfurt: Klostermann, 1957.
- LEONARDI, ANNA CHIAVACCI. „Il libro di Dante dalle prime copie manoscritte all'edizione della Crusca“ in *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*. Ausstellungskatalog. Foligno: Electe/Editori Umbri Associati, 1989.

- LEUCHTER, CHRISTOPH. *Dichten im Uneigentlichen. Zur Metaphorik und Poetik Heinrichs von Morungen*. Frankfurt: Lang, 2003.
- LEUTNER, PETRA. *Wege durch die Zeichen-Zone. Stephane Mallarmé und Paul Celan*. Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1994.
- LEWIS, JUSTIN. *The Ideological Octopus: An Exploration Of Television And Its Audience*. London: Routledge, 1991.
- LINCK, DIRCK und Stefanie Rentsch. „Bildtext – Textbild. Probleme der Rede über Text-Bild-Hybride“ in Hg. Dirck Linck und Stefanie Rentsch. *Bildtext – Textbild. Probleme der Rede über Text-Bild-Hybride*. Freiburg i. Br.: Rombach Verlag, 2007.
- LOBINGER, KATHARINA. *Visuelle Kommunikationsforschung: Medienbilder als Herausforderung für die Kommunikations- und Medienwissenschaft*. Wiesbaden: Springer VS, 2012.
- LOHMEIER, ANKE-MARIE. *Hermeneutische Theorie des Films*. Medien in Forschung + Unterricht Serie A, Band 42. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996.
- LOVE, TIM. „Translating Dante’s La Commedia Divina“ *Litrefs Articles*. Literary articles by Tim Love, 12. April 2012. <http://litrefsarticles.blogspot.co.uk/2012/04/translating-dantes-la-commedia-divina.html> [20.12.2013].
- LUCIE-SMITH, EDWARD. „Dante seen by a magpie collector of images“ *The Times* 26. Februar 1983.
- LÜTHY, MICHAEL und Christoph Menke (Hg.). *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*. Zürich: diaphanes, 2006.
- , „Subjektivität und Medialität bei Cézanne – mit Vorbemerkungen zu Dürer, Kersting und Manet“ in Hg. Michael Lüthy und Christoph Menke. *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*. Zürich: diaphanes, 2006. S. 189-207.
- LUZZI, JOSEPH. „From the dark wood to the garden: Dante and autobiography in the age of Voltaire“ in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 2002/6. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- LYNTON, NORBERT. „Hell in the hand“ *Art Monthly* September 1985.
- LYTTLE, JOHN. „A TV Dante: The Inferno“ *City Limits* 21. bis 28. Mai 1987.
- MAAK, ANNEGRET. *Der experimentelle englische Roman der Gegenwart*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.
- MACK, JOHN. „Comment to Tom Phillips’ Treatise ‚The Ornament on Trial‘“ *The Architectural Review*. Vol. 213, Issue 1274, April 2003. S. 79-87.

- MALKE, LUTZ S. (Hg.). *Dantes Göttliche Komödie: Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten*. Berlin: Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, 2000.
- , „Scaramuzza – Emphase des Lichts“ in Hg. Lutz S. Malke. *Dantes Göttliche Komödie: Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten*. Leipzig: Verlag Faber & Faber, 2000.
- MANDELSTAM, OSIP. *Osip Mandelstam: Selected Essays*. Übs. Sidney Monas. Austin: Texas University Press, 1977.
- MANSEN, MIRJAM. „Denn auch Dante ist unser“. *Die deutsche Danterezepktion 1900-1950*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2003.
- MARCUS, LEONHARD S. „The Fine Art of Illustration“ *The Washington Post* 8. September 1985.
- MASSIP, J. M. „Dalí hoy“. *Destino* Nr. 660. Barcelona 1.4.1950 in Ian Gibson. *The Shameful Life of Salvador Dalí*. New York/London: W.W. Norton & Co., 1998.
- MATTENKLOTT, GERT. „Dichtung als Graphik“ *Asien-Orient-Institut Universität Zürich*. Universität Zürich, 10. November 2004 (unveröffentlichtes Manuskript). http://www.unizh.ch/ostasien/elearning/lyrik/2004/11/1011_dichtung_a.html [22.4.2006].
- MATTOTTI, LORENZO. *La Divina Commedia: Inferno. Illustrazioni di Lorenzo Mattotti*. Milano: Nuages, 1999.
- MAYNARD, JAMES L. „'I Find / I Found Myself / and / /Nothing / More Than That': Textuality, Visuality and the Production of Subjectivity in Tom Phillips' *A Humument*“ *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 36, No. 1, *Thinking Post-Identity*, Spring 2003.
- MAZZEO, JOSEPH ANTHONY. *Varieties of Interpretation*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1978.
- , „Dante's Conception of Love.“ in Hg. Robert J. Clements. *American Critical Essays on the Divine Comedy*. New York: New York University Press, 1967. S. 140-158.
- McHALE, BRIAN. „Poetry under Erasure“ in Hg. Eva Müller-Zetzelmann, und Margarete Rubik. *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyrik*. Amsterdam NY: Rodolpi, 2005.
- MECKE, JOCHEN. „Intermedialität und Hypermedialität: Einige Überlegungen zu Cervantes' Don Quijote und Orson Welles' Don Quijote“ in Hg. Joachim Paech und Jens Schröter. *Intermedialität Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008.
- MEER, VAN DER F. *Apokalypse. Die Visionen des Johannes in der europäischen Kunst*. Freiburg: Herder, 1978.

- MERKELBACH, REINHOLD. *Hestia und Erigone: Vorträge und Aufsätze*. Berlin: Walter de Gruyter, 1996.
- MIDDEKE, MARTIN. „Intertextualität/Transtextualität“ in Hg. Hans Vilmar Geppert und Hubert Zapf (*Theorien der Literatur: Grundlagen und Perspektiven Band II*). Tübingen: Narr Francke Attempo Verlag, 2005.
- MILLER, EDWIN HAVILAND. *Walt Whitman's „Song of Myself“. A mosaic of interpretations*. Iowa City: University of Iowa Press, 1989.
- MILLER, JAMES E. Jr. *Walt Whitman*. New York: Twayne Publishers, 1962.
- MILLER, JOSEPH HILLIS. *Illustration: Die Spur der Zeichen in Kunst, Kritik und Kultur mit einer Einleitung von Wolfgang Iser*. Konstanzer Bibliothek Bd. 21. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1993.
- MISSOMELIUS, PETRA. *Digitale Medienkultur: Wahrnehmung, Konfiguration, Transformation*. Bielefeld: transcript, 2006.
- MITCHELL, W. J. T. *Iconology – Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- , *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- MOEBIUS. *La Divina Commedia. Il Paradiso di Moebius*. Milano: Edizioni Nuages, 1999.
- MÖLLER, JOACHIM. „Dante, englisch“ in Malke. *Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten*. Verlag Faber & Faber: Leipzig, 2000.
- MONTI, FRANCO. *African Masks*. Übs. Andrew Hale. Feltham: The Hamlyn Publishing Group, 1969.
- MORISON, PATRICIA. „Review“ *Financial Times* 30. November 1985 (s. p.).
- MORLEY, SHERIDAN. „Heaven to Hell, via Purgatory“ *Times* 28. Juli 1990.
- MÜLLER, JÜRGEN E. *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Film und Medien in der Diskussion Bd. 8. Münster: Nodus, 1996.
- MÜLLER, MARION G. *Grundlagen der Kommunikation*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2003.
- MÜLLER, UDO. *Literatur im Bild. 45 Arbeitsblätter für den Deutschunterricht S I / S II*. Stuttgart, Dresden: Ernst Klett Verlag für Wissen und Bildung, 1993².
- MÜNCHBERG, KATHARINA. *Dante: Die Möglichkeit der Kunst*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2005.

- MUYBRIDGE, EADWEARD. *Eadweard Muybridge. The Human and Animal Locomotion Photographs*. Hg. Hans Christian Adam. Köln: Taschen, 2010.
- MYERS, GEORGE JR. „The most beautiful book of ‘85“ *The Economist* 24. November 1985.
- NASSAR, EUGENE PAUL. *Illustrations to Dante's Inferno*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1994.
- , „Dante Illustration: Fidelity to text and tone as criterion“ *Electronic Bulletin of the Dante Society of America*. Princeton University, 27. September 1999. <http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/nassar.htm> [04.03.2011].
- NELSON, THEODOR HOLM. *Literary Machines*. Watertown: Mindful Press / Eastgate Systems, 1982.
- NEUMEISTER, SEBASTIAN. *Dantes Göttliche Komödie: Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten*. Hg. Lutz S. Malke. Berlin: Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, 2000.
- NERLICH, MICHAEL. *Kunst, Politik und Schelmerei. Die Rückkehr des Künstlers und des Intellektuellen in die Gesellschaft des zwanzigsten Jahrhunderts dargestellt an Werken von Charles de Coster, Romain Rolland, André Gide, Heinrich Mann und Thomas Mann*. Frankfurt, Bonn: Athenäum, 1969.
- NEUNER, STEFAN. „Zerfallende Kalligramme. Pablo Picasso und Jasper Johns“ in Hg. Dirck Linck und Stefanie Rentsch. *Bildtext – Textbild. Probleme der Rede über Text-Bild-Hybride*. Freiburg: Rombach, 2007.
- NEWMAN, FRANCIS X. „St. Augustine's Three Visions and the Structure of the *Commedia*“ *MLN* Vol. 82, No. 1, Italian Issue Januar 1967.
- NICHOLS, S. J. G. „Dante in English“ (Buchbesprechung) *Translation and Literature* 15.1, 2006. S. 120.
- „Notes on current books“ *Virginia Quarterly Review* Spring 1986 (Anon.).
- O'BRIEN, LUCY. „How we met: Brian Eno & Tom Phillips“ Interviews in *The Independent* (London) 13. November 1998.
- O'DOHERTY, BRIAN. „Rauschenberg and the Vernacular Glance“ *Art in America*. 61, September-October 1973.
- O'HARA, JOHN. „The Narrative Construction of Reality: An Interview with Stuart Hall“ in *Southern Review* 17:1 (März 1984). S. 3-17.
- OESTERLE, GÜNTER. „Die Folgenreiche und strittige Konjunktur des Umrisses in Klassizismus und Romantik“ in Hg. Gerhard Neumann et al. *Bild und Schrift in der Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999

- ONIANS, JOHN (Hg.) *Sight and Insight: Essays on art and culture in honour of E. H. Gombrich at 85*. London: Phaidon Press, 1994.
- OSTERLAND, MARTIN. „Die Mythologisierung des Lebenslaufs. Zur Problematik des Erinnerns“ in *Soziologie: Entdeckungen im Alltäglichen*. Frankfurt: Campus, 1983.
- OWENS, CRAIG. „The allegorical impulse“ in Hg. Scott Bryson et al. *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- PAECH, JOACHIM (Hg.). *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*. Stuttgart: Metzler, 1994.
- , *Literatur und Film*. 2. überarbeitete Auflage. Stuttgart und Weimar: Metzler, 1997.
- , „Paradoxien der Auflösung und Intermedialität“ in Hg. Martin Warnke et al. *HyperKult*. Basel: Stroemfeld, 1997.
- und Jens Schröter. *Intermedialität Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008.
- Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*. Ausstellungskatalog. Foligno: Electe/Editori Umbri Associati, 1989 (Anon.).
- PANNIFER, BILL. „Video: Dante by Numbers“ *Invision*, No. 28 Dezember bis Januar 1989.
- PARINAUD, ANDRE (Hg.). *Unspeakable Confessions of Salvador Dalí: As Told to André Parinaud*. London: W. H. Allen, 1976.
- PARSONS, MICHAEL. „The Scratch Orchestra and Visual Arts“ *Leonardo Music Journal*, Volume 11, 2001.
- PASCAL, HUSTON. „Introduction by Huston Paschal“ in Tom Phillips. *Works and Texts*. London: Thames and Hudson, 1992.
- PENZKOFER, GERHARD. „Die Sehnsucht nach dem Heiligen: Moderne und Postmoderne in Garniers, Pierre *poésie spatiale*“ in *Postmoderne Lyrik – Lyrik in der Postmoderne. Studien zu den romanischen Literaturen der Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- PERLOFF, MARJORIE. *Wittgenstein's Ladder: poetic language and the strangeness of the ordinary*. The University of Chicago Press: Chicago, 1996.
- PETERSEN, THOMAS. *Die Entschlüsselung der Bilder: Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation. Ein Handbuch*. Köln: Halem, 2011.
- „Pick of the day“ *The Sunday Correspondent* 29. Juli 1990 (Anon.).

- PIERI, GIULIANA. „Dante and the Pre-Raphaelites: British and Italian Responses” in Hg. Antonella Braida und Luisa Calé. *Dante on view: the reception of Dante in the visual and performing arts*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007.
- „Pioneering the computational linguistics and the largest published work of all time” *IBM Homepage*. IBM Stories, Linguistica Computazionale, Anon. s. d. http://www.ibm.com/ibm100/it/en/stories/linguistica_computazionale.html [14.03.2012].
- PITE, RALPH. *The Circle of Our Vision. Dante's Presence in English Romantic Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1994. S. vii.
- PLATSCHEK, HANS. *Joan Miró*. Reinbek bei Hamburg: rowohlt, 1993.
- POCHAT, GÖTZ. *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Köln: DuMont, 1986.
- POESCHEL, SABINE (Hg.). *Ikonographie – neue Wege der Forschung*. Darmstadt: WBG, 2010.
- PORTER, CEDRIC. „And at £10,000 a copy there won't be many at W. H. Smith's” *South London Press* 28. Oktober 1983.
- PRILL, ULRICH. *Dante*. Sammlung Metzler, Bd. 318. Stuttgart: Metzler, 1999.
- PRÜFER, TILLMANN. „Stilkolumne: Wieder gut gepunktet – Tillmann Prüfer über Leopardenumuster“ *ZEITmagazin* Nr. 12, 17. März 2011. <http://www.zeit.de/2011/12/Stilkolumne-Leopardenumuster> [18.01.2012].
- PULLELLA, PHILIP. „Dante gets posthumous nose job – 700 years on” (Reuters). *yahoo.news*. Yahoo – ABC News Network, 11.01.2007. http://news.yahoo.com/s/nm/italy_dante_dc [13.01.2007].
- „Putting art on the iPad by App” *greatfreestyle.com*. 26. Dezember 2010. <http://www.greatfreestyle.com/2010/12/> [28.12.2010].
- QUESNE, A. L. LE et al. (Hg.). *Victorian Thinkers: Carlyle, Ruskin, Arnold, Morris*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- RAFF, THOMAS. *Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*. München: Waxmann, 2008.
- RAMPTON, JAMES. „Today's Television: Infernal Technology“ *The Independent on Sunday* 29. Juli 1990.
- RATZINGER, JOSEF BENEDIKT XVI. *Wort Gottes: Schrift, Tradition, Amt* in Hg. Peter Hünemann und Thomas Söding. Freiburg: Herder, 2005.
- RAUTERBERG, HANNO. *Und das ist Kunst?! Eine Qualitätsprüfung*. Frankfurt/M.: Fischer, 2007.

- REYNOLDS, BARBARA. „The Divine Comedy“ in Hg. Peter France. *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. Oxford: Oxford University Press, 2001. S. 469ff.
- RENK, HERTA-ELISABETH. „Filme als Texte lesen“ in Hg. Walter Seifert. *Literatur und Medien in Wissenschaft und Unterricht. Festschrift für Albrecht Weber zum 65. Geburtstag*. Köln/Wien: Böhlau Verlag, 1987.
- RIESER, MARTIN und Andrea Zapp (Hg.). *New Screen Media. Cinema/Art/Narrative (including DVD-Rom Disk)*. London: British Film Institute, 2002.
- RIEMANN-REYHER, MARIE URSULA. „Dantes Traum der Läuterung – Brücke zwischen Klassizismus und Romantik“ in Hg. Lutz S. Malke. *Dantes Göttliche Komödie: Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten*. Leipzig: Verlag Faber & Faber, 2000.
- RINOLDI, PAOLO et al. (Hg.). *Studi su volgarizzamenti italiani due-trecenteschi*. Roma: Viella, 2005.
- RITTER, ALBERT. *Die unbekannten Meister – Dantes Werke*. Berlin: Gustav Grosser Verlag, 1922.
- ROBERTS, KEITH. „London & Oxford“ *The Burlington Magazine*, Vol. 121. No. 912. März 1979.
- ROBIN, HARRY. *Die wissenschaftliche Illustration. Von der Höhlenmalerei zur Computergraphik*. Basel: Birkhäuser, 1992.
- ROE, ALBERT S. *Blake's Illustrations to the Divine Comedy*. Princeton: Princeton University Press, 1953.
- ROMBACH, HEINRICH. *Der Ursprung: Philosophie der Konkreativität von Mensch und Natur*. Freiburg: Rombach, 1994.
- ROSE, BARBARA. *Rauschenberg*. New York: Vintage, 1987.
- ROSSETTI, DANTE GABRIEL. „Dante and his Circle“ (1861). *Rossetti Archive*. Institute for Advanced Technology in the Humanities University of Virginia, Jerome McGann, Sommer 2002. <http://www.rossettiarchive.org/docs/4p-1861.raw.html> [21.02.2011].
- „Beata Beatrix“ (1864). *Rossetti Archive*. Institute for Advanced Technology in the Humanities University of Virginia, Jerome McGann, Frühling 2002. <http://www.rossettiarchive.org/docs/s168.rap.html> [22.02.2011].
- RUBIN, WILLIAM S. *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. New York: Museum of Modern Art, 1984.

- RUNDLE, DAVID. „Tom Phillips‘ Dante“ *bonae litterae*. David Rundle, 28.04.2009. <http://bonaelitterae.wordpress.com/2009/04/28/tom-phillips-dante/> [12.05.2013].
- „Rushes“ *The Independent* 25. März 1989 (Anon.).
- RUSSELL, JOHN. „Critic’s Notebook: More Space for the Victoria & Albert Museum“ *The New York Times* 26. Mai 1983.
- , „Books of the Times“ *The New York Times* 5. September 1985.
- SACHS-HOMBACH, KLAUS. *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2003.
- SACKNER, MARVIN. „‘Humumentism:’ The Works and Ideas of Tom Phillips“ *Humument.com*. Essays. Tom Phillips RA, s. d. <http://humument.com/essays/sackner.html> [01.06.2005].
- SAGLIA, DIEGO. „Translation and Cultural Appropriation: Dante, Paolo and Francesca in British Romanticism“ *Quaderns. Revista de traducció* 7, 2002.
- SCHÄFER, GÜNTER (Hg.). *Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie und anderen Texten*. Marburg: Schriften der Universitätsbibliothek Marburg 68, 1993.
- SCHRÖTER, JENS. „Intermedialität“ *Theorie der Medien*. Jens Schröter, s. d. http://www.theorie-der-medien.de/text_druck.php?nr=12 [07.07.2011].
- SANDRI, RINALDO. „La foresta magica di Licata“ *L’Adipe* 26. Juli 1983.
- SANTORO, LIBERATO. „Dante in two dimensions“ *The Irish Times* 10. August 1985.
- SATRIANI, LUIGI M. LOMBARDI (Hg.). *L’utopia di Dioniso: festa fra tradizione e modernità*. Rom: Meltemi Editore srl, 1997.
- SAYERS, DOROTHY L. „Introduction“ in Dante Alighieri. *The Comedy of Dante Alighieri the Florentine. Cantica I: Hell (L’Inferno)*. Übs. Dorothy L. Sayers. London: Penguin Books, 2001 (1949). S. xlviii-lvii.
- SCHANZE, HELMUT. „Literatur – Film – Fernsehen. Transformationsprozesse“ in Hg. Sven-Aage Jørgensen und Peter Schepelern. „Verfilmte Literatur. Beiträge des Symposiums abgehalten am Goethe-Institut Kopenhagen im Herbst 1992“. *Text & Kontext* 18, 1993.
- SCHAROLD, IRMGARD. *Vom Wunderbaren zum Phantasmatischen. Zur Archäologie vormoderner Phantastik-Konzeptionen bei Ariost und Tasso*. München: Wilhelm Fink, 2012.

- SCHEER, EVA B. *Daz geschach mir durch ein schouwen. Wahrnehmung durch Sehen in ausgewählten Texten des deutschen Minnesangs bis zu Frauenlob*. Frankfurt am Main: Lang, 1990.
- SCHEFFER, BERND. *Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1992.
- SCHELLING, FRIEDRICH W. J. „Über Dante in philosophischer Beziehung“ in Hg. F. W. J. Schelling und F. W. Hegel. *Kritisches Journal der Philosophie*. Band 2/3, 1803.
- SCHEMO, DIANA JEAN. „Bringing Dante into the Realm of Contemporary English.“ *The New York Times* 31. Januar 1995, C13.
- SCHPELERN, PETER. „Gewinn und Verlust. Zur Verfilmung in Theorie und Praxis“ in Hg. Sven-Aage Jørgensen und Peter Schepelern. „Verfilmte Literatur. Beiträge des Symposiums abgehalten am Goethe-Institut Kopenhagen im Herbst 1992“. *Text & Kontext* 18, 1993.
- SCHIAFFINI, ILARIA. „From Hell to Paradise or the Other Way Round? Salvador Dalí's *Divina Commedia*“ in Hg. Antonella Braidà und Luisa Calé. *Dante on view: the reception of Dante in the visual and performing arts*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007.
- SCHIERL, THOMAS. *Text und Bild in der Werbung: Bedingungen, Wirkungen und Anwendungen bei Anzeigen und Plakaten*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2001.
- SCHILLER, FRIEDRICH. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- SCHIRRA, DORIS. „An jenem Tage lasen wir nicht weiter“ – Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie aus den Beständen der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln. Ausstellungskatalog. Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2000.
- SCHLEUSENER-EICHHOLZ, GUDRUN. *Das Auge im Mittelalter*. Band II. München: Wilhelm Fink, 1985.
- SCHLICKERS, SABINE. *Verfilmtes Erzählen*. Frankfurt: Vervuert, 1997.
- SCHMITZ, WOLFGANG. „Vorwort“ in Doris Schirra. „An jenem Tage lasen wir nicht weiter“ – Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie aus den Beständen der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln. Ausstellungskatalog. Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2000.
- SCHMITT, JOHANNES. *Kunst des Fernsehens? Ein Massenmedium und sein Gattungsanspruch*. Inaugural-Dissertation in der Philosophischen Fakultät II der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 1991.

- SCHNEIDER, IRMELA. *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1981.
- SCHÖNE, ALBRECHT und Arthur Henkel (Hg.). *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1996.
- SCHOLZ, OLIVER R. *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*. Frankfurt/Main: Klostermann, 2004.
- SCHRADER, SABINE. „Si gira!“ *Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2007.
- SCHRÖTER, JENS. „Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs“ *montage AV - Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 7, 1998. S. 129–154.
- SCHUBRING, PAUL. *Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie: Italien, 14. bis 16. Jahrhundert*. Zürich: Amalthea, 1931
- SCHULZ, GERHARD. *Romantik. Geschichte und Begriff*. München: C.H. Beck, 2007.
- SCHURR, CLAUDIA E. „Dante e la musica“ in *Quaderni di Esercizi Musica e spettacolo*. Perugia: Università degli Studi di Perugia, 1994.
- SCHWENGER, PETER. „Fantasm and Fiction. On textual envisioning“ in Hg. Mieke Bal und Hent de Vries. *Cultural Memory in the Present*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- SECKLER, DOROTHY GEES. „The Artist Speaks: Robert Rauschenberg“ *Art in America*, 54.3 Mai-Juni 1966.
- SEEL, MARTIN. „Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung – Fünf Thesen“ in Hg. Gert Mattenklott. *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2004.
- SEGRE, CESARE (Hg.). *Volgarizzamenti del '200 e '300*. Torino: Utet, 1953.
- SHEPHERD, MICHAEL. „In the way: Art“ *The Sunday Telegraph* 15. Februar 1976.
- SHULMAN, ALEXANDRA. „Heaven of Hell“ *Times* 25. Juni 1987.
- SIEFERT, KATHARINA. *Papiertheater - Die Bühne im Salon*. Einblicke in den Sammlungsbestand des Germanischen Nationalmuseums, Katalog zur Ausstellung „Theaterdonner“. Nürnberg: Germanischen Nationalmuseum, 2002.
- SIMON, JEFF. „Dante Translator Is Own Illustrator“ *The Buffalo News* 25. August 1985.

- SIMANOWSKI, ROBERTO. „Hypertext. Merkmale, Forschung, Poetik“ *Brown University. Research*, 31. Juli 2002. <http://www.brown.edu/Research/dichtung-digital/2002/07/31-Simanowski/index2.htm> [15.08.2007].
- SINGLETON, CHARLES. *The Divine Comedy Inferno 2: Commentary*. in Dante Alighieri. *The Divine Comedy*. Übs. Charles S. Singleton. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- , „The Two Kinds of Allegory“ in Harold Bloom. *Bloom's Modern Critical Views: Dante Alighieri*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2004.
- SKRZIEPIETZ, ANDREAS M. „Die Zahl in der *Divina Commedia*“. (Private Arcor-Homepage des Autors). <http://home.arcor.de/askrz/zahl.pdf> [15.02.2012].
- SMITH, ROBERTA. „Art: Drawings by Robert Rauschenberg 1958-68“ *The New York Times* 31. Oktober 1986.
- , „Art in Review; Tom Phillips“ *The New York Times* 3. Juni 2005.
- , „A Rarely Seen Side of a Rauschenberg Shift“ *The New York Times* 8. März 2007.
- SOTTONG, HERMANN und Michael Müller. *Zwischen Sender und Empfänger. Eine Einführung in die Semiotik der Kommunikationsgesellschaft*. Bielefeld: Erich Schmidt, 1998.
- SPEAIGHT, GEORGE. *The History of the English Toy Theatre*. London: Studio Vista, 1969.
- SPECTOR, BUZZ. „Getting a shelf life – various artists, various galleries“ *Afterimage* v.26, no.5, März-April 1999. S. 16.
- SPIELMANN, YVONNE. *Intermedialität: Das System Peter Greenaway*. München: Wilhelm Fink, 1998.
- STASSEN, FRANZ. *Ein Dantekranz aus hundert Blättern*. Illus. Franz Stassen, Übs. Paul Pochhammer. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1906.
- STEINER, WENDY. *The Colors of Rhetoric*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- STIERLE, KARLHEINZ. „Mythos als ‚Bricolage‘ und zwei Endstufen des Prometheusmythos“ in Hg. M. Fuhrmann. *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München: W. Fink, 1971 [1990].
- , „Werk und Intertextualität“ in Hg. Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel. *Dialog der Texte*. Wien: Offsetschnelldruck Anton Riegelnik, 1983.
- STENGER, URSULA. *Schöpferische Prozesse: Phänomenologisch-anthropologische Analysen zur Konstitution von Ich und Welt*. Weinheim: Juventa Verlag, 2002.

- STÖCKL, HARTMUT. *Die Sprache im Bild, das Bild in der Sprache: zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte, Theorien, Analysemethoden*. Berlin: Walter de Gruyter, 2004.
- STOCK, JOAN. „Independence, creative work in art show“ *Cape Argus* Januar 1976.
- STOREY, JOHN. *Inventing Popular Culture*. Malden: Blackwell, 2003.
- STROZZIERI, LEO. „Salvador Dalí: Le caotiche elastiche epifanie del sogno“ in Corrado Gizzi (Casa di Dante in Abruzzo). *Dante istoriato. Vent'anni di ricerca iconografica dantesca*. Mailand: Skira editore, 1999.
- SUNDERMEIER, JÖRG. „Hermann Hesse: Das Glasperlenspiel. Strenge Lehre“ *Fluter. Magazin der Bundeszentrale für Politische Bildung* 1. Dezember 2004. [http://www.fluter.de/de/glauben/lesen/3447/\[04.05.2013\]](http://www.fluter.de/de/glauben/lesen/3447/[04.05.2013]).
- SYMMANK, MARKUS (Hg.). *Karnevaleske Konfigurationen in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- SZEEMANN, HARALD. „Individuelle Mythologien“ *Kunst-Nachrichten*, 9. Jg., Heft 3, November 1972.
- , *Museum der Obsessionen*. Berlin: Merve, 1981.
- , (Hg.). *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800* Ausstellungskatalog. Zürich: Kunsthaus Zürich, 1983.
- TAGLIABUE, CARLO. *Cinema e letteratura italiana*. Perugia: Guerra, 1990.
- TANNER, MARCIA. „Preface: Sandow Birk's Commedia Urbana“ in *Dante's Purgatory. Illustrated by Sandow Birk, Text adapted by Sandow Birk and Marcus Sanders*. SF: Chronicle Books, 2005.
- TAYLOR, ANDREW. „Television, Translation, and Vulgarization: Reflections on Phillips' and Greenaway's *A TV Dante*“ in Hg. Amilcare A. Iannucci. *Dante, Cinema & Television*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.
- TAYLOR, PAMELA (Hg.). *The Notebooks of Leonardo da Vinci*. New York: Mentor Books, 1960.
- „The word made mosaic“ *mosaicinfo*. 13. Januar 2008. <http://www.mosaicinfo.wordpress.com/2008/01/13/the-word-made-mosaic/> [08.03.2011].
- THOMAS, KARIN. „Identität und Selbstinszenierung“ und „Individuelle Mythologien“ in Hg. Hubertus Butin. *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont, 2002.

- THOMPSON, LUKE Y. „Ten for the Money” *OC Weekly* Donnerstag, 19. April 2007.
- TINKLER-VILLANI, VALERIA. *Visions of Dante in English Poetry. Translations of the Commedia from Jonathan Richardson to William Blake*. Amsterdam: Rodopi, 1989.
- TODOROV, TZVETAN. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- TOMKINS, CALVIN. *Off the Wall*. New York: Penguin, 1980.
- „Tom Phillips Dante Archive comes to Bodleian Library” *Bodleian Libraries University of Oxford*. 19. April 2007. http://www.bodleian.ox.ac.uk/news/2007_apr_19 [10.03.2011].
- „Tom Phillips RA Hon RP, About Tom” *The Royal Society of Portrait Painters*. RP Artists, Anon., s. d. <http://www.therp.co.uk/rp-artists/artist/tom-phillips-ra-rp/> [01.04.2009]
- „Tom Phillips’ Version Of Dante's Hell Acquired By Bodleian Library”. *Culture24*. History & Heritage / Time / Roman. 24 Hour Museum Staff, 19. April 2007. <http://www.culture24.org.uk/history-and-heritage/time/roman/art46418> [08.03.2011].
- TONINELLI, MARCELLO. *Dante: La Divina Commedia a Fumetti*, 1998.
- TOSCHES, NICK. *In the Hand of Dante*. Boston: Little Brown and Company, 2002.
- TOSCHI, PAOLO. *Le origini del teatro italiano*. Torino: Einaudi, 1955.
- TOYNBEE, ARNOLD. *Menschheit und Mutter Erde. Die Geschichte der großen Zivilisationen*. Wiesbaden: Marixverlag, 2006.
- TRAISTER, DANIEL „Tom Phillips and A Humument” *Humument.com*. Essays. Tom Phillips RA, s. d. <http://humument.com/essays/traister01.html> [22.07.2007].
- TURIM, MAUREEN. „The Displacement of Architecture in Avant-Garde Films” *Iris*, No. 12, 1991.
- VAIZEY, MARINA. „Today we improvise” *The Sunday Times* 1. Februar 1976.
- „The genius who might have been” *The Sunday Times* 6. November 1983.
- VENTURI, LUIGI. *Le similitudini dantesche ordinate, illustrate e confrontate*. Firenze: Sansoni, 1911.
- VICKERS, NANCY J. „Dante in the Video Decade” in Hg. Theodore J. Cachey, Jr. *Dante Now. Current Trends in Dante Studies*. Notre Dame, London: University of Notre Dame Press, 1995. S. 263-276.
- „Video: Dante man’s contract” *The Listener* 21. Mai 1987 1985 (Anon.).

- VOIGTS-VIRCHOW, ECKART (Hg.). *Mediated Drama, Dramatized Media*. Contemporary Drama in English Vol. 7. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2000.
- VOLKMANN, LUDWIG. *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1897.
- VOSSLER, KARL. *Die Romanische Welt: Gesammelte Aufsätze mit einem Vorwort von Hugo Friedrich*. München: Piper, 1965.
- WAGNER, PETER. *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*. London: Reaktion Books, 1995.
- WAGNER-EGELHAAF, MARTINA. *Autobiographie*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000.
- WAGNER, MONIKA. *Das Material der Kunst – Eine andere Geschichte der Moderne*. München: C.H. Beck, 2001.
- WAGSTAFF, CHRISTOPHER. „Dante in the Cinema or Dante and the Cinema?“ in Hg. Antonella Braidia und Luisa Calè. *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- WALDMAN, GUIDO. „Far above the nursery slopes“ *The Spectator* 23. März 2002.
- WALZEL, OSKAR. *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*. Berlin: Verlag von Speyer & Peters, 1890.
- WARNKE, MARTIN. „Medienwechsel – für Joachim Paech“ <http://www.uni-lueneburg.de/uni/index.php?id=2663> [23.03.2009].
- WARREN, ROSANNA. „A Printing House in Hell“ in Hg. Giorgio Marini und Ceil Friedman. *Michael Mazur, L’Inferno di Dante*. Rom: Electa, 2000.
- WAYMARK, PETER. „Choice: A TV Dante – Inferno V“ *Times* 25. Mai 1987.
- WEIDENMANN, BERND. „Lernen mit Medien“ in Hg. Andreas Krapp und Bernd Weidenmann. *Pädagogische Psychologie*. Weinheim/Basel: Psychologie Verlags Union, 2001
- WEISS, CHRISTINA. „zur begriffserklärung: konkret – visuell“ in Hg. Eugen Gomringer. *visuelle poesie Anthologie*. Reclam: Stuttgart, 1996.
- WELLE, JOHN. P. „Early Cinema, Dante’s Inferno of 1911, and the Origins of Italian Film Culture“ in Hg. Amilcare A. Iannucci. *Dante, Cinema & Television*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.

- WHEALE, NIGEL. „Televising Hell: Tom Phillips and Peter Greenaway’s TV Dante“ in Hg. Nigel Wheale. *The Postmodern Arts. An Introductory Reader*. London/NY: Routledge, 1995.
- WILLIAMS, CHARLES. *The Figure of Beatrice: A Study in Dante*. London: Faber and Faber Limited, 1944.
- WINTER, THOMAS NELSON. „Roberto Busa, S. J., and the invention of the Machine-Generated Concordance“ *Faculty Publications, Classics and Religious Studies Department*. Paper 70, 1999. <http://digitalcommons.unl.edu/classicsfacpub/70/> [14.03.2012]
- WITTMANN, REINHARD. „Gibt es eine Leserevolution am Ende des 18. Jahrhunderts?“ in Hg. Guglielmo Cavallo und Roger Chartier. *Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm*. Frankfurt/Main: Campus, 1999.
- WITTSCHIER, HEINZ WILLI. *Dantes Divina Commedia. Einführung und Handbuch*. Grundlagen der Italianistik Band 4. Frankfurt: Peter Lang, 2002.
- WOLF, NORBERT. *Die Welt der Heiligen*. München/New York: Prestel, 2004 (s. p.).
- WOLFF, ROBERT LEE. *Gains and Losses. Novels of Faith and Doubt in Victorian England*. London: John Murray, 1977.
- WOODS, ALAN. „A Book of Bits or a Bit of a Book“ *Cambridge Quarterly* X (3) 1982.
- WRIGHT, JONATHAN. „Pick of the Day“ *The Guardian* 16. Januar 2004.
- WÜRTEMBERGER, ERNST. *I. A. D. Ingres. Eine Darstellung seiner Form und seiner Lehre*. Basel: Schwabe, 1925.
- XERRI, STEVE. „Trick or Treatment“ *Fiction Magazine* Juli 1988.
- YALKUT, JUD. „Understanding Intermedia“ in Hg. Gottfried Schlemmer *Avantgardistischer Film 1951-1971, Theorie*. München: Hanser, 1973.
- YAPKO, MICHAEL D. *Fehldiagnose: Sexueller Missbrauch*. München: Droemer Knaur, 1996.
- YATES, FRANCES. „Transformations of Dante’s Ugolino“ *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 14, 1951.
- . *The Art of Memory*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1966.
- ZAVREL, JOHN B. „Dante, Dalí and the Divine Comedy“. *PROMETHEUS, Internet Bulletin for Art, News, Politics and Science*, Nr. 100, Oktober. New York: Museum of European Art, 2005.
- ZHAO, JIN. *Interkulturalität von Textsortenkonventionen. Vergleich deutscher und chinesischer Kulturstile: Imagebroschüren*. Berlin: Frank und Timme, 2008.

- ŽMEGAČ, VIKTOR. „Montage/Collage“ in Hg. Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač. *Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen: Niemeyer, 1994 [1987].
- „Zusammenfassung: Eugene Paul Nassar, *Illustrations to Dante's Inferno*“ WorldCat. OCLC, s. d. <http://www.worldcat.org/title/illustrations-to-dantes-inferno/oclc/024703015> [14.07.2011].
- „Zwischen Loge und Höllenfahrt: Von Münchner Kochrezepten frei“ *Der Spiegel* 44/1947 (Anon.).

Nachschlagewerke, Lexika, Wörterbücher

- ARNOLD, HEINZ LUDWIG und HEINRICH DETERING (Hg.). *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: dtv, 1999³.
- BENWARD, BRUCE und Marilyn Saker. *Music: In Theory and Practice*, Vol. I. Boston: Mcgraw-Hill Higher Education, 2008⁸.
- BIEDERMANN, HANS. *Knaurs Lexikon der Symbole*. München: Knaur, 1989.
- BORCHMEYER, DIETER und Viktor Žmegač (Hg.). *Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen: Niemeyer, 1994 [1987].
- BOUTELL, CHARLES und John Philip Brooke-Little (Hg.). *Boutell's Heraldry*. London: Frederick Warne, 1978 [1950].
- Brockhaus Enzyklopädie. Neunter Band IL–KAS*. Wiesbaden: Brockhaus, 1970.
- BROOKE-LITTLE, JOHN PHILIP. *Royal Heraldry. Beasts and Badges of Britain*. Derby: Pilgrim Press, 1981.
- BUTIN, HUBERTUS (Hg.). *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont, 2002.
- Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie: Ein Versuch die Deutung und ein besseres Verständniss der kirchlichen Bildwerke des Mittelalters zu erleichtern*. Frankfurt/Main: J.C. Hermann, 1839 (Anon.).
- DE LA MOTTE, DIETHER. *Harmonielehre*. München: dtv, 1997¹⁰.
- „Gustave Doré“ *Wikipedia*, 23. Januar 2004. http://de.wikipedia.org/wiki/Gustave_Dor%C3%A9 [22.02.2011].
- Duden: Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*. Hg. Dieter Baer. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2000².
- DuMonts Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts – Künstler, Stile und Begriffe*. Hg. Karin Thomas. Köln: DuMont Buchverlag, 2000.
- DuMonts Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts*. Hg. Karin Thomas. Köln: DuMont, 2006.

- EAGLETON, TERRY. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- GEPPERT, HANS VILMAR und Hubert Zapf (Hg.). *Theorien der Literatur: Grundlagen und Perspektiven Band II*. Tübingen: Narr Francke Attempo Verlag, 2005.
- GRIMM, JACOB und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch* (1854). Berlin-brandenburgische Akademie der Wissenschaften – Akademie der Wissenschaften zu Göttingen – DFG (s. d.)
<http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GV07113> [20.12.2013].
- HILDEBRANDT, ADOLF M. *Handbuch der Heraldik: Wappenfibel*. Hamburg: Nikol Verlagsgesellschaft, 2007¹⁹.
- HOUTZAGER, GUUS. *Illustrierte Griechische Mythologie-Enzyklopädie*. Eggolsheim: Dörfner, 2006.
- „Illustration“ *Wikipedia*, 7. März 2004.
<http://de.wikipedia.org/wiki/Illustration> [12.07.2011].
- „Illustration“ *duden.de*. Duden Wörterbuch Rechtschreibung, s. d.
<http://www.duden.de/rechtschreibung/Illustration> [12.07.2011].
- KELLER, HILTGART L. *Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten*. Stuttgart: Reclam, 2001⁹.
- Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 Bände. Freiburg: Herder, 1968.
- Lexikon für Theologie und Kirche*, 11 Bände. Freiburg: Herder, 1993-2001³.
- LURKER, MANFRED. *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*. München: Kösel Verlag, 1973.
- MERLANTE, RICCARDO. *Il Dizionario della Commedia*. Bologna: Zanichelli, 1999.
- Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler, 2001².
- NEWTON, K. M. (Hg.). *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*. New York: St. Martin's Press, 1997.
- PASTON-BEDINGFIELD, HENRY und Peter Gwynn-Jones (Hg.). *Heraldry*. Leicester: Magna Books, 1993.
- Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung. Hg. Harald Fricke, Georg Braungart, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller. Berlin: de Gruyter, 2000.
- SACHS, HANNELORE und Ernst Badstübner, Helga Neumann (Hg.). *Christliche Ikonographie in Stichworten*. Leipzig: Koehler & Amelang, 1973.

- SCHNEEDE, UWE M. *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert: von den Avantgarden bis zur Gegenwart*. München: C.H. Beck, 2001.
- „Subdominante“ *Wikipedia*, 30. August 2002.
<http://de.wikipedia.org/wiki/Subdominante> [25.01.2012].
- SUTHERLAND, JOHN ANDREW. *The Longman Companion to Victorian Fiction*, Bd. 1 (English Fiction – 19th century – Dictionaries), London: Longman Group 1988.
- WAGNER, MONIKA und Dietmar Rübel, Sebastian Hackenschmidt (Hg.). *Lexikon des künstlerischen Materials – Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*. München: C.H. Beck, 2010.
- WALTER, JENS (Hg.). *Kindlers neues Literaturlexikon* Bd. 1. München: Kindler, 1998.
- WEHR, HANS. *Arabisches Wörterbuch für die Schriftsprache der Gegenwart. Arabisch–Deutsch*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2011.
- WERNES, HOPE B. *The Continuum encyclopedia of animal symbolism in art*. London/New York: Continuum International Publishing Group, 2006²

Publikationen von Tom Phillips

- Paintings &c, MCMLXV-LXXI*. Catalogue of an exhibition organized by the Dartington Arts Society (Dartington Hall, Totnes, Devon) 9.-26. Juni 1971.
- „The Postcard Vision“ in Phillips, Tom. *Paintings &c, MCMLXV-LXXI*. Catalogue of an exhibition organized by the Dartington Arts Society (Dartington Hall, Totnes, Devon) 9. - 26. Juni 1971. S. 2.
- A Humument: A Treated Victorian Novel*. London: Thames and Hudson, 1980, 1987, 1997, 2005, 2012.
- Works and Texts to 1974*. Stuttgart, London: edition hansjörg mayer, 1983³.
- Dante's Inferno*. Materials for a book; an exhibition of the book and the screenprints, together with the related paintings, drawings, notebooks for the translation and bindings, Waddington Gallery 2. - 26. November 1983.
- The Heart of A Humument*. Stuttgart: edition hansjörg mayer, 1985.
- Dante's Inferno: The first part of the Divine Comedy of Dante Alighieri, translated and illustrated by Tom Phillips*. London: Thames and Hudson, 1985.
- „Letters: Illustrating Dante“ *Times Literary Supplement* 9. August 1985.

- „Artists on Libraries“ *Art Libraries Journal* (Preston England) vol. 11, no. 3, 1986.
- The Portrait Works*. London: National Portrait Gallery Publications, 1989.
- Tom Phillips Catalogue*. Introduction by Huston Paschal. Raleigh: North Carolina Museum of Art, 1991.
- Works and Texts*. London: Thames and Hudson, 1992.
- „Pictures from Postcards: South Africa – *Slegs Vir Almal: African Masks* [no. 1-6] 1974“ in Tom Phillips. *Works and Texts*. London: Thames and Hudson, 1992. S. 58-62.
- „Collage: Crosses“ in Tom Phillips. *Works and Texts*. London: Thames and Hudson, 1992. S. 128 – 30.
- „The Class of ‘47“ in Tom Phillips. *Works and Texts*. London: Thames and Hudson, 1992. S.124f.
- „Song of Myself“ *Tom Phillips*. Works: Sculpture, Word Sculptures: Wire Sculptures, Tom Phillips RA, 1995.
<http://www.tomphillips.co.uk/works/sculpture/> [11.12.2006].
- Africa – The Art of a Continent*. München/New York: Prestel, 1995.
- Music in Art*. München/New York: Prestel, 1997.
- Sacred and Profane / Drawing to a Conclusion*. South London Gallery, 1997.
- „Word Sculptures: Wire Sculptures“ in Tom Phillips. *Sacred and Profane / Drawing to a Conclusion*. South London Gallery, 1997. S. 12-17.
- „Forms of Translation“ *Programme of Verdi's 'Otello'* English National Opera, London Coliseum, 1998.
- „Raphael to Eno“ *Tom Phillips*. Works: Portraits, Brian Eno, Tom Phillips RA, 1998. www.tomphillips.co.uk/portrait/beno/benoraph.html [27.03.2011].
- „Portrait: The Artist's Mother“ *The Ashmolean No. 38*, Frühling 2000.
- A Postcard Century: 2000 Cards and their messages*. London: Thames and Hudson, 2000.
- „Tom Phillips: Works on Literary Themes“ *Exhibition Notes*, The Charleston Trust, Lewes 2. April bis 4. Mai 2003.
- „A Further Step in Cathedral Decoration“ *Oremus* November 2003.
- „The Art Show: Portrait“ *The Guardian*, 14. Januar 2004.
- „We Are the People: My Father, the Boxer“ *The Evening Standard* 3. März 2004.
- „Self Portrait in Silver“ *Tom Phillips*. Works: Sculpture, Tom Phillips RA, 2004. <http://www.tomphillips.co.uk/works/sculpture/item/5328-self-portrait-in-silver> [03.11.2006].
- „Hershey Heaven and Dante's Hell“ in Hg. Zygmunt G. Baranski und Martin McLaughlin. *Italy's Three Crowns: Reading Dante, Petrarch, and Boccaccio*. Oxford: Bodleian Library, 2007. S. 113.

- „Hand held” *Tom Phillips: new and updates by the artist*. Tom Phillips RA, 7. März 2007. <http://tomphillipsinfo.blogspot.de/2007/03/hand-held.html> [2.08.2007].
- „Miami Dice I (continued)” *Tom Phillips: new and updates by the artist*. Tom Phillips RA, 2. April 2007. <http://tomphillipsinfo.blogspot.de/2007/04/miami-dice-i-continued.html> [30.04.2007].
- „A Message from Bill Hurrell” *Tom Phillips: new and updates by the artist*. Tom Phillips RA, 4. April 2007. <http://tomphillipsinfo.blogspot.de/2007/04/message-from-bill-hurrell.html> [04.04.2007].
- „In Memoriam” *Tom Phillips*. Studio Blog, Tom Phillips RA, 20. November 2007. <http://www.tomphillips.co.uk/studio-blog/item/5106-in-memoriam> [10.01.2013].
- „My painting cont'd X” *Tom Phillips: new and updates by the artist*. Tom Phillips RA, 11. Januar 2008. <http://tomphillipsinfo.blogspot.de/2008/01/my-painting-contd-x.html> [12.08.2008].
- „My painting cont'd XIV” *Tom Phillips: new and updates by the artist*. Tom Phillips RA, 8. Februar 2008. <http://tomphillipsinfo.blogspot.com/2008/02/my-painting-contd-xiv.html> [10.08.2008].
- „BIOGRAPHY OF A PAINTING I” *TURPS BANANA magazine*, März 2008.
- „My painting XX” *Tom Phillips: new and updates by the artist*. Tom Phillips RA, 4. April 2008. <http://tomphillipsinfo.blogspot.com/2008/04/my-painting-xx.html> [10.08.2009].
- „My painting XXVI” *Tom Phillips: new and updates by the artist*. Tom Phillips RA, 30. Mai 2008. http://tomphillipsinfo.blogspot.com/2008_05_01_archive.html [10.08.2008].
- „My painting XL” *Tom Phillips: new and updates by the artist*. Tom Phillips RA, 3. November 2008. http://tomphillipsinfo.blogspot.com/2008_11_01_archive.html [02.04.2009].
- „Nothing like a regular client...” *Tom Phillips: new and updates by the artist*. Tom Phillips RA, 28. März 2011. <http://tomphillipsinfo.blogspot.de/2011/03/nothing-like-regular-client.html> [29.03.2011].

- „*The National Theatre is Yours*“. 57talfourd.com. Curator's Note, Tom Phillips RA, 2011. <http://57talfourd.com/e/06-natl/natl.shtml#arst> [16.11.2011].
- „Introduction to A Humument, Fifth edition 2012“. Humument.com. Tom Phillips RA, 2012. <http://www.humument.com/intro.html> [16.11.2012].

Medien – Film

- A TV Dante Cantos I-VIII*. Regie: Peter Greenaway und Tom Phillips. Darsteller: Sir John Gielgud, Bob Peck, und Joanne Whalley. KGP, 1988. Videocassette. bfi, 1989.
- Dante's Inferno*. Regie: Sean Meredith. Sprecher: Dermot Mulroney und James Cromwell. Vorlage: Sandow Birk und Marcus Sanders. *Dante's Inferno*. DVD Dante Film LLC, 2008. <http://www.dantefilm.com/index.html> [08.03.2011].
- Dante's Inferno: Abandon all Hope*. Regie: Boris Acosta. Drehbuch: Dino Di Durante. Vorlage: *Inferno*. Gustave Dorè. Sprecher: Jeff Conaway, Vittorio Matteucci, Jenn Gotzon. DVD, 2010. <http://www.thedivinecomedymovies.com/divine-comedy.html> [31.12.2013].
- Dante's Inferno: An Animated Epic*. Regie: Victor Cook, Mike Disa, Sang-Jin Kim, Shuko Murase, Jong-Sik Nam, Lee Seung-Gyu. Drehbuch: Brandon Auman. Vorlage: Jonathan Knight, Videospiel *Dante's Inferno*. Sprecher: Graham McTavish, Vanessa Branch, Steve Blum. DVD Dong Woo Animation Co. und Electronic Arts (EA), 2010. http://www.imdb.com/title/tt1401113/?ref=mv_sr_4 [31.12.2013].
- Dante's Hell Animated*. Regie: Boris Acosta. Drehbuch: Dino Di Durante. Sprecher: Armand Mastroianni, Eric Roberts und Vincent Spano. DVD, 2013. <http://www.imdb.com/title/tt1472122/> [31.11.2013].
- Drawing: A Film*. Arbor Films, 1977.
- L'Inferno*. Regie: Giuseppe de Liguoro. Vorlage: *Inferno*. Gustave Dorè. 1911. Musik: Tangerine Dream.. DVD Snapper, 2006. http://www.imdb.com/title/tt0002130/?ref=fn_al_nm_1a [31.11.2013].

Peter Greenaway: The Early Works (*Dear Phone* 1978, *Water Wockets* 1976, *A Walk through H* 1978). Regie: Peter Greenaway. Videokassette Bfi (s. d.).

Portait. Regie: Bruno Wollheim. DVD Coluga Pictures, 2005.

Tom Phillips. Regie: David Rowan und Margaret Williams. Arbor Films, 1976.

Medien – Musik

Irma. An Opera. Op. 12. Komponist: Tom Phillips, 1969.

Rima's Song. Komponist: Tom Phillips, 2005.

Medien – Internet

Online-Biographien von Tom Phillips:

<http://www.tomphillips.co.uk/biograph/index.html> [17.06.2011]

http://en.wikipedia.org/wiki/Tom_Phillips_%28artist%29 [05.07.2011]

<http://www.sculpture.org.uk/TomPhillips/biography/> [05.07.2011]

<http://humument.com/bio.html> [05.07.2011].

Online-Diskussion zum Thema artist's book:

„Definition of the Artist's Book; What is a Book; BSO's (Book Shaped Objects); Art vs. Craft“ *Book Arts Web*. Book_Arts-L listserv, März 1998. <http://www.philobiblon.com/whatisabook.shtml> [26.08.2008].

Internationaler Treffpunkt für Illustratoren. *buchmesse.de*. Frankfurter Buchmesse, 2011.

<http://www.buchmesse.de/de/fbm/fachbesucher/illustratoren/> [22.07.2011].

„Dante Discussion Forum“ *Boardnation*. Matthew Pearl, 2003.

<http://users.boardnation.com/~thedanteclub/index.php?board=2;action=display;threadid=88;start=0> [21.04.2008].

„Introduction to the BFA“ *The Ruskin School of Drawing and Fine Art*. Courses: Undergraduate, Oxford University, s. d.

<http://www.ruskin-sch.ox.ac.uk/courses/undergraduate> [16.11.2011]

„Courses Graduate School” *University of the Arts London Camberwell*.
Courses by Level, University of the Arts London Camberwell, s. d.
<http://www.camberwell.arts.ac.uk/courses/coursesbylevel/graduate-school/courses/> [16.11.2011].

Medien – Sonstiges

L'Inferno di Dante. Puppentheater. Figuren: Maria Signorelli. Text: Michele Mirabella. Bühnenbild: Enrica Biscossi. Sprecher: Bruno Alessandro, Rodolfo Baldini, Renata Biserni, Claudio De Angelis, Arnaldo Foà, Vittorio Gassman, Michele Mirabella. Regie: Michele Mirabella. Rom 1982.
http://www.collezionemariasignorelli.it/classici_moderni_signorelli_testo.htm [02.05.2011].

VI Anhang

VI.1. Verzeichnis der Schautafeln

- 1) Schautafel: Dreischrittmodell nach Panofsky (S. 261).
- 2) Schautafel: Erweiterung des Dreischrittmodells nach Panofsky hinsichtlich Phillips' *Inferno* (S. 316).
- 3) Schautafel: Transformation eines Zeichensystems in ein anderes (S. 401).
- 4) Schautafel: Transformation der Zeichensysteme bei Tom Phillips' Dante-Rezeption: „Lineare Transformation“ (S. 405).
- 5) Schautafel: Transformation der Zeichensysteme bei Tom Phillips' Dante-Rezeption: „Transformationskreis“ (S. 407).

VI.2. Verzeichnis der Textbelege

- 1) Zeitgenössischen Reaktionen auf Phillips' *Dante's Inferno* (S. 210)
- 2) Zeitgenössischen Reaktionen auf Phillips' Übersetzung (S. 242)
- 3) Zeitgenössischen Reaktionen auf *A TV Dante* (S. 338)

1) Zeitgenössischen Reaktionen auf Phillips' *Dante's Inferno*

I think that only one verdict is possible – that the artist has succeeded triumphantly with an apparently impossible task. Phillips's response to Dante is very like Blake's in one important respect, even though the initial impact is very different. As Blake scholars continue to excavate, we become more and more aware of the fact that Blake read Dante's poem in his own way, not Dante's way. His illustrations are arguments with Dante, even contradictions of what the poet says. Phillips has approached the *Inferno* in the same spirit, as something which has direct relevance to contemporary life. He has always been a magpie collector of images, and these stores, the record of a lifetime of looking and thinking, are here put to work.¹

¹ Lucie-Smith, Edward. „Dante seen by a magpie collector of images“ *The Times* 26. Februar 1983.

[...] the K-2 of literature has found someone to climb it again. As England has few bookmen as accomplished as Tom Phillips, much may come of it.²

L'artista inglese [...] offre una lettura del testo dantesco sui canoni della poesia visiva, con eleganti parafrasi grafiche.³

As Dante wrote a portrait of earthly society in other-earthly terms, so Phillips has in parallel, through his visual imagery, produced a portrait of our time.⁴

The illustrations are much reduced and homogenised in off-set litho. The stencilled phrases, collages, picture puzzles and scrambled quotes therefore shrink into relative obscurity.⁵

The illustrations are fascinating – not literal depictions of events and people in the poem (as in Botticelli and Delacroix) but elusive and profoundly mysterious conceptual illustrations. Sometimes they are wittily and saucily perpendicular to Dante (one illustration depicts pixilated Laurel and Hardy, another an angry King Kong). Usually, though, they present the images of one British painter's unconscious as it moves parallel to Dante's cantos, with everything from smudged Baconian sufferers and dismembered figures from Picasso's "Guernica" to two winged demons colliding in the midst of an explosive pop-art "SHOOM!" Somewhere back in time – perhaps back in the caves of Ajanta – art and narrative illustration were the same thing.⁶

Phillips's visual interpretation and commentary of Dante's *Inferno* is a highly imaginative, lucid, insightful document, a most elegant and refined graphic adventure, a convincing work of art. Intelligently conceived, skilfully executed, exciting, robust and substantial, this work is the perfect gift for sensitive lovers of Art and of Dante. [...] The collection is further adorned by clinically economical yet enlightening and eloquent notes at the end of the volume. [...] I would like to call his work a masterpiece of post-modernism. [...] Phillips has spectacularly succeeded in creating a visual cosmos – elegant, cunning, powerful, convincing, - where the most ambiguous and daring poetic strategies sustain the aesthetic delight (*complacentia*) engendered by the unerring recognition of familiar meanings, "faces" and experiences. The artist's trust in the inspired imagination of Dante, the immortal Florentine ancestor of all responsible artists, bears – in this book the fruits of wise craftsmanship. Artists and designers, as much as readers of Dante and lovers of good art, will find this work most rewarding.⁷

² Russell, John. „Critic's Notebook: More Space for the Victoria & Albert Museum“ *The New York Times* 26. Mai 1983.

³ Sandri, Rinaldo. „La foresta magica di Licata“ *L'Adipe* 26. Juli 1983. („Der englische Künstler [...] bietet eine Lektüre des Dantesken Textes auf den Grundlagen der visuellen Poesie, mit eleganten graphischen Paraphrasen.“).

⁴ Vaizey, Marina. „The genius who might have been“ *The Sunday Times* 6. November 1983.

⁵ Feaver, William. „Down among the dead men“ *The Observer* 2. Juni 1985.

⁶ Simon, Jeff. „Dante Translator Is Own Illustrator“ *The Buffalo News* 25. August 1985.

⁷ Santoro, Liberato. „Dante in two dimensions“ *The Irish Times* 10. August 1985.

He has not, in the manner of concentrated illustration, attempted to visualize narrative highlights, but instead has worked on a symbolic, visceral level, without recurring characters, settings or much consistency even of style. [...] But the facelessness – in the literal sense – of the illustrations leaves one with the odd feeling of having been left one remove too far from Hell – too far, that is, to identify imaginatively with the traveller Dante in his harrowing journey. [...] Part of the difficulty with reprinting Phillips' book stems from the unusual range of the media employed. Etching, screenprinting, lithography (among other techniques used) all leave characteristic surface marks on paper. These disappear in photomechanical reproduction, robbing each image of part of its distinctiveness.⁸

The main purpose of this book is to publish and place in context 139 colour prints which constitute a deliberate and informed visual commentary upon Dante's text. Indeed, it is not enough to call these pictures 'illustrations' because they too are a translation of sorts – they carry over the poem's method and meanings into a different medium. Flaxman illustrated Wright's translation of 1866 with hygienic and rather frigid line drawings, but he was by no means the first to turn his hand to the work. [...] More persuasive visual interpretation occurs in Canto V when Phillips makes the sexual tribulations of Paolo and Francesca into figures of Adam and Eve (from the Sistine ceiling), or when he indicates the multi-learned dimensions of Dante's enterprise by an image that links books on Dante's desk with the vision of hell mouth and Mount Purgatory at the back of his head/mind. So, while I am far from being bowled over by every picture in the book, the overall achievement builds into something admirably sombre and coherent.⁹

There can be no thought of outclassing Botticelli or Blake or a number of other occasional or persistent Dante picturers, nor Renaissance editions issued in Brescia (1487), Venice (1491) and Florence (1506) with ravishing anonymous line woodcuts. Flaxman and Doré too are unchallengeable in their different ways, though Doré's rhetoric lies outside my taste. The Italian line blocks and Flaxman's engraved line illustrations strike me as serving best the needs of someone who wants illustrations to accompany his journey alongside Dante and Virgil. Phillips's images are something else. They can hardly be called illustrations at all. Most illustrators, not exactly Rauschenberg, have been content to find visualisations of Dante's narrative. Phillips does not say how he saw his own task; [...] Some pictures he provides are enticing, illustrious, mysterious, dazzling. Even after much wandering through them, I hold my breath as I turn a page. [...] For all that universality, it is a personal world we enter, a dark wood. Dante's world, medieval/Renaissance, Latin/Italian, Christian/pagan, theological/psychological, is similarly universal/personal. Phillips leads us on our way as Virgil led Dante, showing us and speaking to us and leaving much unsaid. As we follow him, the almost seven-century gap between the given date of Dante's grave voyage and ourselves shrinks to nothing, closed by the persistence of evil and our dread of violence. [...] A great, profoundly moving achievement.¹⁰

⁸ Marcus, Leonhard S. „The Fine Art of Illustration“ *The Washington Post* 8. September 1985.

⁹ Heaney, Seamus. „Heaney on Dante“ *Colour Tribune Life Styles* 15. September 1985. S. 16.

¹⁰ Lynton, Norbert. „Hell in the hand“ *Art Monthly* September 1985.

There is no question that Tom Phillips, an English painter and composer, has captured Dante for our time. His prodigious achievement is not so much illustration as it is visual commentary, a fidelity to Dante's spirit at the occasional expense of the literal action of the poem. [...] Collage, photo montage, sketches, poster art, magazine and comic book illustration, film strips, computer graphics, even traffic signs and the Shroud of Turin are used to 'translate' Dante's imagery into our own visual vocabulary. [...] The 138 illustrations are all stunningly reproduced by laser technique and are never merely idiosyncratic – Phillips seems to change his medium and technique to fit the poem, rather than employing Dante's text merely as a vehicle for his own artistic achievement. The result is what every teacher of the poem should be striving for: seeing the perennial classic in our own time, in spite of the footnotes.¹¹

For one thing, the book is a perfectly designed and realized artist's book, a livre d'artiste like last year's popular *Jazz* by Henri Matisse. Only Dante's *Inferno* is better, far better, and not only because of the work Dante put into it. [...] The wonderment lasts more than 300 pages. [...] Dante's long poem has inspired numerous visual interpretations: by William Blake, Botticelli, even Robert Rauschenberg for example, but Phillips will be a tough act to follow. [...] Phillips actually has translated the *Inferno* twice: the text, literally; and with his art, figuratively. The secondary text in Phillips' images is a lyrical counterpoint to Dante's poem. If anything, Phillips' art is too beautiful because you'll be distracted from the text, drawn to the color collages, drawings and updated steel and wood engravings. They are exquisite. Phillips thoughtfully includes iconographical notes and commentary on how he visualized Dante's cantos. These notes, too, yank eyes away from Dante and deeper into Phillips. [...] In *Dante's Inferno*, Phillips again plundered pages from Mallocks's novel and used them for the foundation for this new treatment. The art is layered as are meanings in Dante's original *Inferno*. The literal, allegorical, moral and anagogical are highlighted like schists in bedrock.¹²

The illustrations [...] will perhaps shock some readers, for they depart radically from conventional representations. [...] The scholar may balk, but, if in this rock and punk infected age of ours Dante is to gain young converts, it will be through Phillips' version.¹³

The tradition of learned exegesis of *Inferno* is nearly as old as the poem itself. Dante himself, in his notorious letter to his patron, Can Grande, suggested the way of reading any statement according to a system with three levels of allegory beyond the straightforward literal meaning. As far as I know, Phillips is the first to transfer it into such a dazzling series of illustrations.¹⁴

¹¹ Freccero, John. „Dante's *Inferno* translated and illustrated by Tom Phillips“ *Los Angeles Times* 24. November 1985. S. 2.

¹² Myers, George Jr. „The most beautiful book of '85“ *The Economist* 24. November 1985.

¹³ „Notes on current books“ *Virginia Quarterly Review* Spring 1986 (Anon).

¹⁴ Holland, Peter. „Peter Holland Describes the Exciting Adventure that is Tom Phillips's *Dante's Inferno*“ *Royal Academy Magazine* 1985.

It became one of the most renowned and important private press books to be published in the post war period.¹⁵

[...] his approach remains determinedly pluralist and even maverick.¹⁶

3) Zeitgenössischen Reaktionen auf Phillips' Übersetzung

La poesia di Dante viene rispettata; anzi, a volte viene tradotta con eccessiva fedeltà e ragionevolezza, forse perdendo per strada l'elemento di delirio, così importante nella Commedia.¹⁷

Himself no Dante scholar, this reviewer can say only that Tom Phillips's blank-verse version reads well and seamlessly, with no archaic language, no attempts at „poetic“ phrasing, and an innate majesty of tread that carries us with it. It does not read like a great poem, but it reads like a great intellectual adventure.¹⁸

I showed this astonishing achievement to an Italian opera singer friend; after reciting the whole first page by heart in Italian, he declared the translation worthy. More colloquial than the original, maybe, and with fewer double entendres, but that's good because its meaning is clearer today. Then I met an Italian painter; again he knew the first stanzas by heart (most educated Italians do) and he also was pleased: he didn't know English art could be so direct and strong. [...] The result is an extraordinary leap through six centuries: the marvellous epic is regenerated, surely one of the triumphs of this year's publishing, just as of art and poetry.¹⁹

A man who has both translated and illustrated Dante's „Inferno“ – and done both brilliantly – is a singular cultural prodigy. [...] the translation is a superb one – vaguely colloquial, seldom gnarled in impossible medievalisms and with its known haunted music that eschews terza rima and creates its own ominous sarabandes.²⁰

Phillips' verse is thoroughly readable as well as faithful to the original.²¹

¹⁵ „Tom Phillips' Version Of Dante's Hell Acquired By Bodleian Library“. *Culture24*. History & Heritage / Time / Roman. 24 Hour Museum Staff, 19. April 2007.

¹⁶ „Putting art on the iPad by App“ *greatfreestyle.com*. 26. Dezember 2010.

¹⁷ Almansi, Guido. „Dante al Gioco dell'Oca“ 23. November 1983 (s. l.). („Dantes Poesie wird respektiert; zuweilen wird sie sogar mit übermäßiger Treue und Angemessenheit übersetzt, sodass vielleicht dabei das Element des Deliriums verloren geht, das in der Commedia so wichtig ist.“)

¹⁸ Russell, 1985.

¹⁹ „Dante's Inferno“ *Arts Review* 2. August 1985 (Anon.).

²⁰ Simon (s. p.).

²¹ Courtney, Cathy. „An artist's placement: *Dante's Inferno*“ *Artscribe* Juli/August 1985. S. 65f.

Phillips' translation is clear and elegant.²²

The translation is fresh and vigorous. I'd recommend sticking to the left hand pages. Follow the text and the tiresome fusspot Phillipsistic illustrations can be more or less ignored.²³

[...] this enormously adventurous artist has skilfully translated in robust, unrhymed iambs.²⁴

[...] delivers the poem in a lively, brisk manner.²⁵

3) Zeitgenössischen Reaktionen auf *A TV Dante*

Editing took an astonishing 46 hours of on-line time at VEC, by editor Bill Saint, making it an "especially expensive" production. [...] Directors Peter Greenaway and Tom Phillips used video for the first time.²⁶

The *Inferno* has long provided artists, like Blake and Botticelli, with inspiration, but Phillips was keen to plunder not just the Dante text itself (and the Mallock once again) but also archival material. [...] In the television version the RSPB [*Royal Society for the Protection of Birds*] and Oxford Scientific Films both get acknowledgements for some extraordinary timelapse photography of migrating birds, but there is also a snakes-and-ladders board, a pair of paintbox scissors to indicate edits in interviews, some timecoded clips from TV weather forecasts and tornado warnings, and so on. [...] Using a quantity of Quantel technology well out of the range of the BBC's recent *Painting with light*, *A TV Dante* matches the descending circles of hell with a multi-layering of audio and video tracks that is stunning for its 15 minutes. Whether it would seem quite as impressive by Canto 34 remains to be seen.²⁷

Dante's words, newly translated by Tom Phillips, are embedded in a collage of whirling images and sounds [...] a fascinating foretaste of the planned full fall from grace.²⁸

This twenty minute taster to [...] full length post-modernist TV version of Dante's 'The Inferno' [...] veers between idiosyncratic obscurity, astonishingly literal imagery and a positive barrage of televisual techniques: rap edit, superimposition, 60s light show dazzle, wall-of-animal-sound-effects and sundry paintbox trickery. The goal is texture rather than true text. The result however is pompous stylized

²² Morison, Patricia. „Review“ *Financial Times* 30. November 1985 (s. p.).

²³ Feaver (s. p.).

²⁴ Marcus (s. p.).

²⁵ „Notes on current books“ (Anon.).

²⁶ „Dante's Inferno: Canto Five“ *Televisual* März 1985 (Anon.).

²⁷ „Video: Dante man's contract“ *The Listener* 21. Mai 1987 1985 (Anon.). 1986 gestalteten sechs Künstler und Designer (unter anderem David Hockney und Richard Hamilton) mit der Quantel Paintbox Kunstwerke für die BBC-Serie *Painting with Light*.

²⁸ „A Television Dante“ (1987).

clutter adorned with second generation art-video curlicues – it's Lego television; the elements can be dismantled, identified and reassembled because the vision applied to the material isn't organic. Greenaway and Phillips obviously believe audiences will prefer their vacuous virtuosity to the rhythms and meanings of Dante's epic poem. [...] Contrary aesthetic impulses are not a firm basis for trash, yet alone a springboard to art. Worse, even at 20 minutes this is s-l-o-w.... the duo obviously canto any faster.²⁹

Phillips seems confident about using a form more often associated with pop videos to explore the complexities of Dante's religious and political allegory.³⁰

Of course this is Peter Greenaway's vision of the infamous after hours club, a production which owes as much to Orwell and Demme as it does to Dante – its personal appeal is going to depend on your appreciation (or lack thereof) of Greenaway and your reverence for the original text. Greenaway's *Inferno* presents a high-tech montage of classical images at breakneck pace as a storm of flesh and sins spins toward us in this scratch-mix video hell, punctuated by Greenaway's 'experts' who provide incidental commentary on the nightmare as it is unleashed. *Visually* riveting throughout, but surely a little less tornado on the soundtrack might have lead to a greater appreciation of the text.³¹

[...] this 20-minute sampler is a dazzling and inventive piece of video-image making that really needs to be watched at least twice. That doesn't necessarily make it good television, but it stretches the boundaries of that weary term in ways unusually abandoned to pop videos, commercials, and low budget scratch experiments. If Dante were a pop singer, or a brand of computer or designer jeans, these Quantel techniques would be taken for granted. They would, in fact, look inordinately timid. So why in the context of a great poet should they invite the catcall "pretentious"? [...] But there's a problem. The whirling wheel of naked bodies, the howling winds [...]: they are all closely related to the Dante text. But if you've forgotten your Canto V, it's not that easy to pick up the references from poetry read by a disembodied voice. Then again, unless you also remember the notes to the text, you may be specially mystified by the reference to Francesca's deceit about who seduced who in her fatal love affair. The only clue is in an aside by one of the three commentators whose faces appear in shifting order in three slots in the main picture, like oranges and lemons in a fruit machine. Another reason why some prologue might help: the balance between illustration, verse by verse, and the overall effect doesn't seem quite right yet, though with 33 more cantos to go, they have time and room. [...] As it is, Phillips and Greenaway gave us the vast eye-stitching use of television we've had for days [...].³²

Those among the more learned of us will know that in Canto V, „Dante, guided by Virgil, enters the second circle in the ever-narrowing, ever-descending spiral of hell". However, I doubt that the average viewer would realize any of that was going on.³³

²⁹ Lyttle, John. „A TV Dante: The *Inferno*” *City Limits* 21. bis 28. Mai 1987.

³⁰ „A video for the damned” *The Independent* 25. Mai 1987 (Anon.).

³¹ „A TV Dante: The *Inferno*” *Time Out Magazine* 25. Mai 1987 (Anon.).

³² Hebert.

³³ Shulman.

At one level the Divine Comedy seems cut out for television. The pictorial clarity of Dante's vision, that so captivated William Blake, beckons to the camera; and the techniques of surrealist cinema might have been invented for the grotesqueries and collapsed perspectives of the *Inferno*. [...] The film was very good at whirlwinds and the noises they make, teetering only for a few seconds on the brink of the Monty Python effect. [...] Stillness in motion is the essence of it. Yet even as Dante's words were spoken the film's bird shaped graphics were frantically flapping their wings. After that, could anything go right? The *Divine Comedy*, as Dante himself explained, is to be read not at one level but four. Television is not the medium for allegorical complexity. This production failed even to use the medium's resources of moral subtlety to convey the dramatic tension of the episode. [...] That unappetizing way of doing it wiped out the beauty that Dante had set against the sin.³⁴

A glimpse of the unfinished version of Canto One, screened at MIPCOM, shows Phillips prefacing it with a battle cry: „The good old text is always a blank for new things.“ It's a self-conscious and in some ways misleading flourish. Dante's „dark wood“ becomes a neon-lit cityscape, the Fourth Circle of Hell a Brazilian open-cast mine, and infernal phenomena are evoked in terms of a TV weather forecast. There's lots of „new“ technology. But it is a „respectful“ adaptation in many ways, however much Greenaway, who in the past has filmed only his own texts, denies an excessive reference for the medieval poet.³⁵

But A *TV Dante* aims to establish a new form. Poetry is notoriously difficult to bring to the screen [...]. Phillips and Greenaway want not only to translate Dante in visual terms, but also to impart a sense in its encyclopedic qualities. Says Phillips: „The original is an immense block of knowledge and literature – almost a Book of Hours of all the knowledge of art, literature, science and metaphysics that has been gathered in the world of the time. We wanted our interpretation to reflect this, particularly with a medium which is rapidly becoming a substitute of books as a means of transmitting and storing knowledge. Perhaps the best way of looking at what we're doing is that in the way medieval monks or scribes illuminated, rather than just illustrated, texts, we are illuminating an old work with a new, more modern quill – television.“³⁶

Veering from a schools-television lecture through the high gimmickry of split screens to moments of splendid drama and insight, the television Dante is a hotchpotch of poetry and pedantry, at worst the basis for a Ken Russell musical, at best the first real attempt to get Dante in front of the TV cameras.³⁷

This interpretation creates a contemporary vision of Dante's Hell – and a post-production editor's dream. At one point state-of-the-art video technology conjures up 16 different images on the screen simultaneously. All talking heads superimposed over time-coding and computer readouts, interspersed with naked bodies writhing in mud and „footnotes“ delivered by David Attenborough, David Rudkin, Phillips himself, a stockbroker, an ornithologist and even a master butcher, A *TV Dante* will doubtless be deemed hopelessly pretentious in some quarters. However, the text, as spoken by Bob Peck (Dante), John Gielgud (Virgil) and Joanne

³⁴ „Dante on the box“ *The Tablet*. 30.Mai 1987 (Anon.).

³⁵ Pannifer, Bill. „Video: Dante by Numbers“ *Invasion*, No. 28 Dezember bis Januar 1989. S.27.

³⁶ Ebd.

³⁷ Morley, Sheridan. „Heaven to Hell, via Purgatory“ *Times* 28. Juli 1990. S. 19.

Whalley-Kilmer (Dante's beloved Beatrice) shines through, and watching proves a far from Hellish experience.³⁸

A TV Dante (Channel 4) is a dazzling and disorienting evocation of the Inferno, helter-skelter into hell. Tom Phillips and Peter Greenaway evidently believe there is no limit to the images and allusions the brain can decode in half-an-hour.³⁹

A reviewer should say what he thinks, but I don't know what to think; watching this film was like seeing a country from a helicopter – the landscape was wonderful but the noise was awful. I think I'll lie down and have another look at it, then come back to it next week.⁴⁰

It would be stupid to deny that this is a technically clever production. [...] But whatever the cleverness, who is this intended for? Those with a half-way decent education, including a grounding in the Divine Comedy, presumably know that hornet stings are painful and do not need to be told what the Styx is. On the other hand, those without such a grounding are never going to be able to follow Dante's story from this heavily over-egged concoction. Of course practitioners like to exploit the potential of whatever medium they work in, from oil paint to television. But if the purpose was to bring Dante to the great unwashed then a simple studio dramatization, or an even simpler reading would surely have been more effective.⁴¹

Well, firstly A TV Dante is Art but it is visual art, not televisual art. The screen is dense with images but there is a limit to the number of images the human eye can absorb simultaneously. [...] this is the error of the visual artist, the painter, and the true home of A TV Dante is the arty gallery, on eight continuous loops played constantly on eight high-definition screens simultaneously in a high-ceilinged white space. [...] A TV Dante, then, is an extraordinary piece but ultimately it is a dead end for television, brilliant moving pictures rather than brilliant television. Television is a bastard form just as the word itself is a bastard construction of Latin and Greek roots, and the form is still, after half a century of technological innovation, used mostly with leaden lack of imagination as an eye pointed at a staged event. [...] My objection comes from a conviction that the camera can do more, that it should be possible to combine the filmic quality of television, moving pictures and well-thought sound, to do something more than a film can do.⁴²

It seems only natural that one of the highlights of the American Film Institute's National Video Festival – Peter Greenaway and Tom Phillips' „TV Dante“ – has been described as „a thinking person's pop video.“ That's a glib label for a rich, unprecedented work, but it points to an overwhelming impression left by the festival. [...] „TV Dante“ is a delirious celebration of video art and a genuinely post-modern examination of Dante's „Inferno.“ This first of Dante's three-part „The Divine Comedy“ was divided into 33 cantos, or sections. Greenaway and Phillips'

³⁸ Rampton, James. „Today's Television: Infernal Technology“ *The Independent on Sunday* 29. Juli 1990.

³⁹ Banks-Smith, Nancy. „Television: Rejected pilot kicks off Star Trek“ *Guardian* 30. Juli 1990. S. 33.

⁴⁰ Kington, Miles. „Television Review“ *Spectator* 4. August 1990. S. 27.

⁴¹ Dunkley, Christopher. „Television: Too many images spoil the picture“ *Financial Times* 8. August 1990.

⁴² Bradley, Wendy. „Tube Corn: TV Reviews by Wendy Bradley“ *interzone* November 1990. S. 30f.

work-in-progress is up to Canto 8 (each about 10 minutes long), but it's already a landmark in how video can interact with and enrich texts.⁴³

[...] a dazzling, imagistic film [...]⁴⁴

[...] brilliant interpretation of the first eight cantos of *The Inferno* [...]. A multi-layered, powerfully gripping TV milestone. Don't miss it.⁴⁵

⁴³ Koehler, Robert. „Video Reviews: Breakthrough TV: A Thinking Person's Festival“ *Times* (s. d.).

⁴⁴ Rampton (s. p.).

⁴⁵ „Pick of the day“ *The Sunday Correspondent* 29. Juli 1990 (Anon.). S. 28.

VI.3. Verzeichnis der Abbildungen⁴⁶

- 1) Tom Phillips, *Curriculum Vitae XIX* (1986-1992, W/T 92)
- 2) Tom Phillips, *Curriculum Vitae XX* (1986-1992, W/T 92)
- 3) Tom Phillips, *Self Portrait (ekphrasis)* (1989, , W/T 92)
- 4) Tom Phillips, *The Dante Binding* (1981-1982, , W/T 92)
- 5) Tom Phillips, *A Humument Page 130* (2004, www.humument.com [05.07.2011])
- 6) Tom Phillips, *A Humument Page 34* (1997)
- 7) Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto V/3* (1981)
- 8) Tom Phillips, *A Humument Page 151* (1987)
- 9) Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto XX/3* (1982)
- 10) Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto XII/4* (1981)
- 11) Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto I/1* (1981)
- 12) Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto XIII/1* (1981)
- 13) Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto XXXIII/1* (1983)
- 14) Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto XXVII/2* (1983)
- 15) Tom Phillips, *Dante's Inferno* (1983)
<http://www.tomphillips.co.uk/works/artists-books/item/5287-dantes-inferno> [12.02.2016]
- 16) Tom Phillips, *Dante's Inferno: Halftitle* (1982)
- 17) Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto II/4* (1978-1983, Foto K. Blum, 2002)
- 18) Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto II/4* (1978-1983, Foto K. Blum, 2002)
- 19) Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto XXXI/3* (1983)
- 20) Tom Phillips, *Beginning to think about Dante* (1976-78, W/T 92)
- 21) Tom Phillips, *Dante Diary VII* (ab 1977, W/T 92)
- 22) Tom Phillips, *A Dante Diary XIV* (ab 1977, W/T 92)
- 23) Tom Phillips, *A Dante Diary 42* (ab 1977, W/T 92)
- 24) Tom Phillips, *A Dante Diary 47* (ab 1977, W/T 92)
- 25) Tom Phillips' Bibliothek, Talfourd Road (Foto K. Blum, 2002)
- 26) Tom Phillips' Büro, Talfourd Road (Foto K. Blum, 2002)
- 27) Tom Phillips, *Dante Head* (s. d., Archivabb.)
- 28) Tom Phillips, *Dante in his Study* (1978)
- 29) Tom Phillips, *Virgil in His Study* (1978)
- 30) Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto X/3* (1982)

⁴⁶ Sofern nicht anders erwähnt stammen alle Illustrationen aus den genannten Publikationen von Tom Phillips (vgl. Literaturverzeichnis). Archivabbildungen aus nicht mehr erhältlichen Ausstellungskatalogen wurden mir freundlicherweise von Lucy Shortis, Tom Phillips' Assistentin zur Verfügung gestellt.

- 31) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XXXIV/4 (1983)
- 32) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto X/1 (1982)
- 33) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XI/1 (1982)
- 34) Tom Phillips, *Eleven Emblems of Violence* (1976-77, Archivabb.)
- 35) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XI/4 (1982)
- 36) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto VI/2 (1983)
- 37) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XXIX/2 (1983)
- 38) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XXVIII/1 (1983)
- 39) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto I/2 (1981)
- 40) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto IV/4 (1982)
- 41) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XVI/3 (1982)
- 42) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto IX/4 (1982)
- 43) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XVIII/1 (1982)
- 44) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XXXIV/2 (1983)
- 45) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XV/3 (1981)
- 46) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XVI/4 (1982)
- 47) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XVII/1 (1982)
- 48) Tom Phillips, *A Humument* Page 292 (1980, Archivabb.)
- 49) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto III/1 (1981)
- 50) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XXXII/1 (1983)
- 51) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto III/2 (1981)
- 52) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto IV/2 (1982)
- 53) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XXVI/3 (1983)
- 54) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XI/3 (1982)
- 55) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XXX/1 (1983)
- 56) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto I/4 (1981)
- 57) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto I/4 (1981) Leserichtung
- 58) Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto V/2 (1981)
- 59) Tom Phillips, *Michael Kustow* (1987, W/T 92)
- 60) Tom Phillips, *A TV Dante: Dante-Büste* (1989)
- 61) Tom Phillips, *A TV Dante: Tom Phillips* (1989)
- 62) Tom Phillips, *A TV Dante: Expertenkommentare* (1989)
- 63) Tom Phillips, *A TV Dante: Artefakt Buch* (1989)
- 64) Tom Phillips, *A TV Dante: Steintafel/Schrift* (1989)
- 65) Tom Phillips, *A TV Dante: Leopard* (1989)

Abbildung 1

Tom Phillips, *Curriculum Vitae XIX* (1986-1992)
(Öl und Acryl auf Leinwand, 150 x 120 cm)

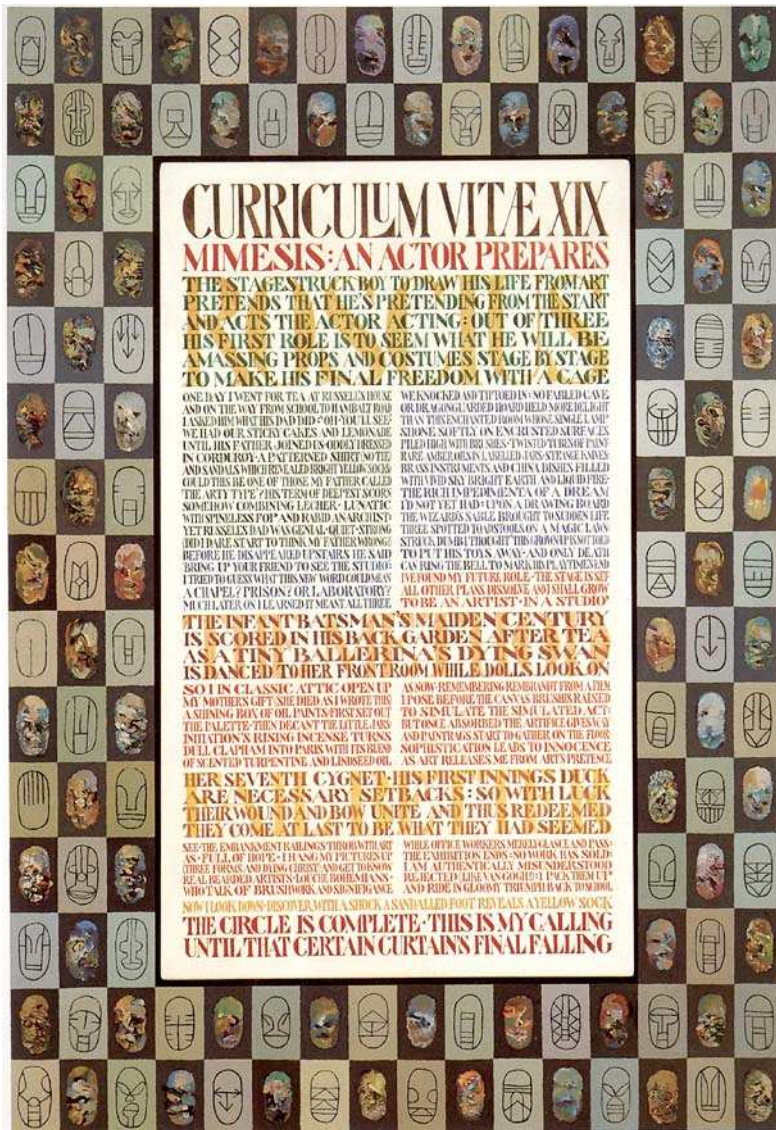


Abbildung 2

Tom Phillips, *Curriculum Vitae XX* (1986-1992)
(Öl und Acryl auf Leinwand, 150 x 120 cm)

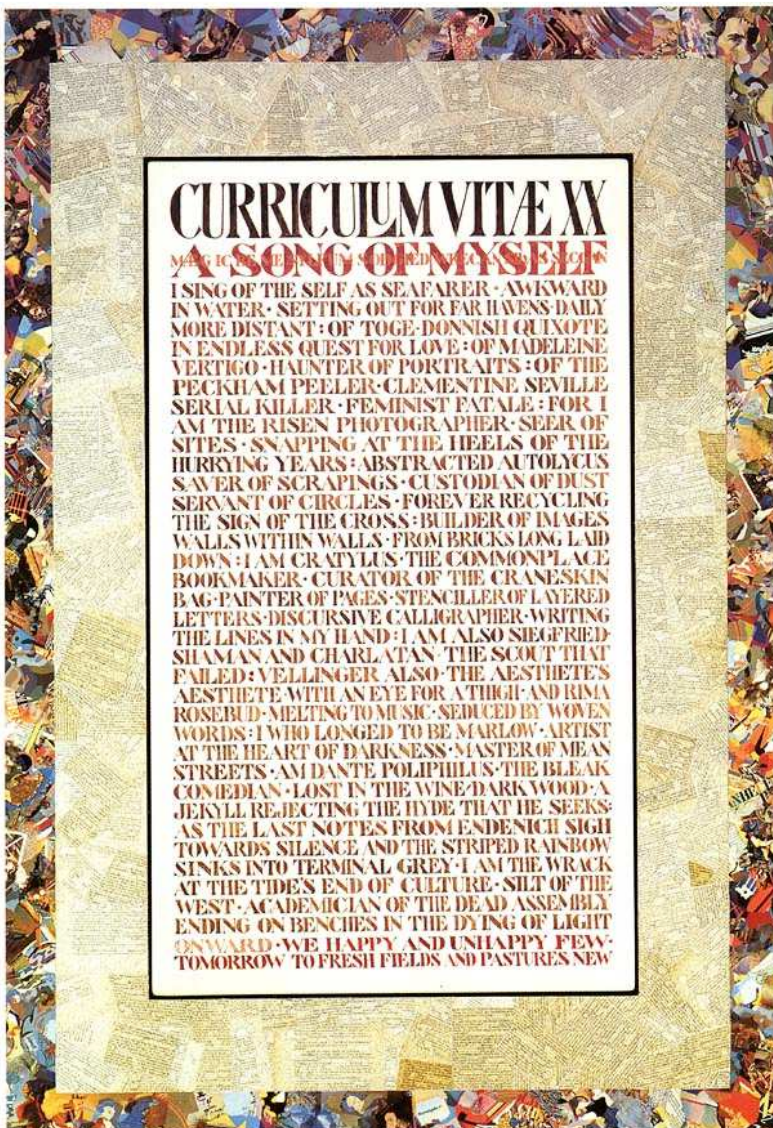


Abbildung 3

Tom Phillips, *Self Portrait (ekphrasis)* (1989)
(Öl auf Leinwand, 80 x 50 cm)

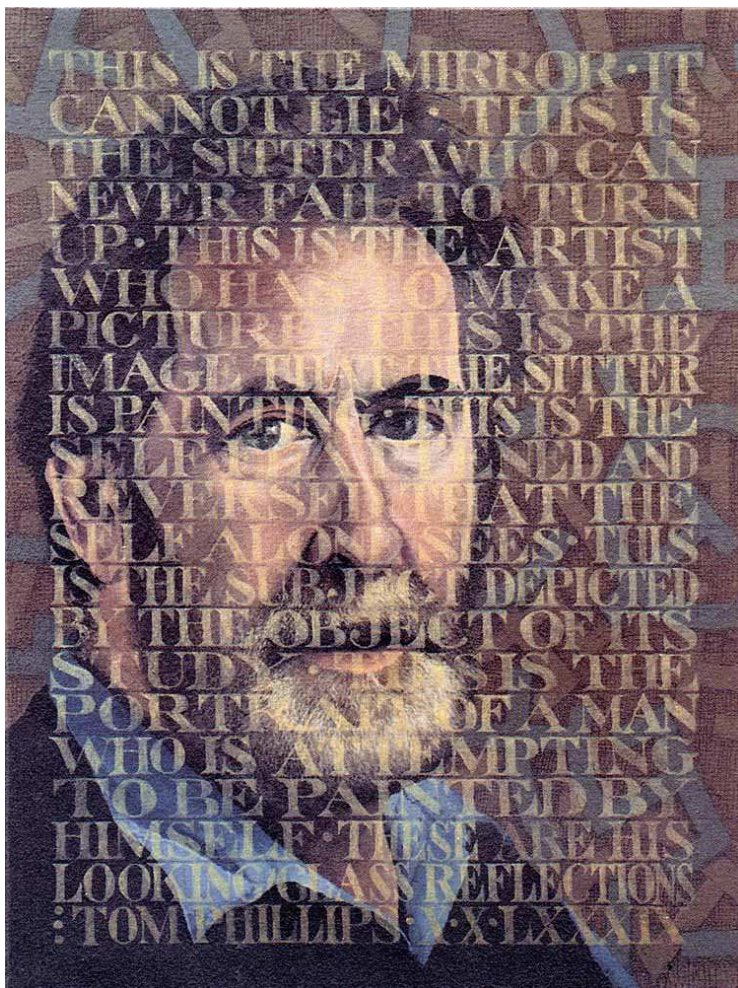


Abbildung 4

Tom Phillips, *The Dante Binding* (1981-1982)
(Öl auf Leinwand, 78,7 x 63,5 cm)



Tom Phillips, *A Humument Page 130* (2004)
(Mischtechnik auf Papier, 19,3 cm x 13,5 cm)
www.humument.com [05.07.2011]

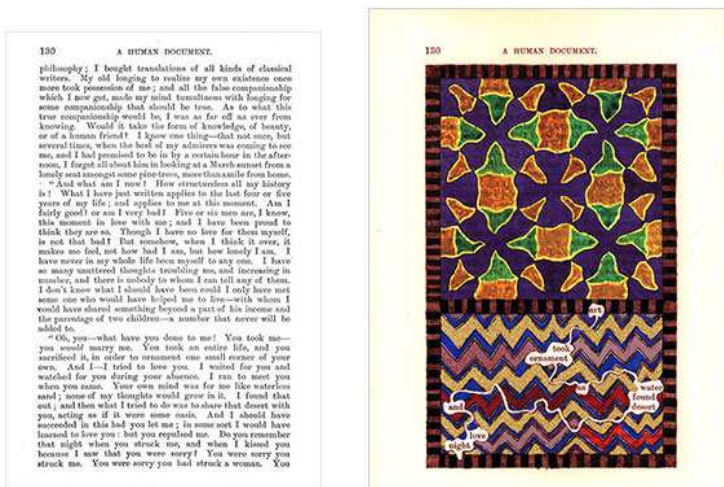


Abbildung 6

Tom Phillips, *A Humument* Page 34 (1997)

(Mischtechnik auf Papier, 42,3 x 30 cm)

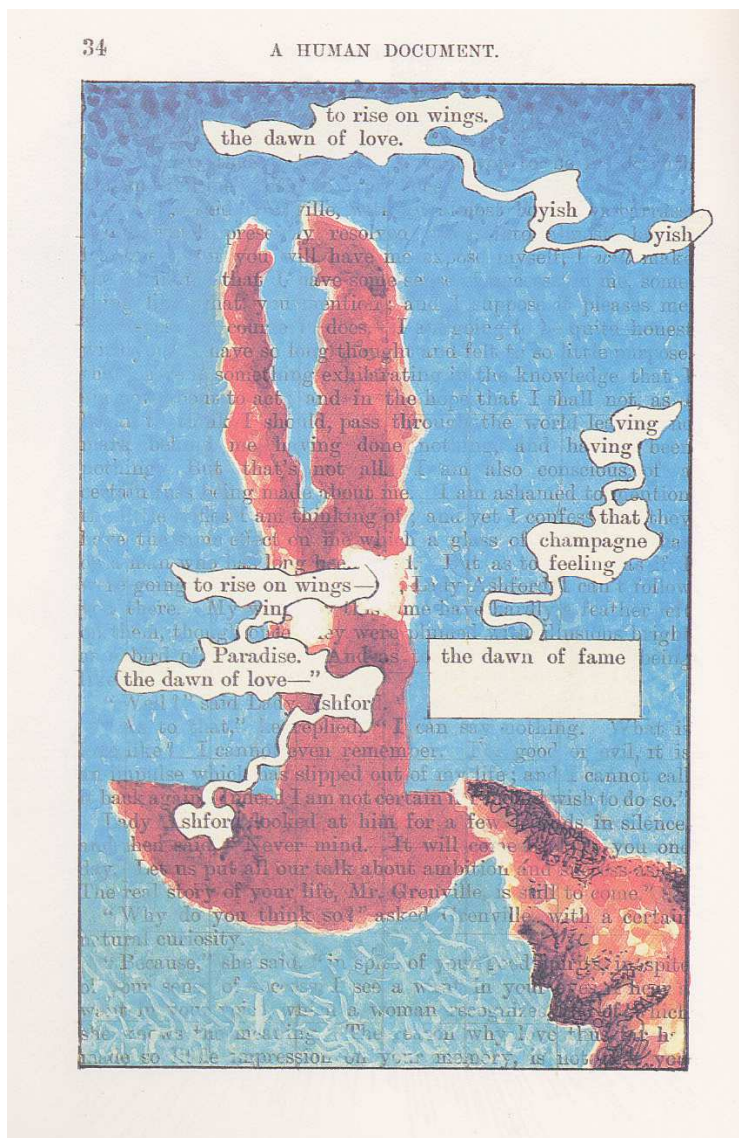


Abbildung 7

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto V/3 (1981)
(Siebdruck auf Papier, 28 x 19 cm)

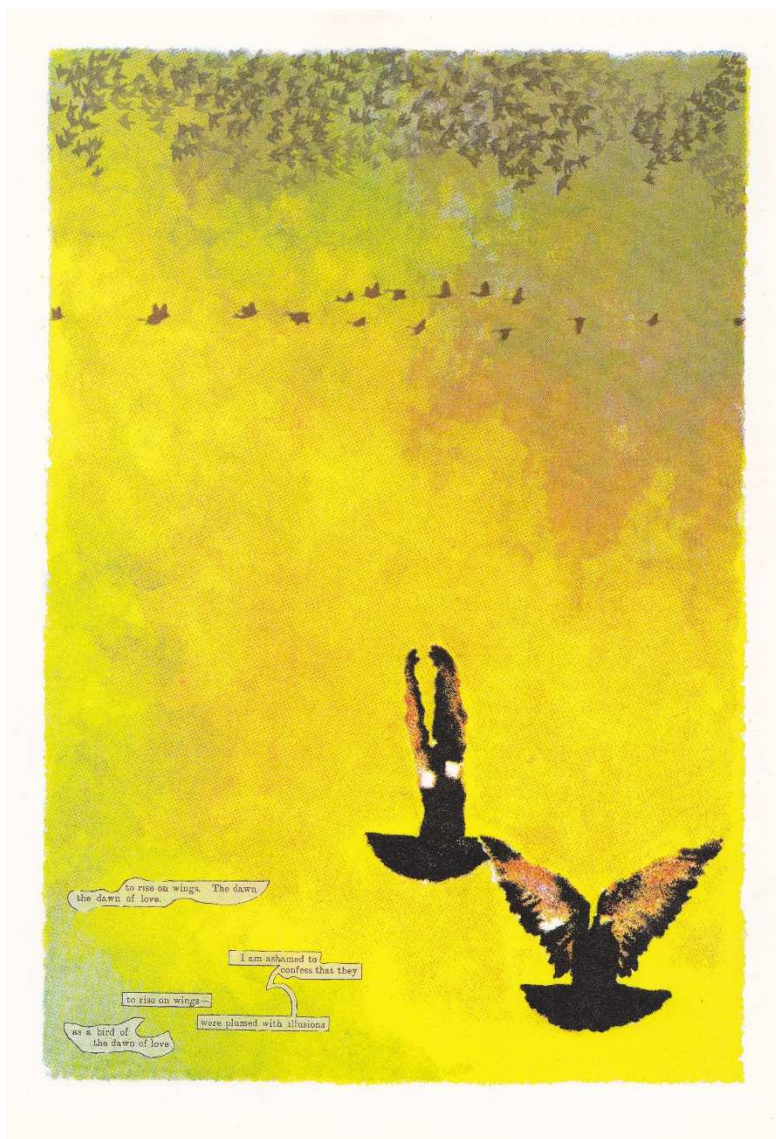


Abbildung 8

Tom Phillips, *A Humument* Page 151 (1987)

(Mischtechnik auf Papier, 42,3 x 30 cm)

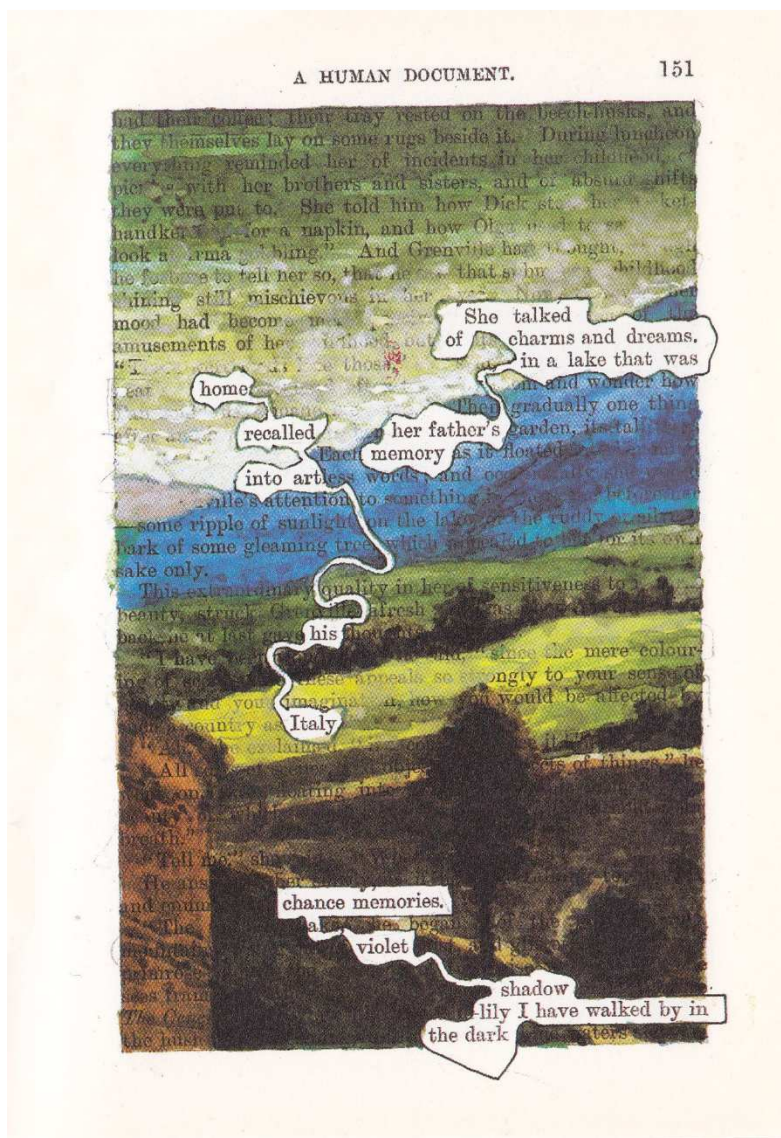


Abbildung 9

Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto XX/3* (1982)
(Siebdruck auf Papier, 29 x 20 cm)

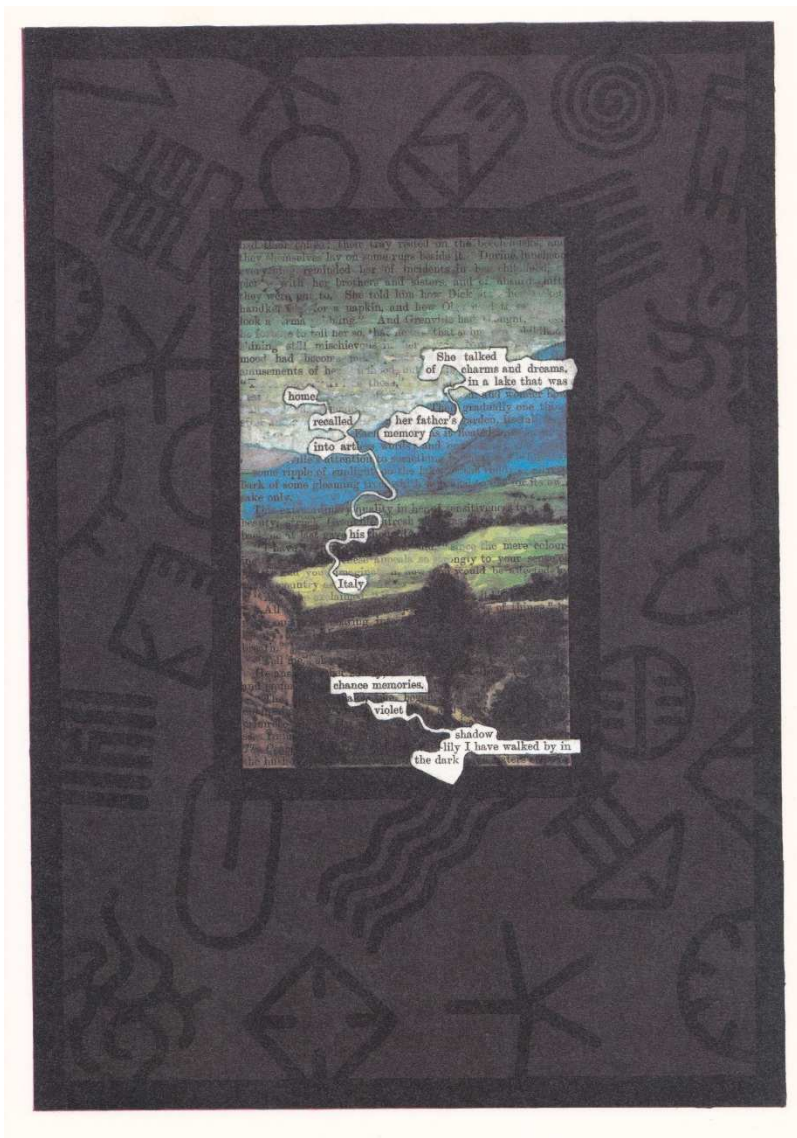


Abbildung 10

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XII/4 (1981)
(Lithographie auf Papier, 30,3 x 21,3cm)

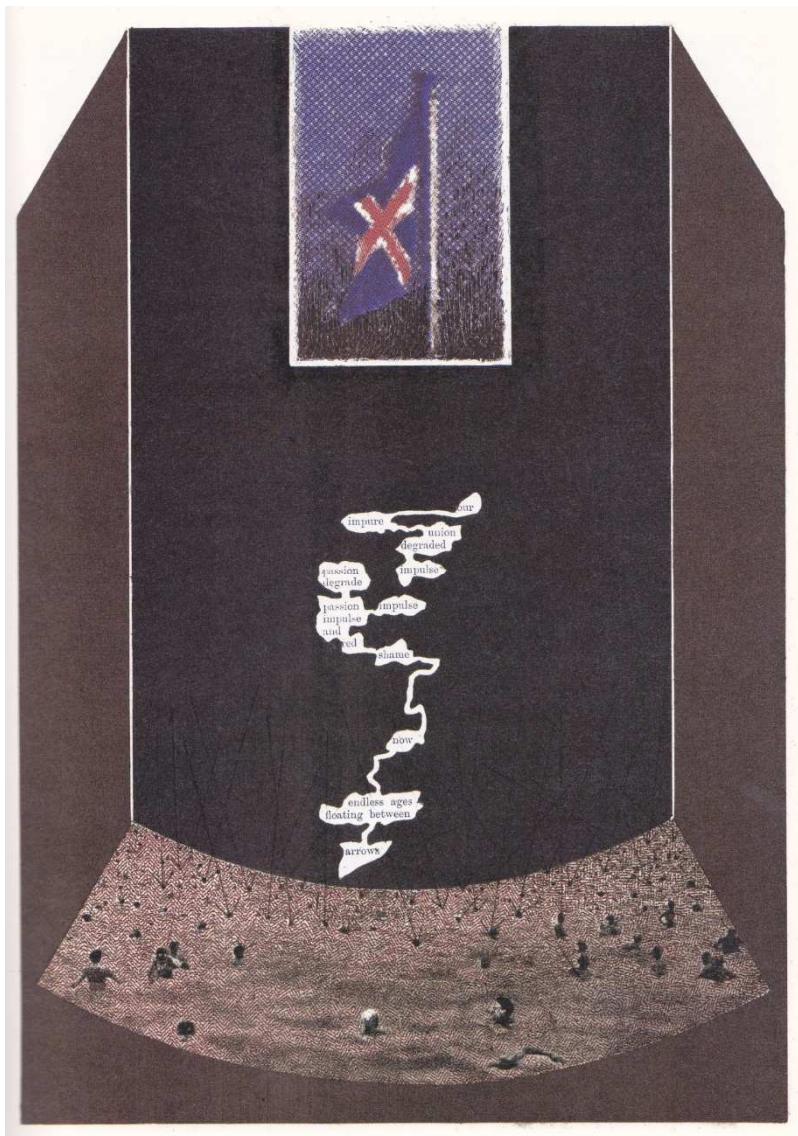


Abbildung 11

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto I/1 (1981)
(Siebdruck auf Papier, 31,5 x 22,2 cm)

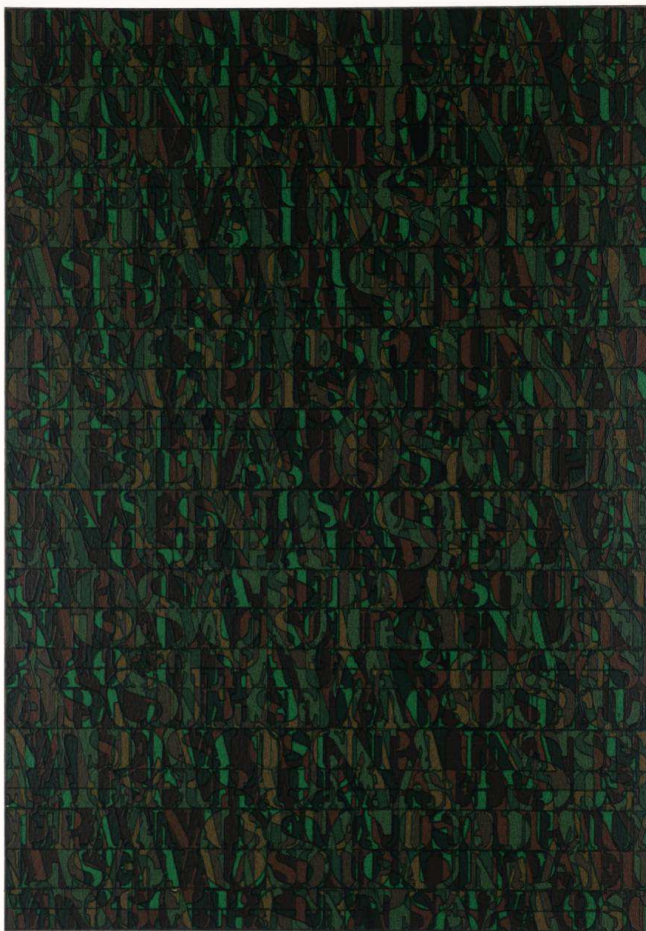


Abbildung 12

Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto XIII/1* (1981)
(Radierung auf Papier, 31,5 x 22,2 cm)

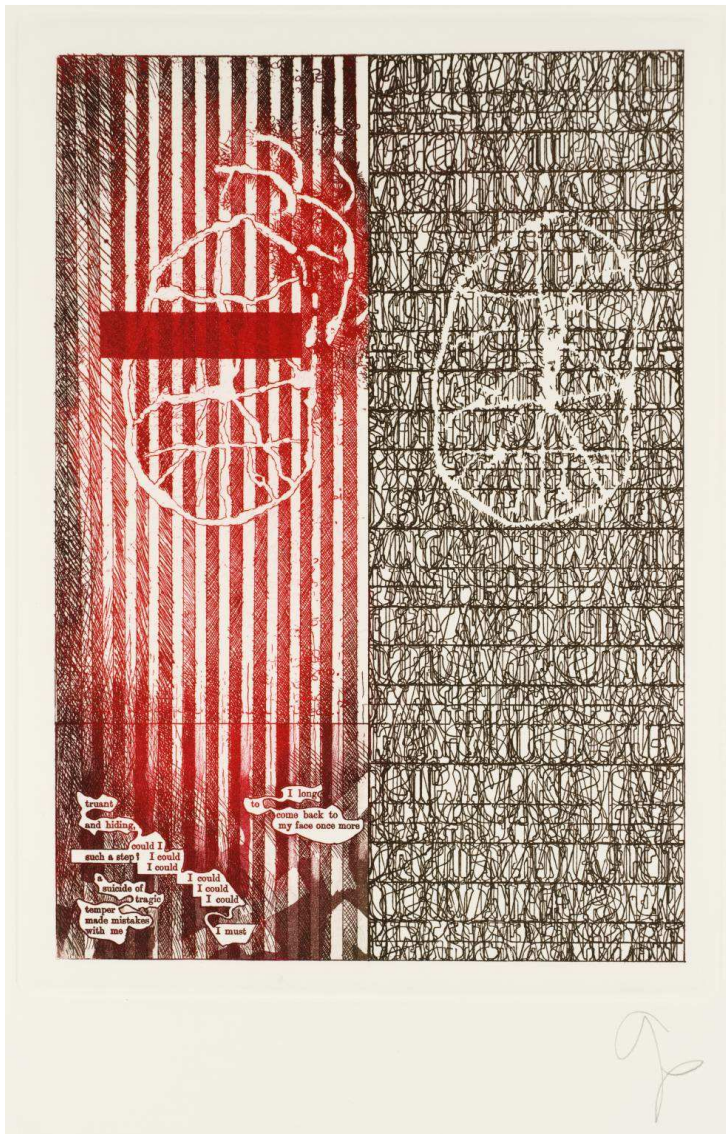


Abbildung 13

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XXXIII/1 (1983)
(Siebdruck auf Papier, 29,2 x 20,3 cm)

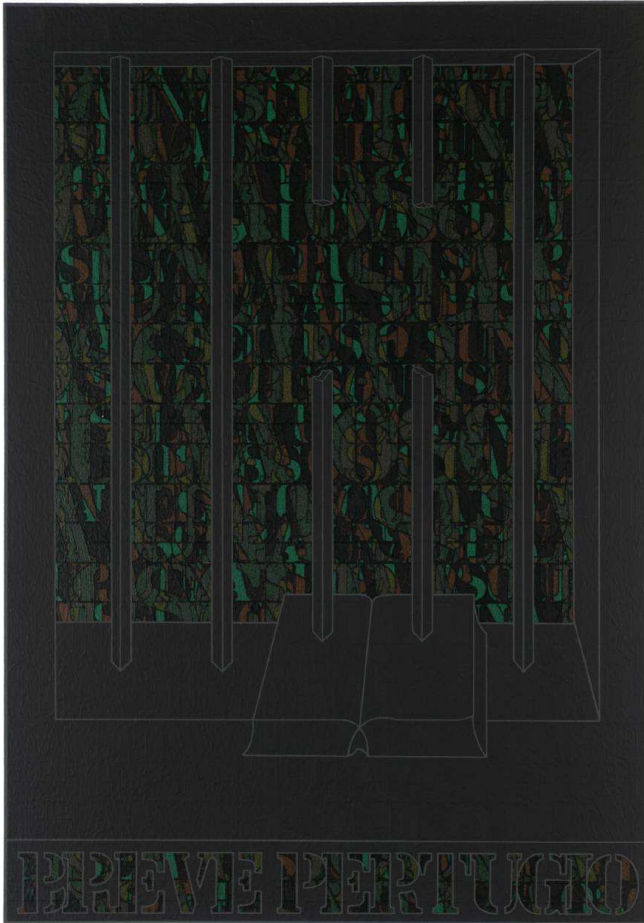


Abbildung 14

Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto XXVII/2* (1983)
(Siebdruck auf Papier, 29,2 x 20,3 cm)



Abbildung 15

Tom Phillips, *Dante's Inferno* (1983)

Talfourd Road Edition

<http://www.tomphillips.co.uk/works/artists-books/item/5287-dantes-inferno> [12.02.2016]



Abbildung 16

Tom Phillips, *Dante's Inferno: Halftitle* (1982)
(Ätzzradierung auf Papier, 15 x 10 cm)



Abbildung 17-18

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto II/4 (1978-1983)

(Lithographie auf Papier, 29,2 x 20,3 cm)

(Foto K. Blum, 2002)

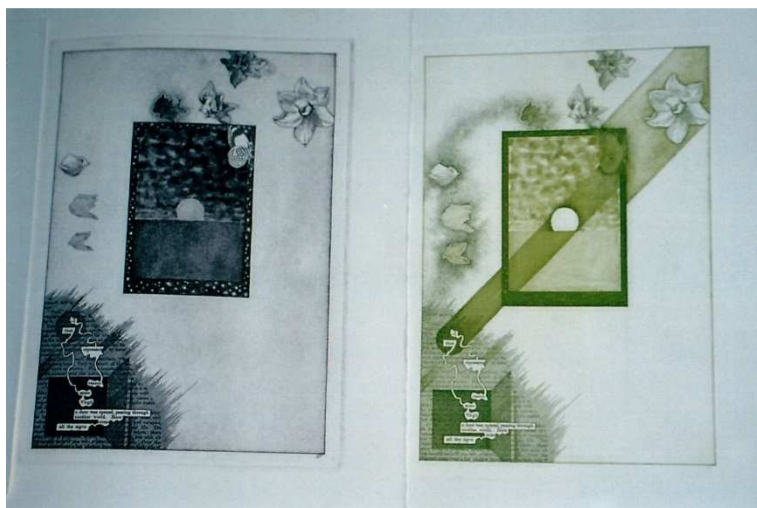
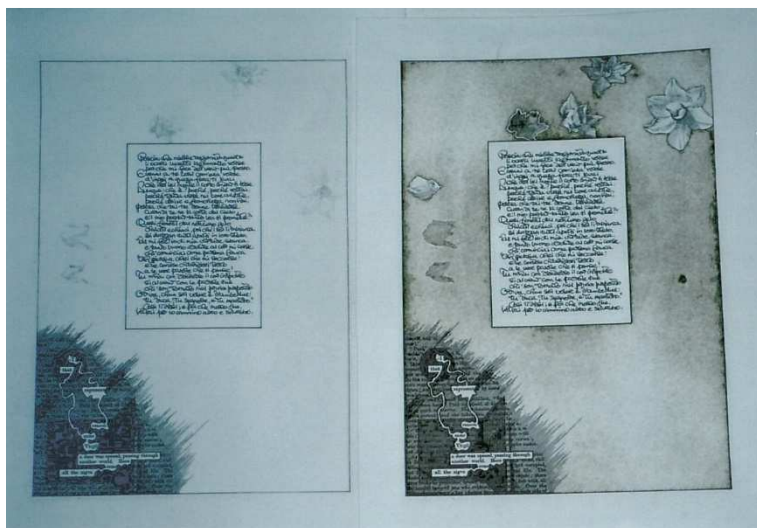


Abbildung 19

Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto XXXI/3* (1983)
(Siebdruck auf Papier, 29,2 x 20,3cm)



Abbildung 20⁴⁷

Tom Phillips, *Beginning to think about Dante* (1976-78)
(Öl auf Leinwand, 75 x 125 cm)



⁴⁷ Aus Gründen der besseren Darstellbarkeit nach links gedreht.

Abbildung 21
Tom Phillips, *Dante Diary VII* (ab 1977)
(Mischtechnik auf Papier)



Abbildung 22
Tom Phillips, *A Dante Diary XIV* (ab 1977)
(Mischtechnik auf Papier)



Abbildung 23
Tom Phillips, *A Dante Diary* 42 (ab1977)
(Mischtechnik auf Papier)



Abbildung 24
Tom Phillips, *A Dante Diary* 47 (ab1977)
(Mischtechnik auf Papier)



Abbildung 25

Tom Phillips' Bibliothek, Talfourd Road
(Fotografie Kerstin Blum 2002)



Abbildung 26

Tom Phillips' Büro, Talfourd Road
(Fotografie Kerstin Blum 2002)



Abbildung 27

Tom Phillips, *Dante Head* (s. d.)

(Kohle auf Papier)

Archivabbildung



Abbildung 28

Tom Phillips, *Dante in his Study* (1978)
(Öl auf Leinwand, 86 x 67,5 cm)



Abbildung 29

Tom Phillips, *Virgil in His Study* (1978)
(Öl auf Leinwand, 86 x 67,5 cm)

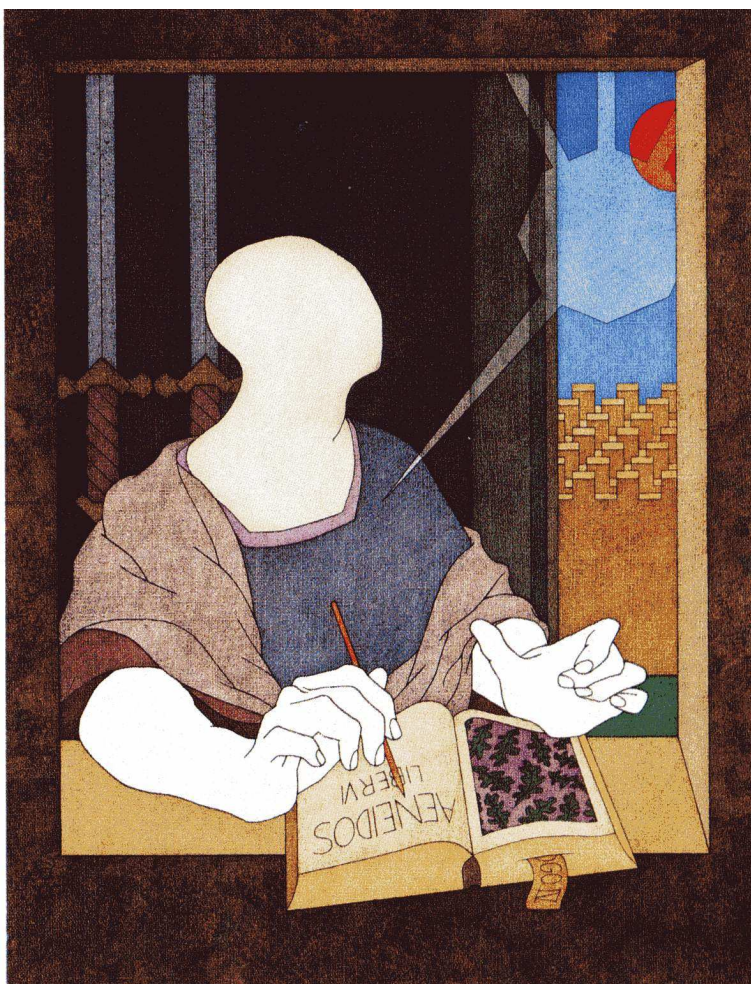


Abbildung 30

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto X/3 (1982)
(Lithographie auf Papier, 29 x 20,3 cm)



Abbildung 31

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XXXIV/4 (1983)
(Lithographie auf Papier, 29,2 x 20,3 cm)



Abbildung 32

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto X/1 (1982)
(Lithographie auf Papier, 29 x 20,3 cm)



Abbildung 33

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XI/1 (1982)
(Siebdruck auf Papier, 29 x 20,4 cm)

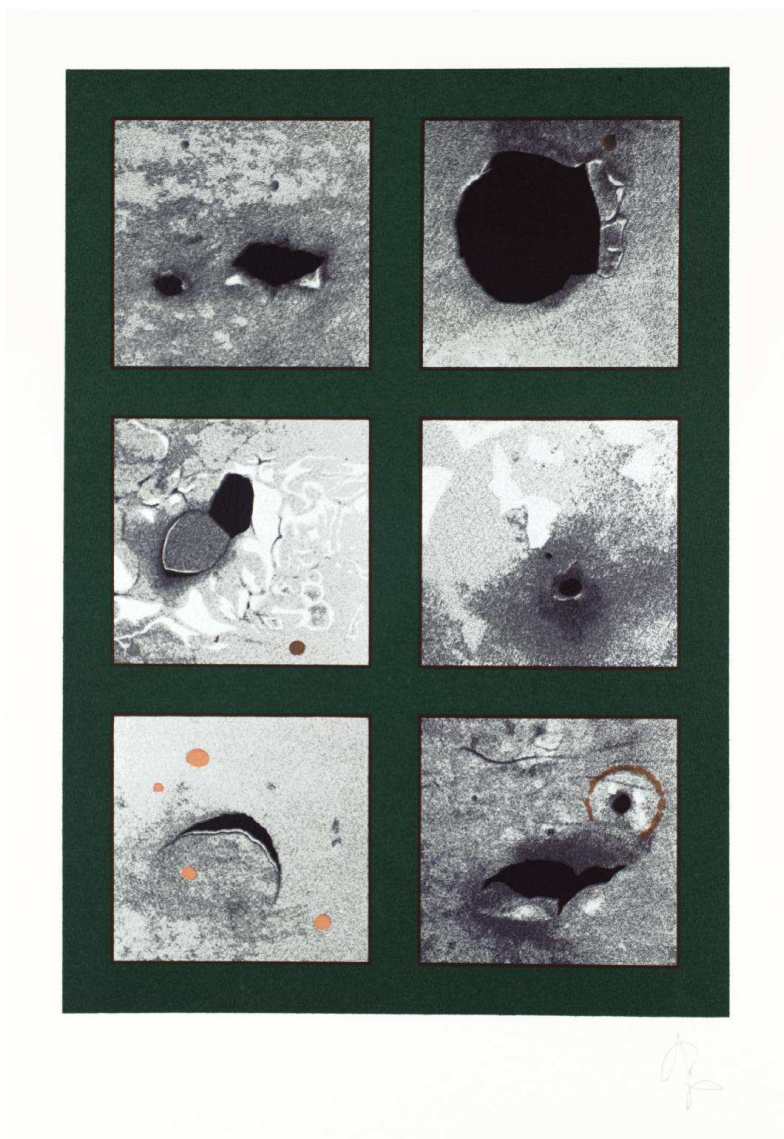


Abbildung 34

Tom Phillips, *Eleven Emblems of Violence* (1976-77)

(Mischtechnik auf Papier)

Archivabbildung

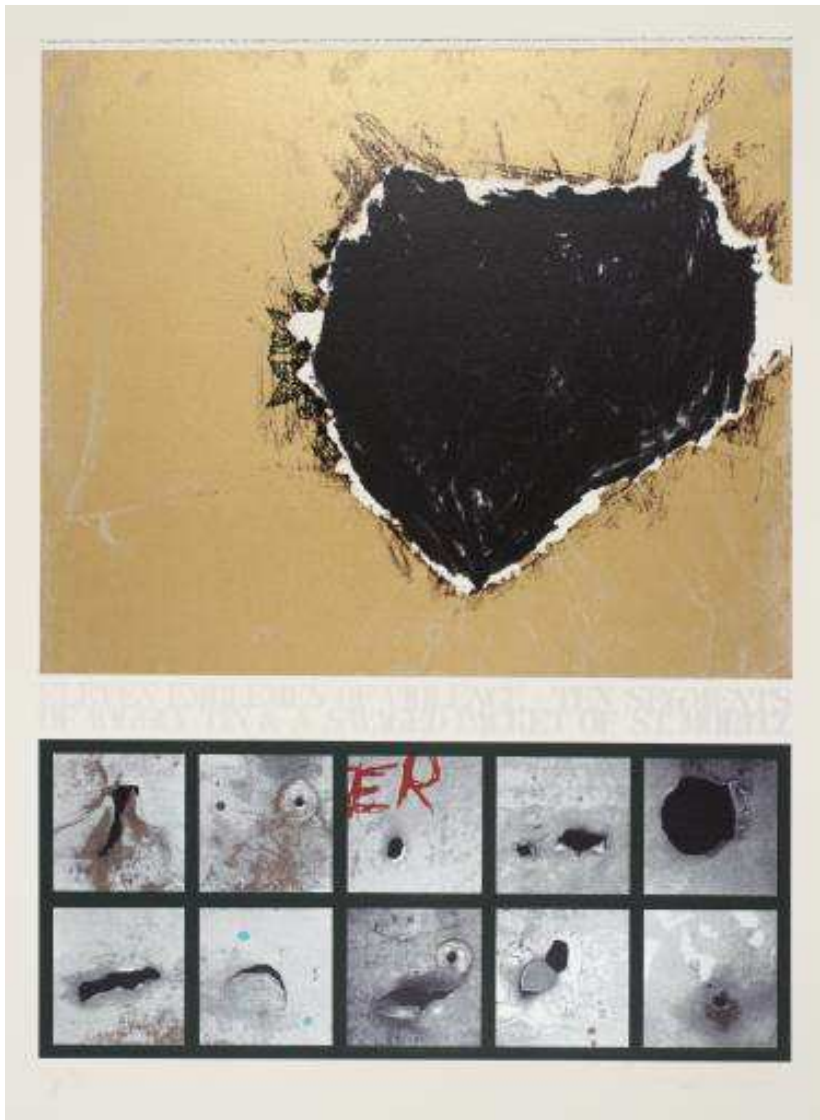


Abbildung 35

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XI/4 (1982)
(Siebdruck auf Papier, 29,3 x 20,3 cm)

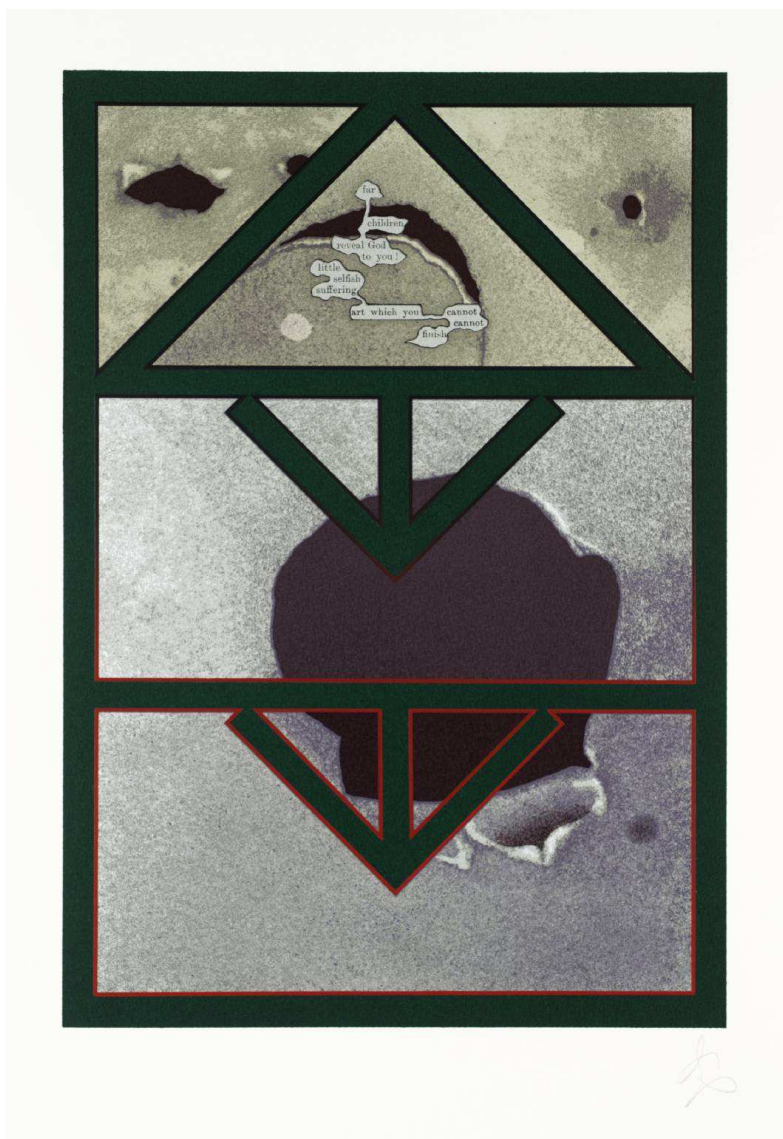


Abbildung 36

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto VI/2 (1983)

(Siebdruck, Radierung und Tuschätzung auf Papier, 29 x 20,3 cm)

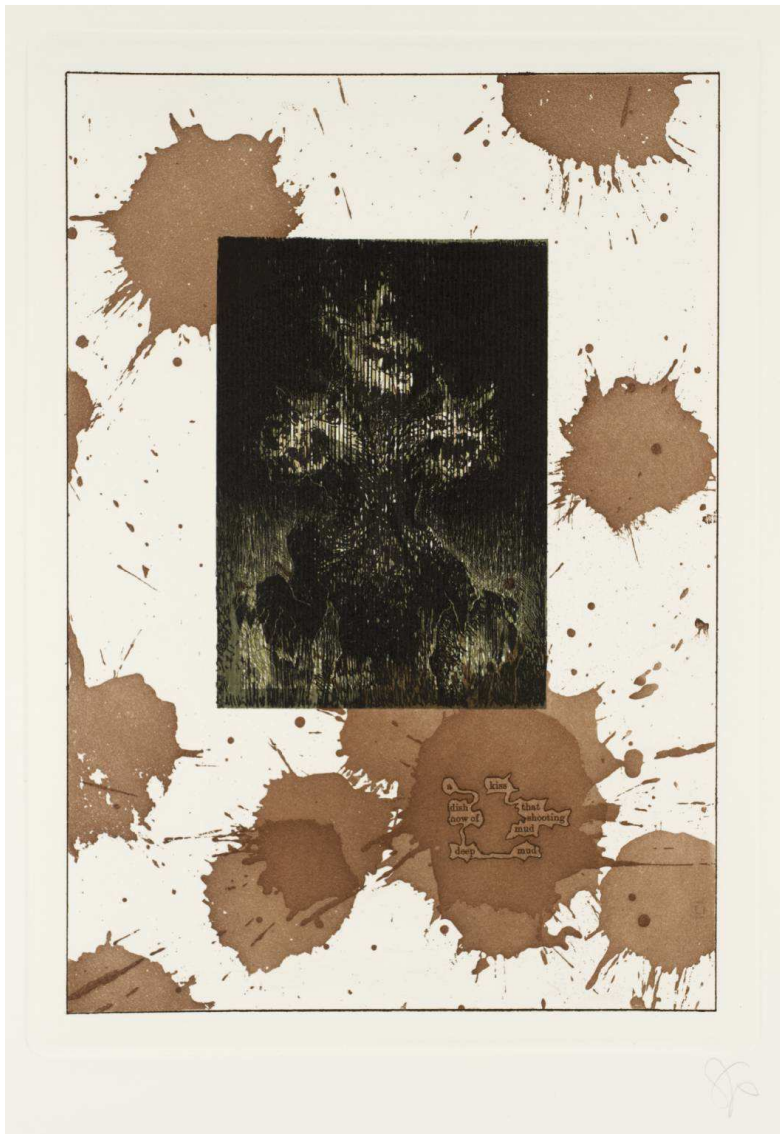


Abbildung 37

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XXIX/2 (1983)
(Radierung und Beflockung auf Papier, 31,8 x 22,2 cm)

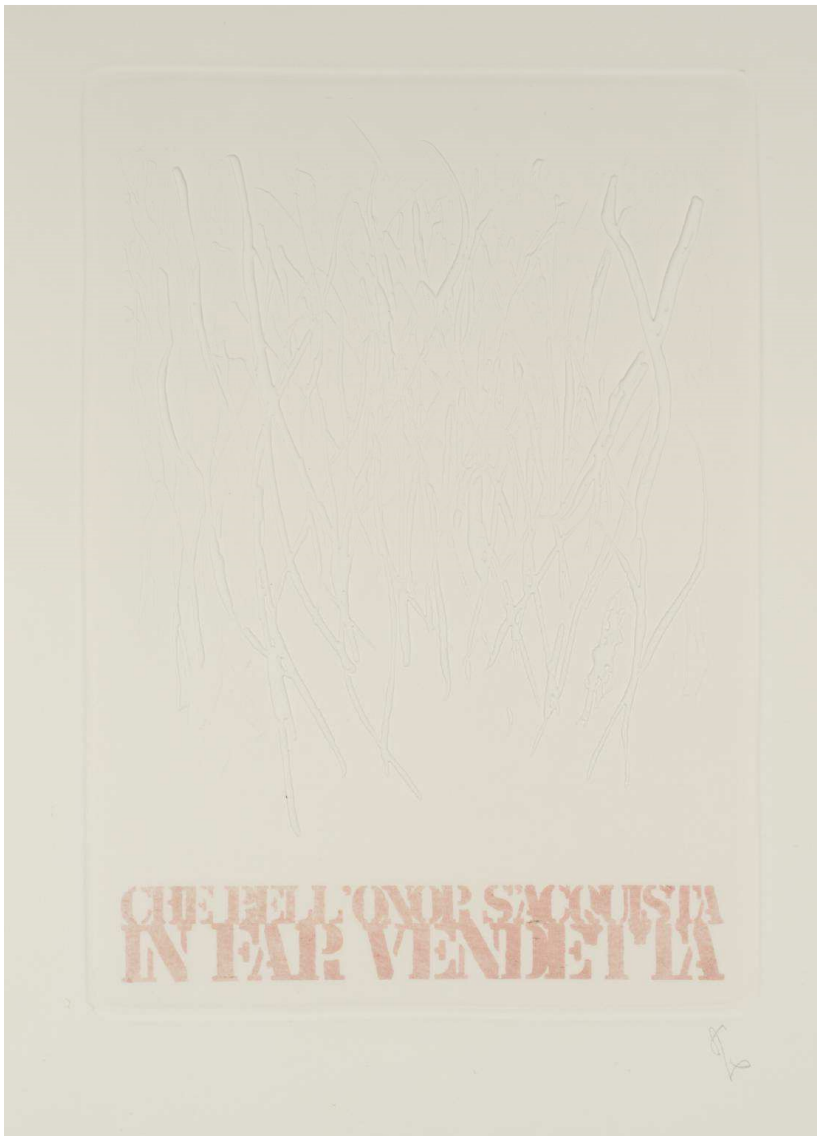


Abbildung 38

Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto XXVIII/1* (1983)
(Siebdruck auf Papier, 29,2 x 20,3 cm)

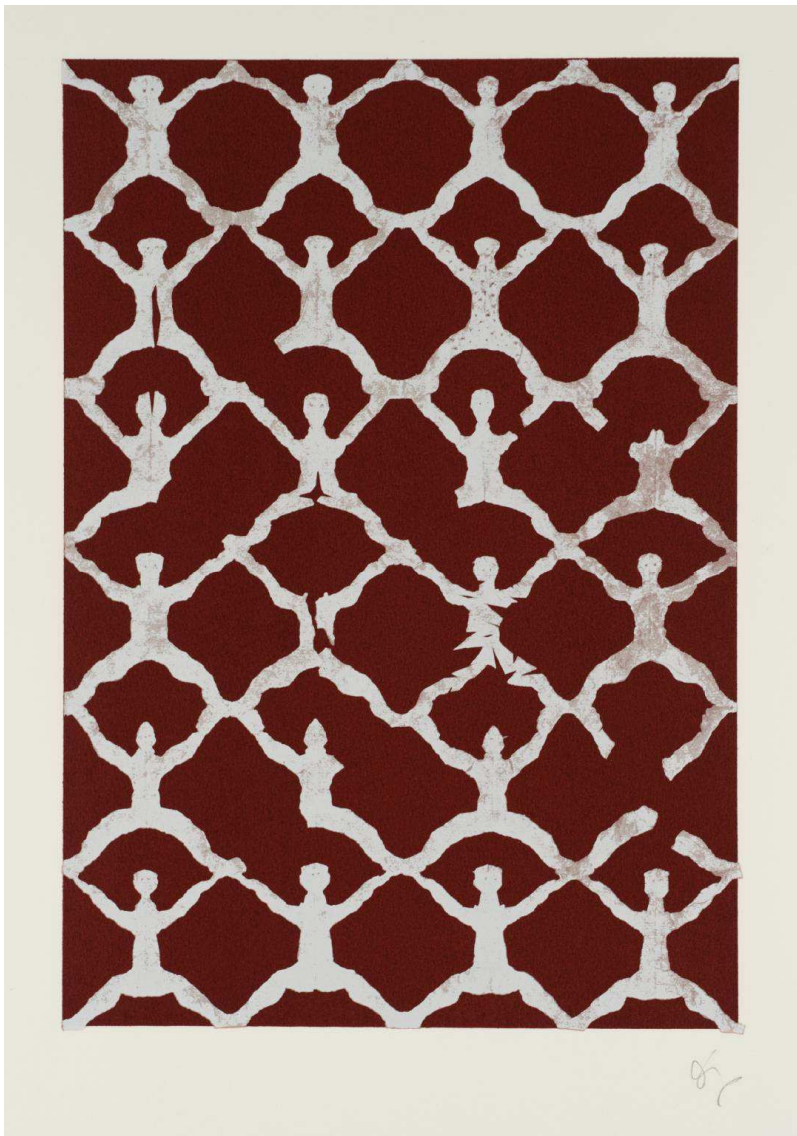


Abbildung 39

Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto I/2* (1981)
(Lithographie auf Papier, 29 x 20 cm)

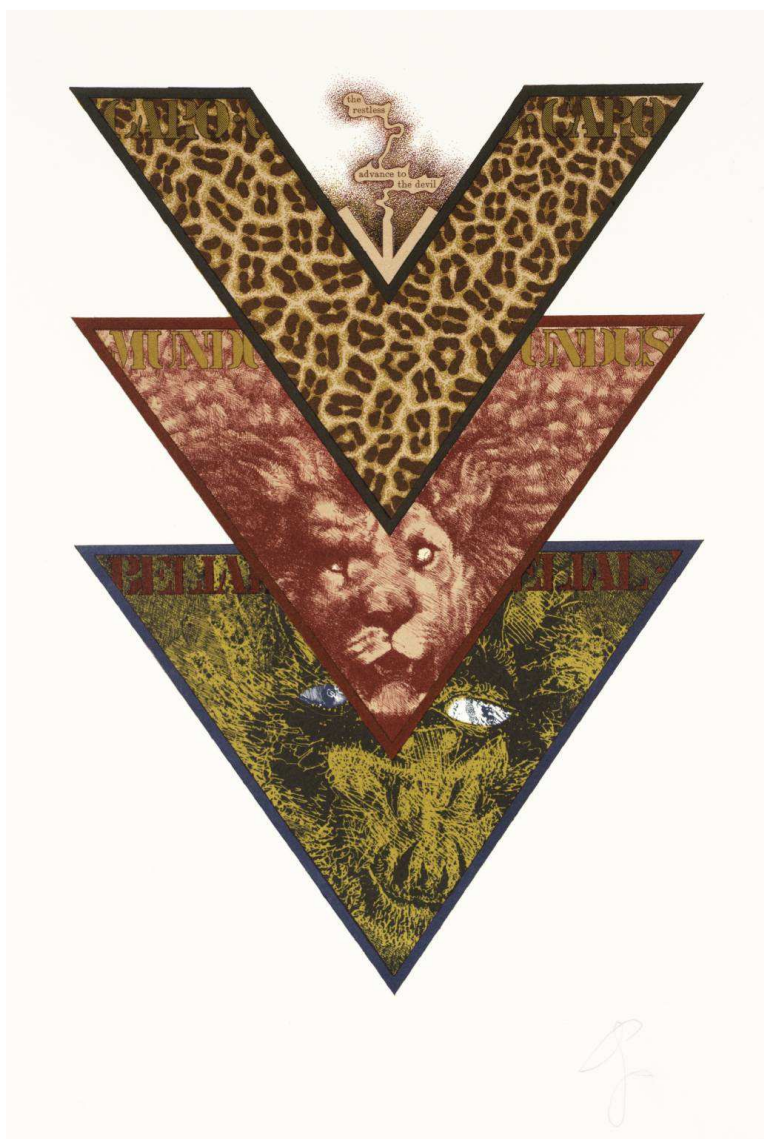


Abbildung 40

Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto IV/4* (1982)
(Siebdruck auf Papier, 29,9 x 20,3 cm)



Abbildung 41

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XVI/3 (1982)
(Siebdruck auf Papier, 30,2 x 20,8 cm)

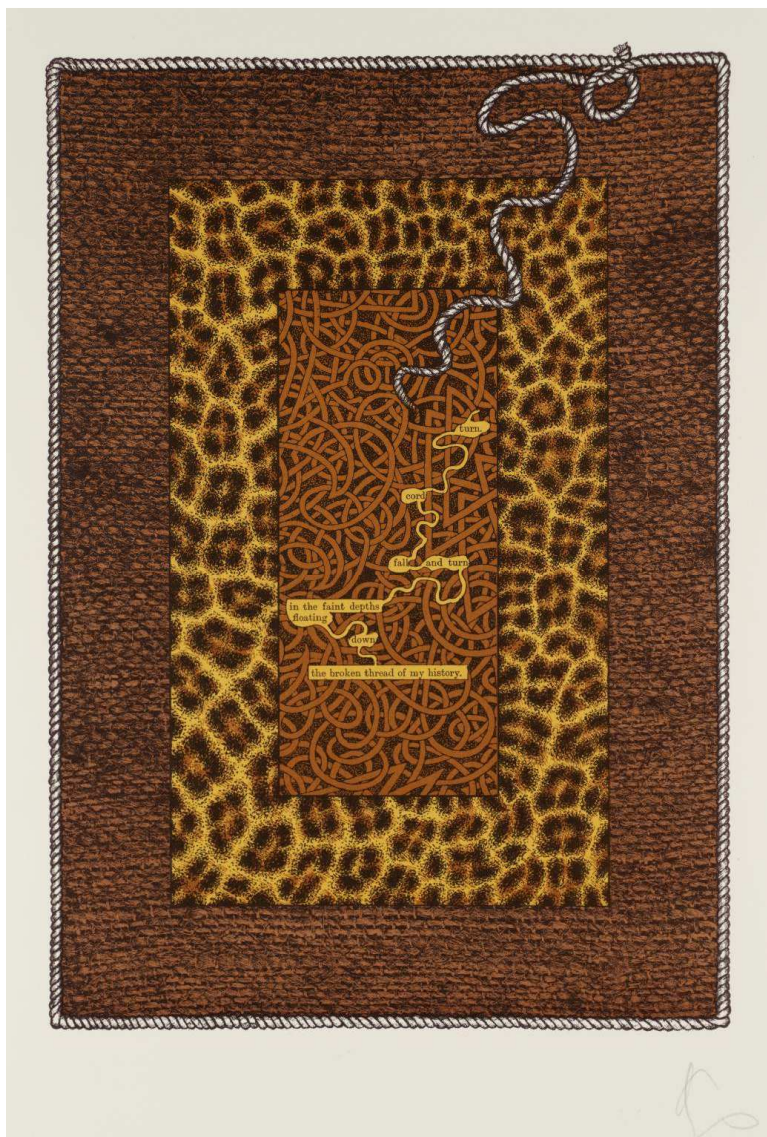


Abbildung 42

Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto IX/4* (1982)
(Lithographie auf Papier, 29 x 20,3 cm)



Abbildung 43

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XVIII/1 (1982)
(Radierung und Tuschätzung auf Papier, 30 x 20,2 cm)

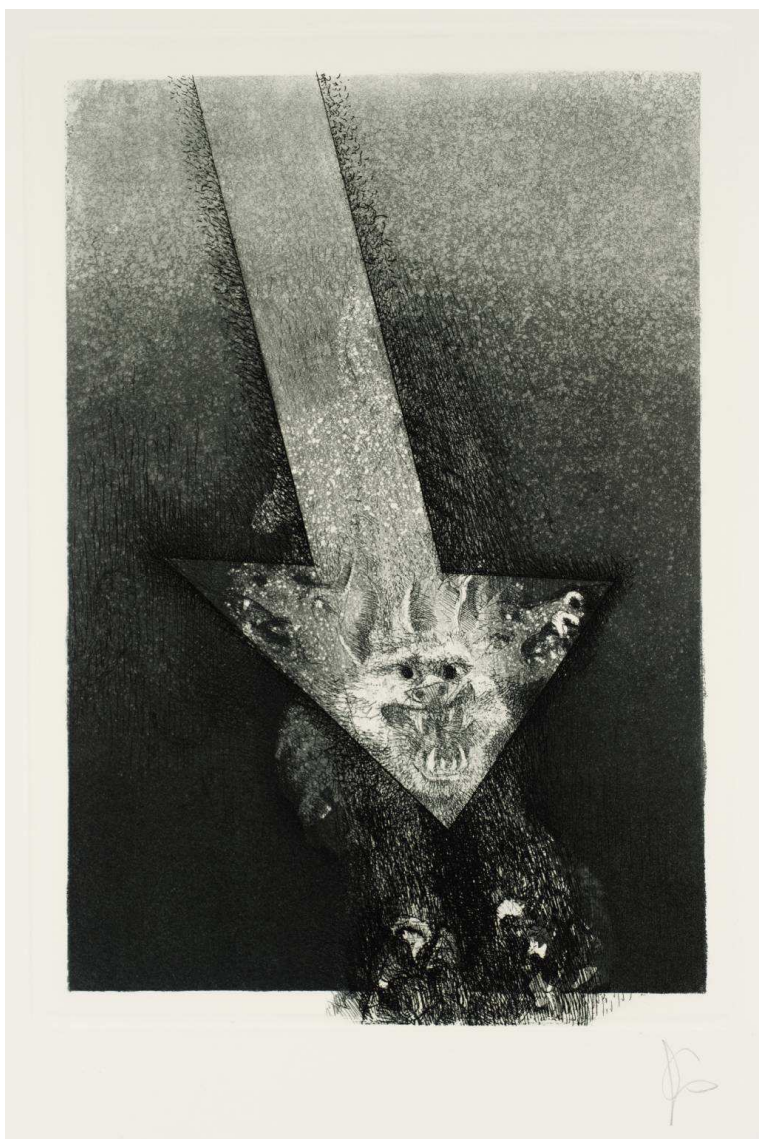


Abbildung 44

Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto XXXIV/2* (1983)
(Siebdruck auf Papier, 29,9 x 20,3 cm)

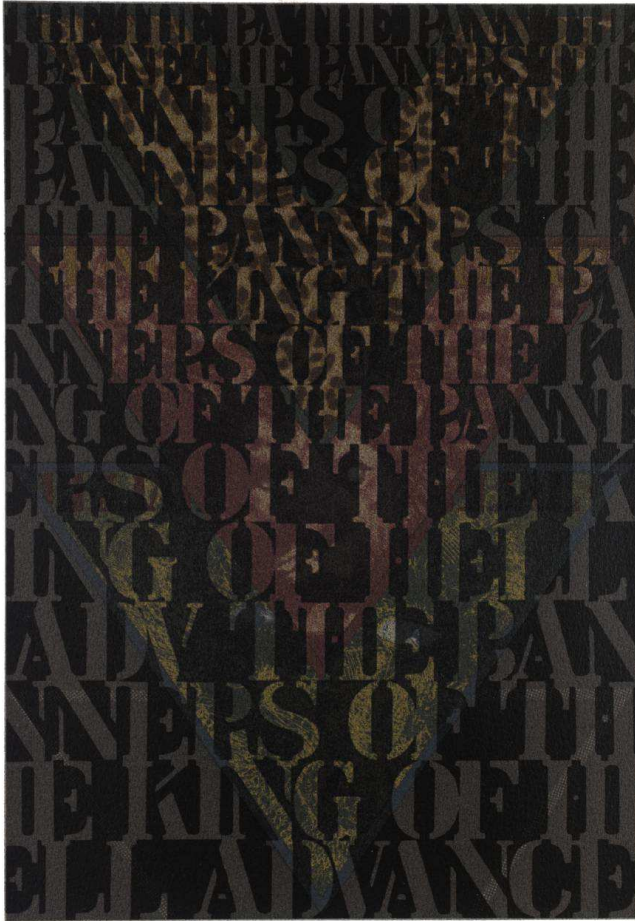


Abbildung 45

Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto XV/3* (1981)
(Radierung auf Papier, 31,7 x 22,5cm)



Abbildung 46

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XVI/4 (1982)
(Radierung auf Papier, 29 x 20 cm)

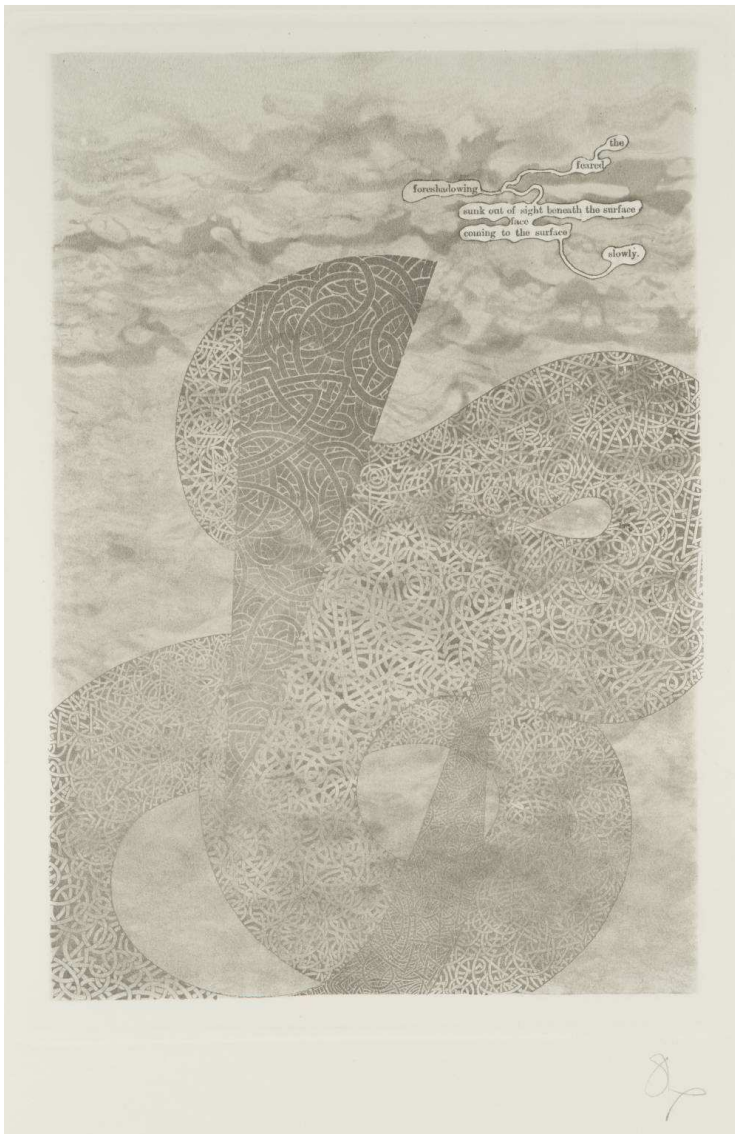


Abbildung 47

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XVII/1 (1982)
(Siebdruck auf Papier, 29,9 x 20,3 cm)

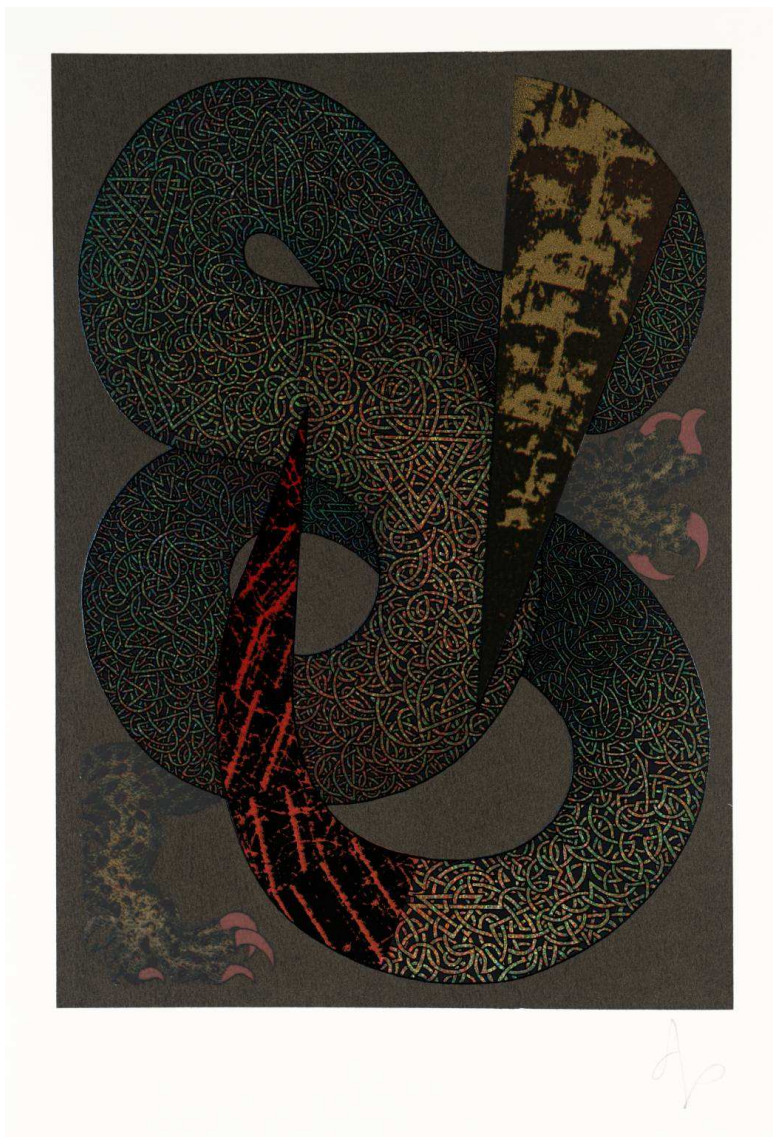


Abbildung 48

Tom Phillips, *A Humument* Page 292 (1980)

(Gouache auf Papier, 42,3 x 30 cm)

Archivabbildung



Abbildung 49

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto III/1 (1981)
(Radierung auf Papier, 31,5 x 22,8 cm)

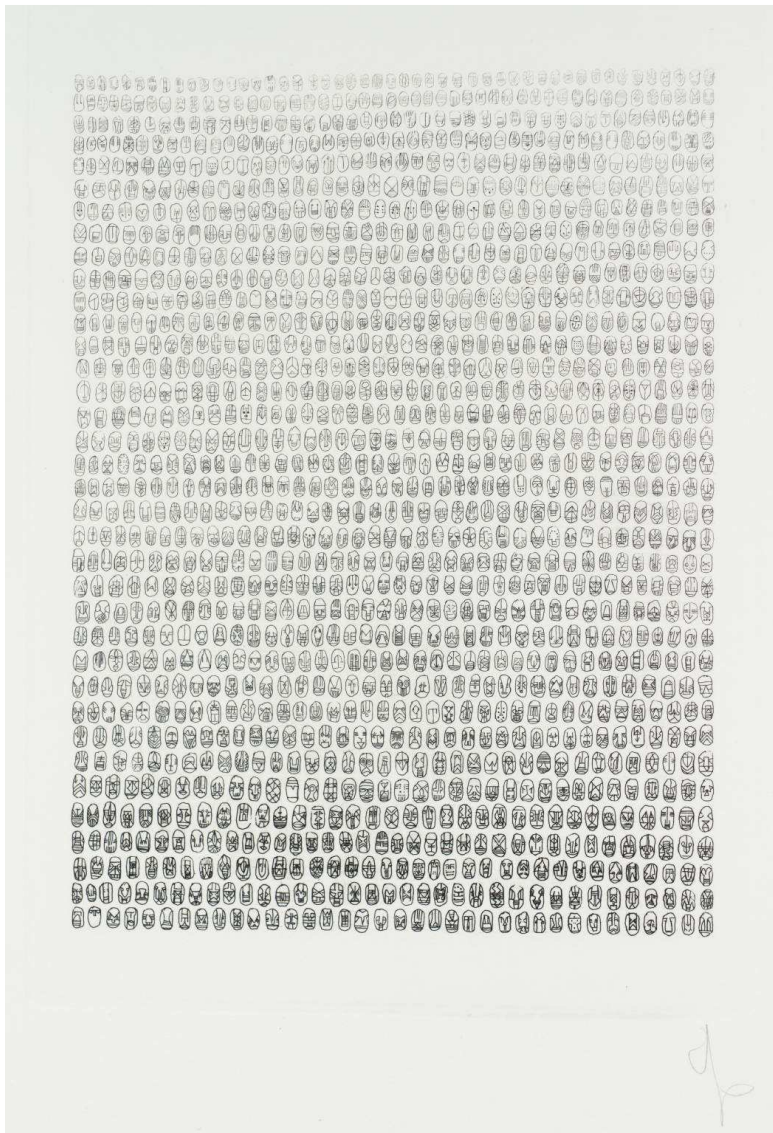


Abbildung 50

Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto XXXII/1* (1983)
(Radierung auf Papier, 31,2 x 22,2cm)

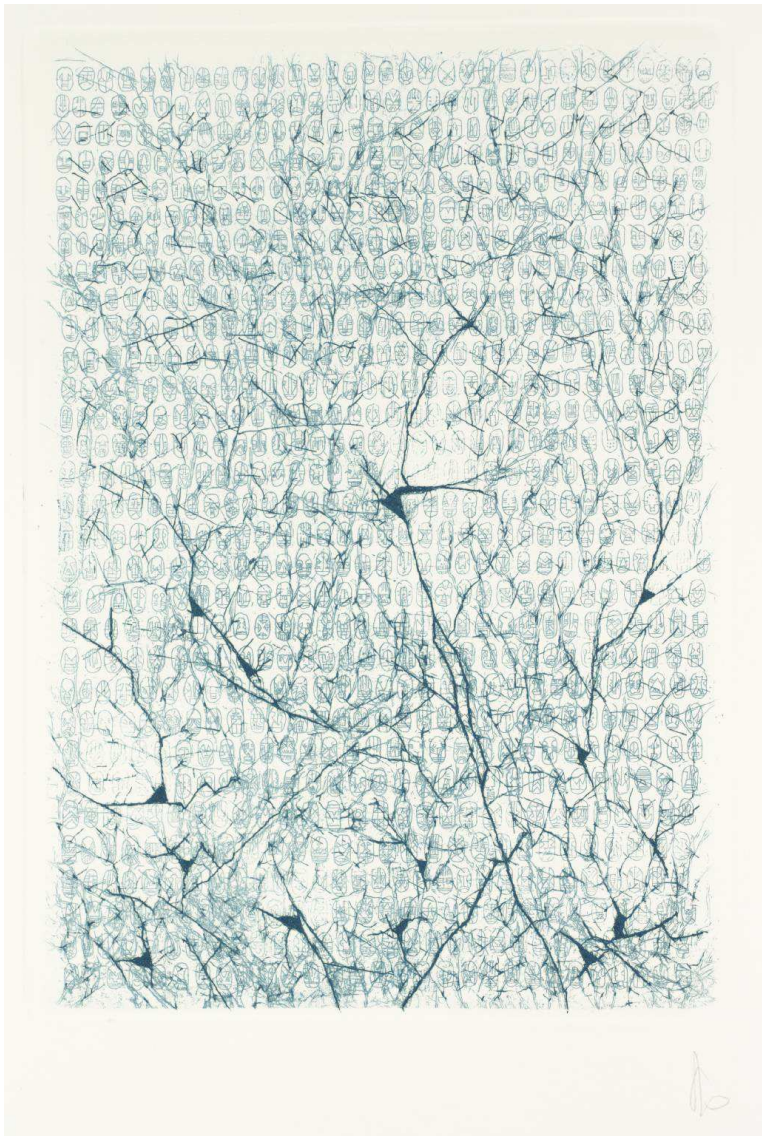


Abbildung 51

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto III/2 (1981)
(Siebdruck auf Papier, 29,2 x 20,5cm)



Abbildung 52

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto IV/2 (1982)
(Siebdruck auf Papier, 29 x 20 cm)

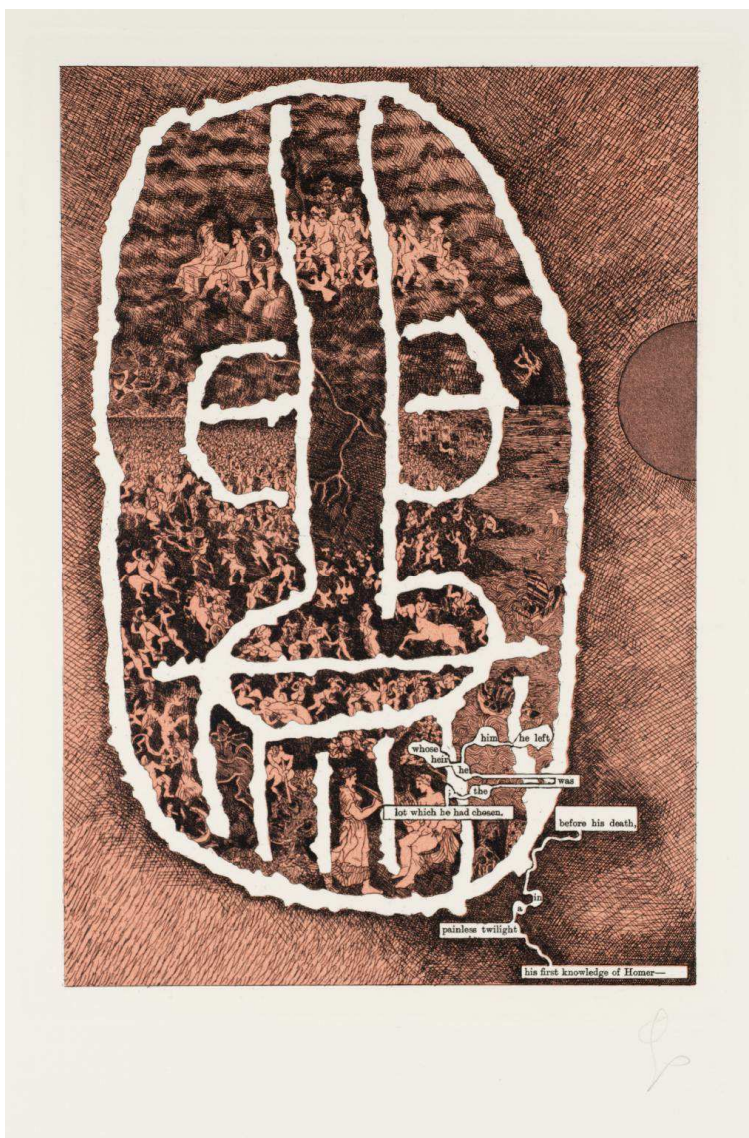


Abbildung 53

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XXVI/3 (1983)
(Radierung auf Papier, 28,5 x 19,7 cm)



Abbildung 54

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XI/3 (1982)

(Radierung und Tuschätzung auf Papier, 27,6 x 19,5 cm)

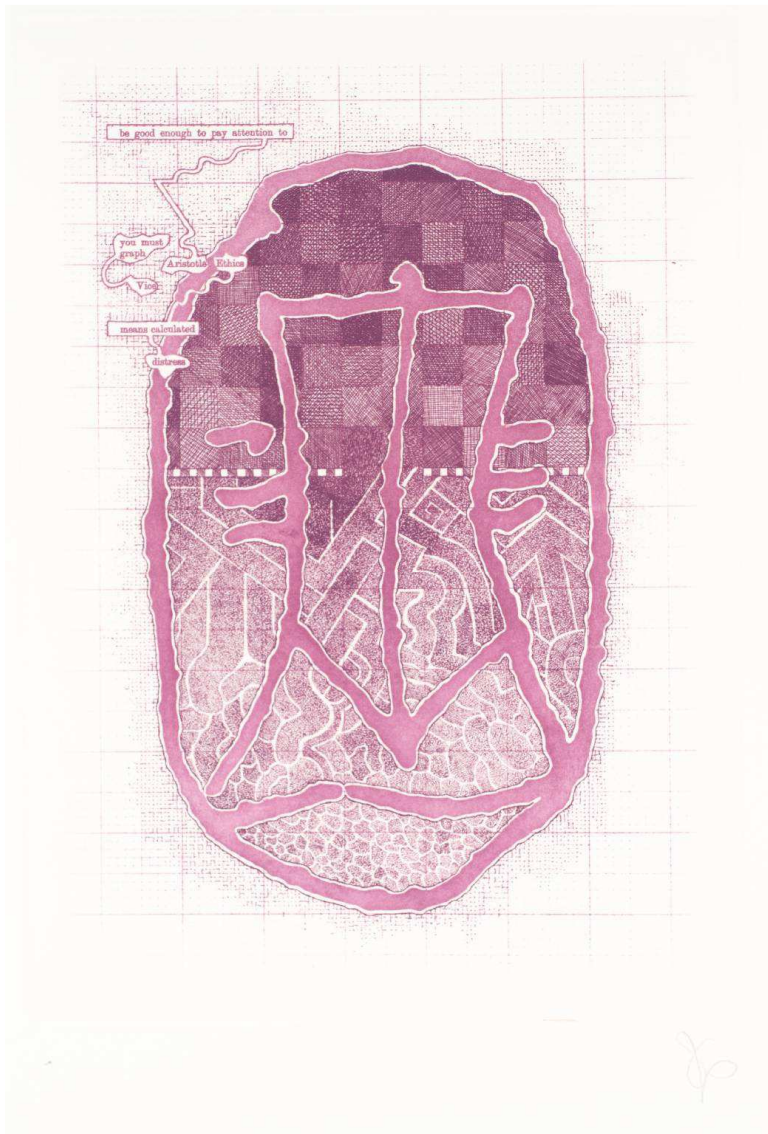


Abbildung 55

Tom Phillips, *Dante's Inferno* Canto XXX/1 (1983)
(Radierung auf Papier, 31,2 x 22,2cm)



Abbildung 56

Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto I/4* (1981)
(Siebdruck auf Papier)



Abbildung 57
Leserichtung Canto I/4



Abbildung 58

Tom Phillips, *Dante's Inferno Canto V/2* (1981)
(Radierung auf Papier, 31,2 x 22,8 cm)

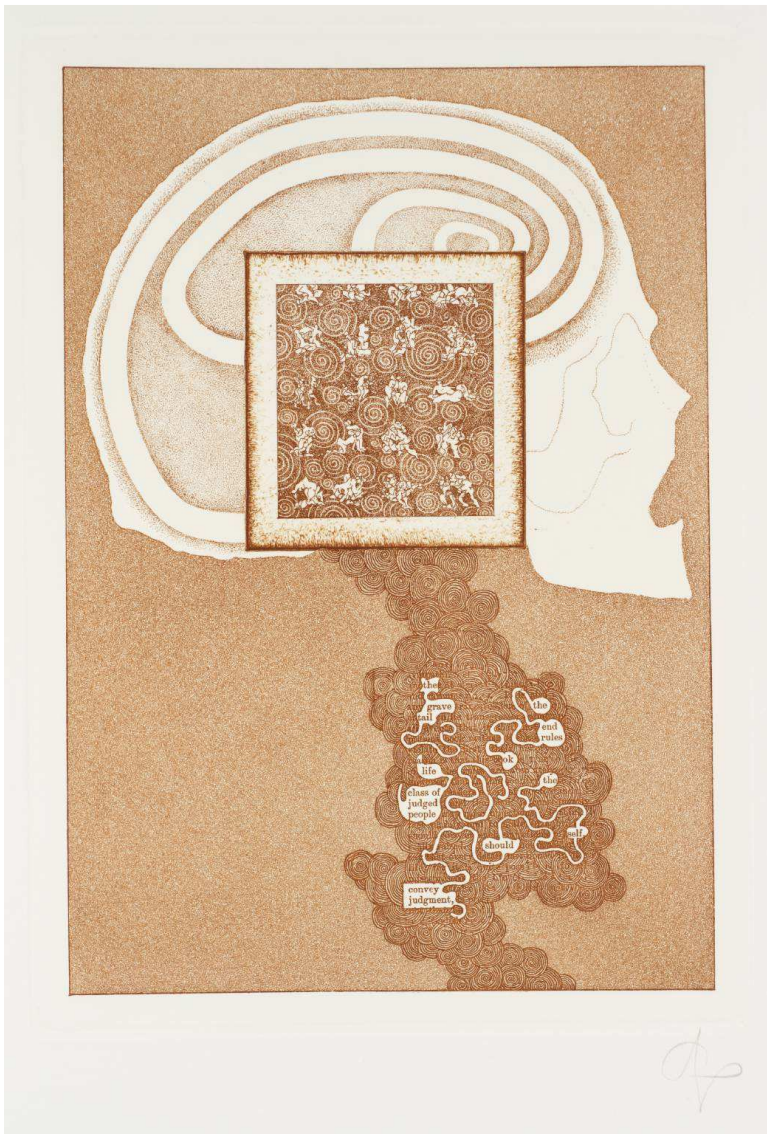


Abbildung 59

Tom Phillips, *Michael Kustow* (1987)
(Öl auf Leinwand, 110,6 x 75 cm)

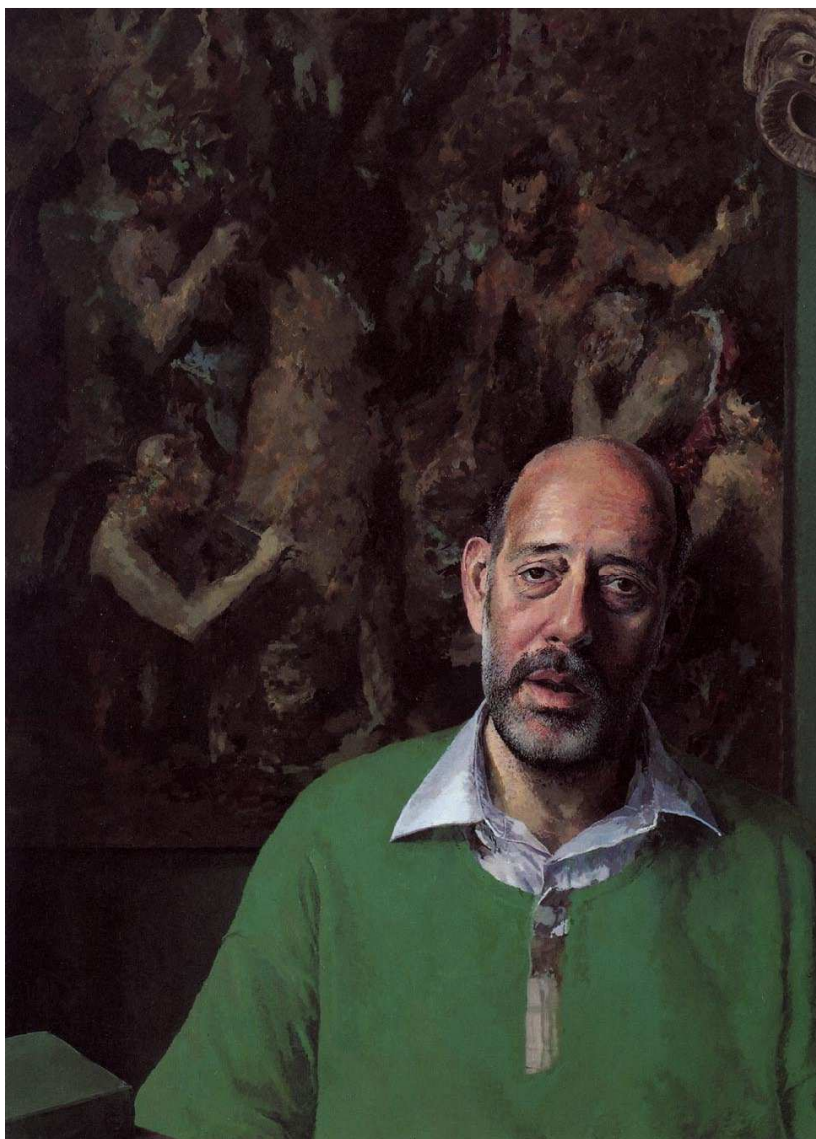
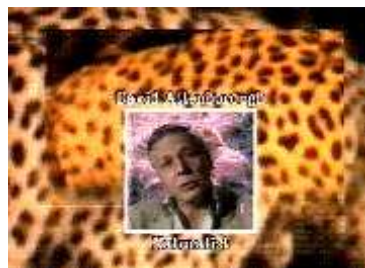


Abbildung 60-65
 Tom Phillips, *A TV Dante* (1989)
 Screenshots





Die Auseinandersetzung mit Neubearbeitungen der *Divina Commedia* in unterschiedlichen Medien, bei welchen Sprache und Bild in wechselseitigen Dialog treten, ist ein schier unerschöpfliches Territorium, in dem die Überprüfung der Gewichtung und der Wechselwirkungen zwischen Kunst und Sprache immer wieder neue Fragen aufwirft. Dantes *Divina Commedia* wurde seit ihrem Erscheinen nahezu ohne Unterbrechung in Wort und Bild rezipiert und für eine Verortung jeder neuen Bearbeitung ist die Kenntnis der Tradition der Dante-Rezeption grundlegend. Aufgrund ihrer ungewöhnlichen Herangehensweise fällt die Dante-Rezeption des britischen Künstlers Tom Phillips aus dem Rahmen der traditionellen Dante-Illustration heraus. Vor allem in akademischen Kreisen wird diese Bearbeitung unterschätzt oder sogar ignoriert. Phillips' Herangehensweise bezieht nicht nur das Originalwerk in seine Überlegungen ein, sondern nutzt die gesamte Tradition als Folie für seine persönliche, zuweilen spielerische Bearbeitung der *Commedia*. Diese Arbeit bewertet Phillips' Rezeption als vielschichtige Aktualisierung des mittelalterlichen Texts in Wort, Illustration und Film, die durch unerwartet hohe Werktreue neue Maßstäbe setzt. Sie zeigt auf, dass Phillips' Herangehensweise innovativ und tiefgreifend durchdacht ist und dass eine genaue Untersuchung der Rezeption das Studium des *Inferno* und der Dante-Forschung bereichern und erfrischen kann. In gewisser Weise nimmt Phillips' Rezeption sogar eine Vorreiterrolle ein, welche die Türen öffnet für nachfolgende Rezeptionen.

eISBN 978-3-86309-406-5



9 783863 094065

www.uni-bamberg.de/ubp/