

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

Im Museum der Metalepsen

Intermedialität und Liminalität in den bandes dessinées von Catherine Meurisse

Christoph Groß

apropos [Perspektiven auf die Romania]

hosted by Hamburg University Press

2023, 10

pp. 116-143

ISSN: 2627-3446

Online

<https://journals.sub.uni-hamburg.de/apropos/article/view/1965>

Zitierweise

Groß, Christoph. 2023. „Im Museum der Metalepsen. Intermedialität und Liminalität in den *bandes dessinées* von Catherine Meurisse.“ *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 10/2023, 116-143.

doi: <https://doi.org/10.15460/apropos.10.1965>

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Christoph Groß

Im Museum der Metalepsen

Intermedialität und Liminalität in den *bandes dessinées* von Catherine Meurisse

Christoph Groß

ist Akademischer Rat a. Z. für französische und italienische Literaturwissenschaft am Romanischen Seminar der Ruhr-Universität Bochum.

christoph.gross@rub.de

Keywords

Metalepse – Intermedialität – Schwelle – Kunstgeschichte – *bande dessinée*

Einleitung

Das Werk von Catherine Meurisse zeichnet sich durch eine beharrliche, geradezu leidenschaftliche Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte aus: Von Caravaggio über Manet bis hin zu Rothko erscheinen Gemälde in ihren Text-Bild-Erzählungen an prominenter Stelle. Dabei geht es der Autorin jedoch um mehr als das bloße Zitat oder Pastiche: Gemälde werden vielmehr in das Medium der *bande dessinée* integriert, um sie über narrative wie auch visuelle Verfahren zu ‚öffnen‘, sie zum Sprechen zu bringen und in Bewegung zu versetzen – und sie auf diese Weise mit den Eigengesetzlichkeiten und spezifischen narrativen Möglichkeiten des Comics in Dialog zu bringen.

Meurisse' Comic-Kunst operiert an der Schwelle zwischen unterschiedlichen Medien und Künsten. Ihre *bandes dessinées* stiften einen intermedialen Reflexions- und Experimentierraum, dem in Bezug auf die in ihnen ausgestellten altermedialen Systemreferenzen keine bloß reproduzierende, sondern vor allem auch eine resemantisierende und transformierende Funktion zukommt. Gemälde werden dabei nicht nur ästhetisch an den Zeichenstil der *bande dessinée* angepasst, sie werden vielmehr in Handlungsabläufe einbezogen, durch die sie aus der Zeitlosigkeit des kunsthistorischen Kanons herausgenommen und in ein dynamisches Kontinuum aus Raum und Zeit gestellt werden. Dieser Prozess vollzieht sich bei Meurisse vor allem über das Verfahren der Metalepse¹, das in ihren *bandes dessinées* zu

¹ Eine Diskussion des Begriffs der erzählerischen Metalepse und der Öffnung des Begriffs hin zur Beschreibung transgenerischer und transmedialer Phänomene erfolgt in Kapitel 3.

einem Werkzeug für ein Erzählen des ‚Dazwischen‘² wird. Über intermediale Metalepsen werden die Grenzen zwischen Einzelbildern, zwischen Bild und Welt, aber auch zwischen dem Medium ‚Gemälde‘ und dem Medium ‚Comic‘ in Schwellen des Übergangs verwandelt. Diese Übergänge können prinzipiell in zwei Richtungen erfolgen: Sie können in Bilder hinein- oder aus ihnen hinausführen. So wandeln in *Moderne Olympia* (Meurisse 2014) die Figuren bekannter Gemälde wie selbstverständlich durch die Hallen des Musée d’Orsay und treten in andere Gemälde ein wie in Räume. Bilder werden zu Bildwelten: Die Leinwände öffnen sich, lassen sich durchschreiten und räumlich erfahren. In *La Légèreté* durchquert Meurisse’ autofiktionales, durch das Attentat auf *Charlie Hebdo* traumatisiertes Alter Ego³ ein Museum voller leerer Leinwände und schreitet schließlich in Edvard Munchs *Der Schrei* hinein (cf. Meurisse 2016, 18-20), während sich an anderer Stelle die von Sonnenlicht überflutete Landschaft in ein monumentales Rothko-Gemälde verwandelt (cf. Meurisse 2016, 9). Mit dem Motiv des metaleptischen ‚Bildeinstiegs‘ rekurriert Meurisse nicht nur auf einen spätestens seit Denis Diderots ‚promenade Vernet‘⁴ aus dem *Salon de 1767* prominent besetzten Beschreibungstopos von Kunstwerken, vielmehr nutzt sie die erzählerischen Möglichkeiten der *bande dessinée*, um die auf die Darstellung eines Einzelmoments konzentrierte Simultanität und Statik von Gemälden⁵ in der Dynamik neuer, dabei häufig ironisch gebrochener (und somit die Autorität des kunsthistorischen Kanons unterlaufenden) Bilderfolgen aufzulösen. Im Zuge ihrer Transposition in den narrativ-sequenziellen Kontext der *bande dessinée* erhalten Gemälde ein nahezu fantastisches Eigenleben, das die Werke aus der Begrenzung des Bildrahmens befreit. Auf diese Weise werden sie zu ‚eigensinnigen‘ Bildern, die nicht nur als liminale Erfahrungsräume für die Lesenden von Meurisse’ grafischen Werken auf neue Weise erschlossen werden können, sondern sich in besonderem Maße auch als Reflexionsmedien intermedialen Erzählens insgesamt anbieten.

² Zum Begriff des ‚Dazwischen‘ siehe *supra* die Einleitung der Dossierherausgeberinnen (cf. Wrobel & Dettke 2023).

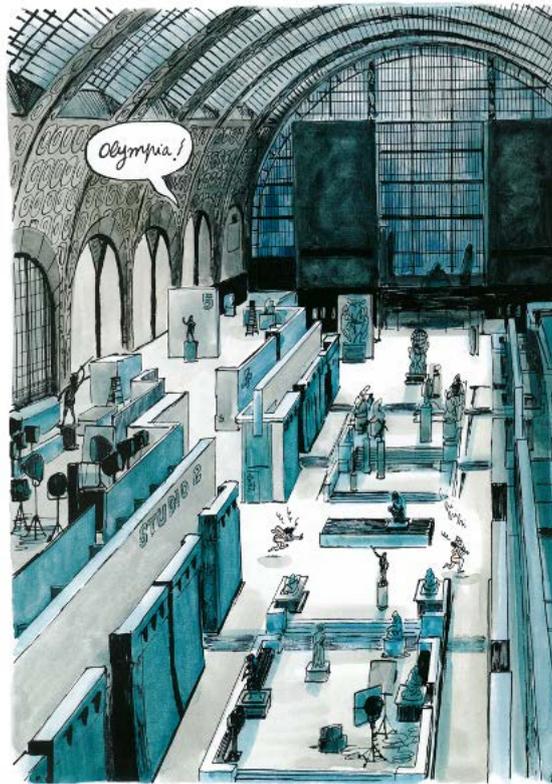
³ Aus Platzgründen kann an dieser Stelle auf Meurisse’ bedeutendstes Werk, *La Légèreté*, nur kursorisch verwiesen werden. Wertvolle Lektüren des Bandes in Hinblick auf Fragen autofiktionaler Traumabewältigung finden sich bei Childress (2019) und Stahl (2019).

⁴ Grundlegend zum Motiv des Bildeinstiegs bei Diderot siehe das Kapitel „Painting and Beholder“ in Fried (1980, 107-160), zur ‚promenade Vernet‘ bes. 122-127; Bedeutung und Funktion der Metalepse in Diderots Salontexten wurden unlängst von Pedro Pardo Jiménez (2012, 170-174) und Nathalie Kremer (2018, 57-69 und *passim*) eluzidiert.

⁵ Dass die Festlegung von Gemälden als statische ‚Momentaufnahmen‘ in der kunsthistorischen Forschung als mittlerweile überholt gelten muss, hat u.a. Anne Hollander (1989) durch ihre Analysen narrativer Verfahren in der Malerei von der Renaissance bis zur Gegenwart gezeigt. Im Folgenden werden wir dennoch die Dichotomie von Simultanität vs. Sukzessivität bzw. Statik vs. Dynamik aufrecht erhalten: Denn da Comics eine dezidiert sequentiell-narrative Struktur haben, die einzelne Gemälde nur im Sinne eines rezeptions-ästhetischen Nebeneffekts leisten können, bleibt sie ein wichtiges Distinktionsmerkmal zwischen Malerei und Comic-Kunst und wird bei Catherine Meurisse auch als solches direkt thematisiert.

1. Vom Eigensinn der Bilder: Der kunsthistorische Kanon im Spiegel der *bande dessinée*

Es ist Nacht im Musée d'Orsay. Zwischen Skulpturen und Trennwänden sind zwei Gestalten zu sehen, ein Mann und eine Frau, die in schnellen Schritten den weiten Raum der ehemaligen Bahnhofshalle durchschreiten (Abb. 1).



1 | Olympia und Romain erkunden das Musée d'Orsay (Meurisse 2014, 28)
Moderne Olympia, de Catherine Meurisse © 2014, Futuropolis

Die Frau, die bis auf ein schwarzes Halsband gänzlich unbekleidet ist, trägt den Namen ‚Olympia‘. Sie ist die Hauptfigur von Édouard Manets gleichnamigem Gemälde aus dem Jahr 1863. Der Mann ist eine nicht näher identifizierbare Nebenfigur aus Thomas Coutures monumentalem Historienbild *Les Romains de la décadence* (1847) und wird daher auch nur augenzwinkernd ‚Romain‘ genannt. Ihre jeweiligen Gemälde haben sie längst verlassen und erkunden, angeheitert durch den Wein, der ihnen zuvor bei Coutures antikem Gelage ausgeschenkt wurde, das außer ihnen menschenleere Museum. Gemeinsam erklimmen sie das Stahlgerüst der Westseite und hangeln sich an Victor Laloux‘ prunkvoll vergoldeter Bahnhofsuhr empor. Auf den Galerien angekommen zitieren sie Shakespeare und stellen, wie durch Zufall, die ikonische Feuerleiterszene aus dem *Romeo and Juliet*-Remake *West Side Story* nach. Wenig später wird Olympia lachend auf François Pompons *Ours blanc* (1928) steigen und ihrem Begleiter zurufen: „Romain, je crois qu‘on est complètement pompettes...“ (Meurisse 2014, 29).

Für Catherine Meurisse, Zeichnerin und Autorin des 2014 veröffentlichten Bandes *Moderne Olympia*, sind Museen Räume der Wunscherfüllung: „[L]es musées“,

bekräftigt sie in einem Podiumsgespräch mit dem Kunsthistoriker Adrien Goetz, „nous offrent des images de liberté, d’espaces mentaux, on peut y voyager comme on le souhaite, et j’applique ça vraiment premier degré“ (Meurisse/Goetz 2021, 34:01-34:12). Bei *Moderne Olympia* handelt es sich um eine Auftragsarbeit, mit der das Musée d’Orsay den Versuch unternahm, in die Fußstapfen des Musée du Louvre zu treten, das seit 2005 bei Futuropolis und Delcourt eine vielbeachtete *bande dessinée*-Reihe herausgibt (siehe Flinn 2013, Picone 2003). Dass dabei der Autorin, wie sie in einem anderen Interview betont (cf. Meurisse/Déchamps 2020b, 11:25-13:05), in Hinblick auf die Konzeption und Ausführung eine *carte blanche* ausgestellt wurde, schlägt sich in einem kreativen, bisweilen fast anarchisch anmutenden Umgang mit dem kunsthistorischen Kanon⁶ nieder, durch den kulturpolitisch begründete Hierarchien nicht nur infrage gestellt, sondern im ‚Experimentierfeld‘ der *bande dessinée* gezielt unterlaufen werden.⁷ Wie Margaret C. Flinn festgestellt hat, nutzt Meurisse die Gemälde des Musée d’Orsay „as building blocks in the creation of her own narrative, visual universe“ (Flinn 2020, 507). Die eigene kreative Freiheit und Handlungsmacht überträgt Meurisse dabei auf ihre Figuren, die ohne Respekt vor der Tradition, aber zugleich voller Freude am Umgang mit ihr, zu einem freien und spielerischen Umgang mit den ausgestellten Kunstwerken des Museums finden. Somit handelt *Moderne Olympia* von im wahrsten Sinne des Wortes ‚eigensinnigen‘ Bildern. In seiner gleichnamigen Studie hat Hans Ulrich Reck den Begriff vom Eigensinn der Bilder geprägt, unter dem er Phänomene der „Eigenheit und Resistenz“ (Reck 2007, 18) von Bildern gegenüber den „Aussage-Ansprüchen“ (Reck 2007, 212) der sie semantisch zu umfassen versuchenden Ordnungsdiskurse versteht. Dabei geht es ihm darum, Bilder in den Prozessen ihrer „Absetzung von denjenigen Kennzeichnungen, Stilvermutungen, Ordnungen“ zu beschreiben, „in denen ein Neues durch Angleichung an angeblich schon Erschlossenes und gut Bekanntes in seiner Irritation neutralisiert wird“ (Reck 2007, 14). Diese Absetzung schafft einen Begriff vom autonomen Bild, durch den ein „Überschuß an offenen, nichtdeterminierten Zeichen“ (Reck 2007, 17) erzeugt wird, „die über jede Fixierung durch Ort, Zeit und

⁶ Dieser Kanon wird dabei nicht nur durch die Transposition von Gemälden im Comic-Panel, sondern auch paratextuell aufgerufen und somit per Indexierung an die reale Sammlung des Musée d’Orsay zurückgebunden: Jedes der in *Moderne Olympia* graphisch referenzierte Bild der Sammlung wird in der Reihenfolge seines Auftretens innerhalb des Bands im abschließenden Glossar aufgeführt und mit den üblichen Abbildungsnachweisen versehen. Eine Auswahl von zwölf Bildern wird zudem auf einer dem Glossar vorangehenden Doppelseite im Miniaturformat nachgebildet, um den direkten Vergleich mit Meurisse’ Nachbildungen zu erleichtern. Hier erfüllt sich die (redaktionell erwünschte) didaktische Funktion des ansonsten hauptsächlich humoristisch geprägten Bandes, der die Lesenden idealerweise für eine nähere Beschäftigung mit den Objekten der Sammlung interessieren soll.

⁷ Diesen Umgang mit dem Kanon reflektiert Meurisse in einem Interview mit Cathia Engelbach, in dem sie von ihrem Wunsch spricht, die Berühmtheiten der Kunst- und Literaturgeschichte von ihrem Sockel zu holen und auf den Boden des Lebens zu stellen: „Dans mes premiers albums, dans *Mes hommes de lettres*, *Le Pont des arts* et *Moderne Olympia*, j’ai toujours aimé faire descendre les célébrités de leur piédestal. À *Charlie Hebdo*, déjà, on adorait faire descendre les hommes politiques de leur piédestal, et très violemment parfois... [...] J’ai follement aimé apprendre et connaître les grandes figures de la littérature et des arts quand j’étais écolière ou étudiante, mais j’aime aussi les faire redescendre de leurs monuments en marbre, pour qu’ils partagent un peu plus nos vies et qu’ils cessent de nous impressionner“ (Meurisse/Engelbach 2020, 23, 25).

Bedeutung hinaus den poetologischen Prozeß der Visualisierung als Problem-erfahrung offenhalten“ (Reck 2007, 11).

Von einer solchen subversiven Eigensinnigkeit sind auch die Bilder bzw. Bildfiguren in Meurisse' *Moderne Olympia* geprägt, wo sie aktive Handlungsrollen ausfüllen und dadurch in ein wechselvolles Spannungsverhältnis mit der Institution ‚Museum‘ geraten, hinter der sich die Diskurs- und Deutungsmacht des kunsthistorischen Kanons verbirgt. Meurisse stellt dabei das Musée d'Orsay als ein gigantisches Filmstudio dar, bei dem die Hintergründe der einzelnen Gemälde zu Filmkulissen und die Bildfiguren zu Schauspieler*innen werden, die den Bildsujets Leben verleihen. Den Doppelsinn des Wortes „toile“ aufgreifend (cf. Meurisse/Déchamps 2020a, 13:04-13:08), das sich per Metonymie sowohl auf ein Gemälde als auch auf das Medium des Films beziehen lässt, werden Bilder lebendig und zu buchstäblichen *motion pictures*. Die Figuren treten aus den Begrenzungen des Bildrahmens heraus, wandern von Leinwand zu Leinwand und tauchen in deren jeweilige Welten ein. Auf diese Weise befreit Meurisse die Figuren aus ihren originären Bildzusammenhängen, macht sie zu (mehr oder weniger) eigenständig handelnden Subjekten und stellt sie in neue, bewegliche und ständigen Veränderungen unterworfenen Kontexte.⁸

Über den Kunstgriff der Verwandlung des Museumsraums in ein Filmstudio wird die Autonomie und Heteronomie der Bildfiguren verhandelt. Als nur leidlich erfolgreiche Schauspielerin, die von einer großen Karriere träumt, ist Olympia darauf angewiesen, sich nach den Regieanweisungen zu richten und die ihr zugewiesenen Rollen zu verkörpern. Dies wird im Dialogtext unterstrichen, wenn etwa ein Casting Director der beinahe unbedeckten Schauspielerin mit einem anzüglichen Grinsen auf den Lippen nahelegt: „Restez comme vous êtes... ...coopérante !“ (Meurisse 2014, 17); oder wenn Olympia gegen ihre Akquisition als Körperdouble vergeblich protestiert: „Je peux refuser ? / Non. / [...] Me sentir humiliée ? / Oui.“ (Meurisse 2014, 48). Die Filme sollen dabei stets den kunsthistorischen Gemälden gleichen, auf die sie Bezug nehmen:

⁸ Zum Motiv der eigenständig handelnden Figur als metafiktionale Systemreferenz siehe auch Hölter (2007).



2 | Schön wie ein Van Gogh (Meurisse 2014, 17)
Moderne Olympia, de Catherine Meurisse © 2014, Futuropolis

Wie etwa aus dem Ausruf „C'est beau comme du Van Gogh!“ (Meurisse 2014, 62; siehe Abb. 2) hervorgeht, bemisst sich aus der Sicht der Filmschaffenden die Qualität nicht etwa an der Differenz zu, sondern vielmehr an der Identität mit den kunsthistorischen Vorbildern – eine Identität, deren Sicherstellung durch die institutionellen Aktanten der in *Moderne Olympia* dargestellten Filmindustrie auf das Genaueste kontrolliert wird. In diesem Sinne erweist sich das Filmstudio als Allegorie der musealen Einrichtung als solcher, der es in erster Linie um die Bewahrung und Institutionalisierung des Originalwertes von Bildern zu gehen scheint. Die von der Institution, d.h. hier dem Filmstudio bzw. Museum, repräsentierte und performierte Loyalität zum kunsthistorischen Kanon steht dabei in einem deutlichen Kontrast zu Meurisse' eigenem Umgang mit den Werken des Musée d'Orsay, der vielmehr auf eine „kreative Transformation“ (Schmitz-Emans 2009, 307) der referenzierten Vorlagen abzielt, bei dem gerade das Prinzip der Differenz in den Vordergrund tritt.

Die hieraus erwachsende Fremdbestimmung, die Olympia durch ihr Metier und die in ihm verankerten Hierarchien diktiert wird, spiegelt die apriorische Machtlosigkeit der Bildfiguren wider, deren Rolle, Aussehen, Haltung und Mimik im Malakt fixiert werden. Indem Meurisse jedoch Olympia vom Zugriff ihres Schöpfers befreit und aus ihr eine scheinbar selbstständig handelnde Person macht, überträgt sie auf die Bildfigur eine gewisse *agency*, mittels derer institutionell abgesicherte Heteronomien und Hierarchien hinterfragt oder unterlaufen werden können. Diese Einkerkerung von Handlungsmacht manifestiert sich dabei auf der Ebene der *histoire* in unterschiedlicher Weise: Während Manets Gemälde gemeinhin als unverkennbare Darstellung einer Prostituierten gedeutet wird, träumt Meurisse' Olympia davon, die Rollen der „grandes amoureuses“ (Meurisse 2014, 6) zu spielen, und weigert sich vehement, ihren Körper für den beruflichen Erfolg einzusetzen („Mais je ne peux pas faire ça ! C'est contraire à mon éthique!“; Meurisse 2014, 13). Auf

diese Weise widersetzt sie sich der ihr zugewiesenen Bildrolle und verteidigt dabei synekdochisch auch Manets Gemälde insgesamt gegen tradierte Bedeutungsfestlegungen.

Auch zu den Filmrollen, die sie in ihrer Eigenschaft als Schauspielerin auszufüllen hat, unterhält Olympia ein konfliktreiches Verhältnis, das immer wieder dazu führt, dass die Dreharbeiten ihretwegen abgebrochen werden müssen. Da die hier involvierten Regisseure den Malern der jeweiligen im Musée d'Orsay ausgestellten Gemälde entsprechen, behauptet Olympia durch ihre Aussetzer und Fehlritte ihre Autonomie gegenüber der auktorialen Verfügungsgewalt. Während die meisten dieser Szenen der Ungeschicklichkeit der Protagonistin zugeschrieben werden, verdienen die Dreharbeiten zu einem Film namens *Golgotha mon amour* besondere Beachtung. Ausgehend von Jean-Léon Gérômes Gemälde *Jérusalem* (1867) soll hier die Kreuzigung Christi nachgestellt werden. Während analog zu Gérôme die Kreuze nur als Schatten zu sehen sind, die von einem nicht sichtbaren Vordergrund aus in das Bild hineinragen, nimmt die Kameraeinstellung Olympia in den Fokus, die die Rolle einer klagenden Frau, vermutlich Maria oder Maria Magdalena, spielt (Abb. 3):



3 | Vom Kunst- zum Comic-Kanon (Meurisse 2014, 10)
Moderne Olympia, de Catherine Meurisse © 2014, Futuropolis

Meurisse verwandelt diese Bildszene in einen interessanten Meta-Kommentar über das Verhältnis von Comic-Kunst und Malerei, indem sie die (gemäß ihrer Rolle) gestenreich lamentierende Olympia Schatten werfen lässt, die ihrerseits Figuren aus Walter Disneys Bilduniversum nachbilden. Zeigt noch das erste Panel eine möglichst konforme Nachbildung des Originalbildes, so wandelt sich diese es im weiteren Verlauf der Panelsequenz zu einer reinen Karikatur desselben. Durch das Zitat⁹ der amerikanischen Comic-Tradition, die hier den Kanon der französischen Kunstgeschichte zu unterlaufen droht, kommt es zu einem Bruch des *decorum*: Gérômes Gemälde wird dadurch seines weihevollen Ernsts entkleidet und zugleich die Autorität des kunsthistorischen Kanons durch die humoristische Bildsprache des Comics untergraben.

Schließlich lässt sich Olympias Liebe zum bereits erwähnten Romain auch als eine Rebellion gegen die Institutionen der Malerei deuten: Denn gemäß der fiktionalen Prämisse der in *Moderne Olympia* dargestellten Museumswelt, existiert eine strenge soziale Trennung zwischen *officiels* und *réfusés*, also jenen Figuren, die Gemälden entstammen, die im offiziellen Pariser Salon ausgestellt wurden, und jenen Figuren, deren Erschaffer nur im *Salon des refusés* ausstellen konnten. Indem sich Olympia in Romain, eine Figur aus einem Bild des akademischen Malers Couture, verliebt, stellt sie diese Hierarchie offensiv in Frage. Auf diese Weise vertieft sie innerhalb des musealen Mikrokosmos den Konflikt zwischen *officiels* und *réfusés*, woraufhin sich beide Parteien schließlich in einer choreographierten Konfrontation im Stil von Leonard Bernsteins *West Side Story* gegenüberstehen. Über das Musical-Zitat wird zwangsläufig auch *Romeo and Juliet* in Erinnerung gerufen – und damit eben jene Rolle, von der Olympia seit Beginn der Handlung träumt. Indem sie auf diese Weise in die Fußstapfen von Shakespeares Figur tritt, erlangt sie in gewisser Weise doch noch die Rolle, die ihr von der Institution verwehrt wurde. Aller Widrigkeiten zum Trotz erweist sich Meurisse' Musée d'Orsay als ein Ort der Wunsch-erfüllung, der jedoch der Institution des Museums erst durch Praktiken der Selbstbehauptung und Eigensinnigkeit abgerungen werden muss.

Im Konflikt zwischen der als *réfusée* aus einer grundsätzlichen unterlegenen Position handelnden Olympia und der als streng hierarchisch ausgewiesenen Institution ‚Malerei‘ (bzw. ‚Film‘) spiegelt sich auf einer metafictionalen Ebene das Verhältnis zwischen Malerei und *bande dessinée*. Vor dem Hintergrund eines ‚neuen Wettstreits der Künste‘ (Degner & Wolf 2010) muss das Populärmedium ‚Comic‘ gegenüber einer sozial nobilitierten Malerei seinen Status als „neuvième art“ (Lacassin 1971) einfordern¹⁰ – und dies umso mehr, als dass es, wie im Falle von *Moderne Olympia*, auf den kunsthistorischen Kanon direkt Bezug nimmt. Wie in der

⁹ Siehe hierzu auch die Ausführungen bei Inge (1991, 5-6), der das *crossover*-Verfahren sowie weitere vergleichbare Referenzen auf Comics *in* Comics als eine der Haupteigenschaften des Metacomics versteht.

¹⁰ Zu den Debatten um den sozialen Status des Comics zwischen ‚neunter Kunst‘ oder populärkulturellem Massenmedium siehe auch Drechsel/Funhoff/Hoffmann (1975), Fresnault-Deruelle (1986), Groensteen (2000), Screech (2005), Groensteen (2006), Beaty (2012), Sjästad (2015), Groensteen (2017). Die insbes. bei Beaty (2012, 131-152), aufgeworfene Fragestellung der Situierung des Comics zwischen *high-* oder *lowbrow art* informiert auch den theoretischen Zugriff der beiden hier referenzierten Aufsätzen von Margaret C. Flinn (2013 und 2020).

Forschungsliteratur vielfach betont wurde, geht die Comic-Kunst aus einer zu großen Teilen humoristisch geprägten Tradition hervor, durch die sie sich zu kulturell etablierten Bedeutungssystemen häufig quer stellt: So spricht etwa Hans-Christian Christiansen vom Comic als „a mode that motivates extreme departures from canons of verisimilitude and makes them particularly rich as sites of multi-layered dialogic meaning“ (Christiansen 2000, 119). In diesem Sinne artikuliert sich auch auf der Inhaltsebene von *Moderne Olympia* ein Eigensinn der Bilder, in dessen Widerstand gegen den normierenden Zugriff sich die Eigensinnigkeit von Meurisse' eigener Kunstform und einer damit einhergehenden Abneigung gegenüber der Idee einer Hierarchisierung der Künste – „Je n'aime pas trop la hiérarchie entre les arts“ (Meurisse & Engelbach 2020, 74) – widerspiegelt. Die semantische Geschlossenheit der Gemälde wird bei Meurisse über narrative Verfahren aufgebrochen. Die spielerisch-humoristische ‚Respektlosigkeit‘, die Olympias Verhältnis zur Institution des Musée d'Orsay gekennzeichnet, gleicht Meurisse' eigenem Umgang mit dem kunsthistorischen Kanon, auf den sie sich unter dem Vorzeichen eines ironischen Spiels bezieht (was natürlich die Hommage keineswegs ausschließt) und dadurch die Autonomie ihrer eigenen Kunstform gegenüber der als altermedialer Systemreferenz aufgerufenen Malerei behauptet.

2. *Motion pictures*: (Eigen-)Dynamiken der Text-Bild-Erzählung

In *Moderne Olympia* wird der Museumsraum nicht nur als quasi-cineastische ‚Wunschfabrik‘ begriffen. Vielmehr unterstreicht Meurisse auch die Spezifität ihres eigenen Mediums, der *bande dessinée*, indem sie die Statik der Gemälde in der Dynamik der Text-Bild-Erzählung im Sinne eines „sequential art“ (Eisner 1985) auflöst. Die Erzählweise der *bande dessinée*¹¹ spiegelt sich dabei in der Erzählweise des Films. Beide Kunstformen gehen vom Bild aus, indem sie Einzelbilder in miteinander kausal verknüpfte Chronologien aneinanderreihen und auf diese Weise die Illusion von Handlungsdynamiken erzeugen. In beiden Fällen gehen dabei *showing* und *telling*, ikonisches Zeigen und verbales Erzählen Hand in Hand.¹² Es ist somit kein Zufall, dass Meurisse in *Moderne Olympia* zum Medium Film greift, um über diese altermediale Referenz hinweg das Verhältnis zwischen Malerei und *bande dessinée* zu reflektieren. Indem die Autorin Gemälde mit Filmen vergleicht bzw. sie als solche darstellt, öffnet sie diese hin auf dynamische Prozesse, die sie narrativ ausgestalten und in einem (natürlich fiktionalen) Kontinuum aus Zeit und Raum verankern kann. Durch die spezifische Erzählweise der *bande dessinée* kann die Statik piktoraler Kadrierung aufgebrochen und in die Prozessualität längerer Panel-Sequenzen überführt werden:

Whatever is outside the frame is not visible. Paintings certainly feature the same kind of framing, limiting the view on the fictional world in which the story takes place. Different from the audience of paintings, however, readers of comics (and viewers of films) are

¹¹ Grundlegend zu den Charakteristika und Spezifika der Erzählweise(n) im Comic siehe Schüwer (2008), Mikkonen (2017); weitere wichtige theoretische Zugänge zu einer allgemeinen Narratologie intermedialer Artefakte bietet zudem auch Ryan (2005a).

¹² Zur Reziprozität von *showing* und *telling* im Comic siehe McCloud 1994, 138-161.

presented with not one, but many framings of the fictional world. With the sequence of panels on the comics page, the story unfolds through time and space, depicting a later stage of the events and potentially a different part of the fictional world in the consecutive images (Kukkonen 2011, 215).

So wird in *Moderne Olympia* Adolphe-William Bouguereaus neoklassizistisches Gemälde *Les Oréades* (1902) aufgegriffen, das in seiner Originalversion einen von drei Satyrn beobachteten Schwarm Nymphen zeigt, der sich aus einem Teich erhebt und gen Himmel schwebt:



4 | William Bouguereau, *Les Oréades* (Paris, Musée d'Orsay, 1902, © incamerastock/Alamy)

Bei Meurisse wird aus der piktoralen Wiedergabe einer mythologischen Erzählung ein aufwendig produzierter Szenendreh, dem nichts Fantastisches mehr anhaftet:



5 | Der Flug der Nymphen als Fall aus dem Flugzeug (Meurisse 2014, 21)
Moderne Olympia, de Catherine Meurisse © 2014, Futuropolis

Hier erheben sich die Oreaden nicht mehr zum Himmel empor, sondern werden von Komparsinnen dargestellt, die von einem Flugzeug abgeworfen werden. Durch die seitenarchitektonische Inszenierung des Sprungs als ein den Raum der gesamten Seite einnehmendes *splash panel* wird der pikturale Aspekt der Szene unterstrichen: Die Lesenden der *bande dessinée* blicken auf das Bild wie auf ein Gemälde. Das Panel orientiert sich dabei am Format von Bouguereaus Gemälde, wodurch der direkte Vergleich mit dem referenzierten Originalbild direkt gesucht wird. Allein der untere Bildrand wird in Meurisse' Version des Bildes knapp unter den Füßen der Satyrn abgeschnitten und im Gegenzug das Bild nach oben hin erweitert, um das Flugzeug mitsamt den dazugehörigen Sprechblasen sichtbar zu machen. Durch diesen geringfügig modifizierten Bildausschnitt wird der mythologische Gehalt von Bouguereaus Gemälde bei Meurisse dekonstruiert, indem dem illusionistischen Bildprogramm des Gemäldes das (wenn auch wiederum fiktionale) Narrativ seines eigenen technisch-logistischen ‚Gemacht-Seins‘ gegenübergestellt wird.

Die Kadrierung betrifft dabei nicht nur Aspekte der spatialen, sondern auch der temporalen Bildpräsentation. Denn wie bereits die nächsten beiden Panels zeigen, ist der illudierte Schwebezustand nur von kurzer Dauer:



6 | Der Augenblick danach (Meurisse 2014, 22)
Moderne Olympia, de Catherine Meurisse © 2014, Futuropolis

Der scheinbar schwerelose, graziös-erhabene Flug der Nymphen schlägt um in das nasse Chaos eines unsanften Aufpralls, das durch die dramatische Gestaltung der Sprechblasen, die dynamischen, den seitlichen Bildrand überschreitenden Umrisszeichnungen des Wassers, die darin nur schemenhaft zu erkennenden Figuren und nicht zuletzt durch das gleichsam mit dem Wasser aufspritzende Soundword zusätzlich graphisch herausgearbeitet wird. Nichts könnte weiter entfernt sein vom

zeitlos wirkenden Schwebestand von Bouguereaus Bildfiguren als die tropfnassen Gestalten, die sich bei Meurisse aus dem Wasser erheben und sich mit ausdruckslosen Gesichtern ans Ufer retten. Indem der Regisseur, Bouguereau selbst, von jenseits des Panels „COUPEZ!“ (Meurisse 2014, 22) ruft, wird einerseits der Aspekt des Bildausschnitts, andererseits aber auch der Aspekt des zeitlichen Ausschnitts unterstrichen. Bouguereaus Gemälde wird dadurch retrospektiv als visuelle Fixierung eines konkreten Augenblicks ausgewiesen. Die piktorale Statik des kairoischen *moment in time* wird somit in die Sukzessivität der Meurisse'schen Text-Bild-Erzählung überführt und in der Antiklimax des ‚Augenblicks danach‘ humoristisch entzaubert. Erst die Herauslösung des Einzelaugenblicks aus der Sequenz der Vor- und Nachereignisse, konstituiert, so die implizite Prämisse bei Meurisse, die Illusion des Nymphenflugs. Indem jedoch in der *bande dessinée* eine diesem Eindruck exakt entgegengesetzte Bewegung gezeigt wird, nämlich ein unsanfter Fall anstelle eines anmutigen Emporschwebens, wird bei Meurisse Bouguereaus Gemälde gewissermaßen *à rebours* gelesen. In *Moderne Olympia* gerät auf diese Weise der nur vordergründig im Zeichen des intermedialen Gemäldezitats¹³ stehende Malereibezug zum Anlass einer Reflexion jenes Zeit-Raum-Verhältnisses, das die spezifische Erzählweise der *bande dessinée* grundsätzlich ausmacht.

3. Über die Schwelle: Das Motiv des Bildeinstiegs als intermediale Metalepse

Meurisse' altermediale Systemreferenzen zeichnen sich durch eine deutlich auf Metaisierung abzielende semantische Besetzung aus, die nicht nur die medien-spezifische Erzählweise der *bande dessinée*, sondern auch die ästhetische Erfahrung von Gemälden reflektiert. Ein Verfahren, dessen sie sich dabei immer wieder bedient, ist das Narrativ des Bildeinstiegs, bei dem Figuren ihren ursprünglichen, als ontologisch-real gesetzten Wirklichkeitsraum verlassen und sich in den in der Regel als ‚alterfiktional‘ markierten Wirklichkeitsraum eines Gemäldes begeben. Die ästhetische Erfahrung der jeweils referenzierten piktoralen Artefakte wird dadurch als eine Schwellenerfahrung präsentiert, in der nicht nur Wahrnehmung und Imagination, sondern auch unterschiedliche Fiktionsebenen – im Sinne von sich gegenseitig logisch ausschließenden Darstellungen von ‚Wirklichkeit‘ innerhalb einer gesetzten „storyworld“ (Thoss 2015, 18) – ineinander verschoben oder einander gegenübergestellt werden. Auch wenn der Bildeinstieg bei Meurisse durch die Handlung mitunter (figuren-)psychologisch begründet wird¹⁴, so tritt er doch überwiegend als Fiktionsbruch zutage. Indem eine Figur aus einem (innerhalb der Fiktionslogik als ‚real‘ markierten) Raum durch die Leinwand hindurch in einen Bildraum schreitet, wird eine Fiktionsebene (das ‚Außen‘ des Gemäldes als Fiktion ‚ersten Grades‘) zugunsten einer anderen Fiktionsebene (das ‚Innen‘ des Gemäldes

¹³ Zum Begriff des intermedialen Gemäldezitats siehe Berger (2012, 57-66).

¹⁴ Siehe einige der weiter unten vorgestellten Beispiele, insbes. aus *Les Grands Espaces*.

als Fiktion ‚zweiten Grades‘ bzw. als Fiktion *in* der Fiktion) überschritten. Wir schlagen für dieses Verfahren den Begriff der *intermedialen Metalepse* vor, den Mario Baumann ausgehend von Analysen antiker Ekphrasisverfahren entwickelt hat:

Die Besonderheit von Metalepsen in Texten, die Werke der bildenden Kunst beschreiben, besteht darin, dass es hierbei nicht nur um die Überschreitung von Grenzen zwischen Erzählebenen geht, sondern auch und gerade um die Überschreitung medialer Grenzen. Die prototypische Erscheinungsform einer in diesem Sinne intermedialen Metalepse dürfte der Fall sein, dass ein Betrachter „in das Bild fällt“ und mit den dort dargestellten Figuren kommunikativ oder handlungsmäßig so interagiert, als ob diese auf derselben medialen bzw. ontologischen Ebene stünden wie er. Auch die umgekehrte Richtung einer meta-leptischen Überschreitung von Mediengrenzen ist möglich, in der Form nämlich, dass eine bildhaft dargestellte Figur einen Betrachter direkt anspricht oder in anderer Weise in eine unmittelbare Interaktion mit ihm tritt (Baumann 2013, 257).

Baumann geht hierbei von Gérard Genettes Begriff der „*métalepse narrative*“ (Genette 1972, 244) aus, öffnet ihn aber zugleich auf Phänomene hin, die nicht mehr ausschließlich der Diegesis zu eigen sind, sondern die Überschreitung von Medien- und Realitätsgrenzen innerhalb literarischer Fiktionen betreffen. In ähnlicher Weise hat zuvor Werner Wolf für ein offeneres Begriffsverständnis der Metalepse als „not essentially linked with narrativity“ (Wolf 2005, 89) plädiert, das als ein sowohl transgenerisches als auch transmediales Phänomen heuristisch nutzbar gemacht werden kann. Metalepsen zeichnen sich Wolf zufolge aus durch das Charakteristikum einer „*paradoxical transgression of, or confusion between, (onto)logically distinct (sub)worlds and/or levels that exist, or are referred to, within representations of possible worlds*“ (Wolf 2005, 91).

In seiner in *Figures III* erschienen Studie zum *Discours du récit* verstand Genette (1972, 243-244) die Metalepse zwar noch primär als Verfahren eines „*passage d'un niveau narratif à l'autre*“, bei dem die diegetische Grenze zwischen der Welt „où l'on raconte“ und der Welt „que l'on raconte“ aufgehoben oder durchlässig gemacht werde; dennoch bezog er dabei stets auch verwandte Phänomene wie den Erzähltopos von „*personnages échappés d'un tableau, d'un livre, d'une coupure de presse, d'une photographie, d'un rêve, d'un souvenir, d'un fantasme, etc.*“ als konnotative „*expansion*“ des Begriffs mit ein, da es auch hier zu Grenzüberschreitungen „*au mépris de la vraisemblance*“ komme, die geeignet seien, das Vertrauen der Lesenden in die semantisch-logische Konsistenz des Erzählerdiskurses oder der erzählten Welt zu erschüttern.¹⁵ Auch in seiner mehr als dreißig Jahre später erschienen Studie *Métalepse : de la figure à la fiction* hält Genette weiterhin an einem engeren Begriffsverständnis fest, indem er die Metalepse als „*transgression délibérée du seuil d'enchâssement*“ (Genette 2004, 14) definiert. Gleichzeitig geht er aber explizit auch auf pikurale, filmische und allgemein intermediale Phänomene ein und deutet dadurch auf ein breiteres Begriffsverständnis hin, das

¹⁵ In seiner späteren Studie *Métalepse : de la figure à la fiction* geht Genette stärker auf pikurale und intermediale Phänomene ein, wie bspw. die ekphrastische Motivik des „*tableau animé*“ bzw. des „*sortir du cadre*“ (Genette 2004, 86), und entwickelt dabei ein breiteres Verständnis des Metalepsenbegriffs, das über dessen narratologische Funktion hinausweist. Für einen konzisen Überblick über die Forschungsdiskussion in Hinblick auf ein extensives oder intensives Metalepse-Verständnis nach Genette siehe auch Klimek (2018, 337-338), und die dort referenzierte Forschungsliteratur.

über eine rein narratologische Systematik hinausweist. Am Beispiel von Figuren, die durch Bildschirme oder Kinoleinwände schreiten oder mit den dahinter liegenden Welten interagieren, spricht er von Phänomenen der Überschreitung, die in der realen Welt „physiquement impossible“ seien und sich nur „à l’intérieur d’une fiction“ (Genette 2004, 60) ereignen können. Ein derart extensives Begriffsverständnis entspricht dem Begriff der *horizontalen Metalepse*, die sich nicht ‚vertikal‘ als Überschreitung unterschiedlicher diegetischer Niveaus, sondern vielmehr als Übertritt „d’un ordre donné à un autre ordre également donné qui se situent sur un même plan narratif“ (Meyer-Minnemann 2005, 140) verstehen lässt.¹⁶

Bei Meurisse entspricht dieser erweiterte Metalepsenbegriff, der sich nicht mehr primär diegetisch definiert, sondern sich in einem grundsätzlichen Sinne durch die Überschreitung oder Verknüpfung ontologisch unterscheidbarer Fiktionsebenen bestimmen lässt, dem Szenario des Bildeinstiegs.¹⁷ Der Bildeinstieg lässt sich bei Meurisse als Verbindung der Charakteristik der horizontalen Metalepse mit jener der intermedialen Metalepse denken, da hier nicht nur eine Überschreitung von auf der selben diegetischen Ebene situierten Fiktionsebenen vorliegt (horizontale Metalepse), sondern auch ein Übergang zwischen der „Bild-Welt“ der *bande dessinée*-Handlung und der „Bild im Bild-Welt“ (Wolf 2007, 52) des Gemäldes hergestellt wird, der durch die Figuren begehbar wird (intermediale Metalepse).

Die im bildnarrativen Szenario der intermedialen Metalepse aufscheinende Liminalität der Kunsterfahrung wird bei Meurisse nicht selten durch Türen angezeigt, durch die sich ihre Figuren von einer Welt in eine andere begeben. So lässt Meurisse (2012) in *Le Pont des Arts* den Erzähler der Proust’schen *Recherche* durch eine Tür das Atelier des fiktiven Landschaftsmalers Elstir betreten. Doch

¹⁶ Siehe in diesem Zusammenhang auch die (nicht unkritische) Diskussion der unterschiedlichen Forschungspositionen zur transmedialen Metalepse in Thoss (2015, 13-18) sowie grundlegend zur Metalepse im Comic samt Anwendungsbeispielen Thoss (2015, 125-175).

¹⁷ Vor dem Horizont eines erweiterten Begriffsverständnisses der Metalepse haben Karin Kukkonen und Jeff Thoss Analysekatoren vorgeschlagen, die geeignet sind, den Terminus ‚Metalepse‘ auf die medienspezifischen Erzählverfahren von Comics und Graphic Novels anzuwenden. Kukkonen versteht Metalepsen grundlegend als ein *foregrounding*-Verfahren, bei dem Elemente, die zwar für das Storytelling konstitutiv sind, aber aus Gründen der Illusionsbildung und Rezeptionslenkung in den Hintergrund gerückt werden, unvermittelt zurück in den Fokus der erzählten Geschichte rücken, sodass der „production context“ (Kukkonen 2011, *passim*), also die zeichnerische Konstituiertheit des Erzählten, sichtbar gemacht wird. Dies beschreibt Kukkonen zum einen am Beispiel von sich im Zwischenraum des Gutter ereignenden Überschreitungen der Panel-Grenzen, im Sinne eines metafiktionalen Spiels zwischen dem Innen und Außen der Einzelbilder im Comic (cf. Kukkonen 2011, 215-217), und zum anderen anhand illusionsbrechender Ausstellungen extradiegetischer bzw. auktorialer Strukturen, wie etwa den Illusionsraum von Einzelbildern überdeckenden Tintenflecken, durch die illusionsbildende graphische Konventionen durchbrochen werden und die Ebenen von Erzählen und Erzähltem ineinander verschoben werden (cf. Kukkonen 2011, 219-222). Thoss (2015, 18-39) differenziert zwischen drei (nicht nur auf Comics, sondern auf unterschiedliche mediale Kontexte anwendbare) Analysekatoren der Metalepse (Thoss spricht von „prototypes“), die allesamt das Verhältnis der fiktionalen Welt („storyworld“) zu ihrem ‚Außen‘ betreffen. Während im Falle der *storyworld – imaginary world metalepsis* Figuren einer gesetzten fiktionalen Welt mit einer ontologisch von ihr geschiedenen Welt interagieren, reißt die *storyworld – reality metalepsis* die Grenzen zwischen einer als ‚fiktiv‘ markierten fiktionalen Welt und einem als ‚Realität‘ ausgewiesenen Raum, der Identifikationsangebote an die Modell-Rezipient*innen aussendet, ein; die letzte Kategorie der *storyworld – discourse metalepsis* bezieht sich schließlich auf sprachlich-semantische Verschränkungen der fiktionalen Welt mit paratextuellen oder medialen Charakteristika des Artefakts, etwa wenn in Comics Figuren mit Sprechblasen oder Panelgrenzen physisch interagieren.

anstelle des bei Proust beschriebenen Ateliers findet er sich – in einem Badeanzug gekleidet und mit Sandspielzeug ausgestattet – mitten auf einem Strand wieder, scheint also direkt in den Fiktionsraum von Elstirs Malerei hineingesprungen zu sein. Die unterschiedlichen Landschaftsgemälde verdichten sich auf diese Weise bei Meurisse zu einem einzigen, ganzheitlichen Naturraum, der für die Bildfigur zu einer neuen, ekstatisch erlebten Wirklichkeit wird. Derartig verwandelt, wird das Atelier des Malers, wie es in der Proust (1988 [1919], 190) im Wortlaut wiedergebenden Sprechblase heißt, zum „laboratoire d’une sorte de nouvelle création du monde“ (Meurisse 2012, 59). Auch in *Moderne Olympia* ist es eine Tür, durch die die Hauptfiguren in einen Raum gelangen, in dem sie auf Gustave Courbets *La Falaise d’Étretat après l’orage* (1870) stoßen (cf. Meurisse 2014, 30-31). Das in der Realität nur auf eine Fläche von 1,62 x 1,30 Meter begrenzte Landschaftsgemälde stellt sich dabei im Fiktionsraum der *bande dessinée*-Handlung als eine lebensgroße Filmkulisse dar. Während ein Holzgerüst darauf hindeutet, dass die Klippe, gleichsam als *mise en abyme* des Courbet’schen Gemäldes, nur eine bemalte Leinwand zu sein scheint, wird das Wasser, in das Olympias Begleiter beherzt hineinspringt, als physisch-real ausgewiesen. Meurisse spielt auf diese Weise mit einer Kopräsenz von sich gegenseitig ausschließenden ontologischen Wirklichkeitsmodalitäten: einerseits die Offenlegung einer Welt des künstlerischen Scheins (die Landschaft als Kulisse), andererseits das Eintauchen in eine unmittelbar erfahrbare, als ontologisch markierte Wirklichkeit (die Landschaft als tatsächlicher Naturraum). Der Sprung von der (künstlichen) Klippe in das (reale) Wasser veranschaulicht eine metaleptische Bewegung von einer Realitätsebene in die andere. Schließlich entwirft Meurisse (2018) auch zu Beginn der autofiktionalen Comic-Erzählung *Les Grands Espaces* eine metaleptische Schwellensituation, in die sie sich selbst und die Lesenden einbezieht, indem ihr gezeichnetes Alter Ego auf der Wand ihres Pariser Appartements mit einem Stift die Umrisslinie einer Tür zeichnet und diese schließlich öffnet (cf. Meurisse 2018, 3-4). Hinter der Tür entdeckt sie gemeinsam mit den Lesenden ein weites Sonnenblumenfeld, das sie betritt, wodurch sie mit jedem Schritt ein Stück tiefer in die Erinnerungen ihrer Kindheit hinabsteigt. In all diesen Beispielen schreibt Meurisse den dargestellten Türen eine „bewegungsleitende Funktion“ (Dettke 2020, 100) zu, die nicht nur ihren Figuren, sondern auch den Lesenden den Weg hinein in imaginäre Bild- oder Vorstellungswelten weist.

4. *Faire le mur*: Zur Liminalität ästhetischer Erfahrung, oder Die Betrachtung des Bilds *im* Bild

Abschließend soll im Folgenden anhand von drei Fallbeispielen verdeutlicht werden, wie Meurisse intermediale Metalepsen zur Veranschaulichung des liminalen Charakters ästhetischer Erfahrung einsetzt, indem sich bei ihr die (innerfiktionalen) Kunstrezipient*innen stets *im* Gemälde, das sie betrachten, wiederfinden. Die klassische Subjekt-Objekt-Dichotomie, welche die ästhetische Erfahrung von Gemälden gemeinhin kennzeichnet, wird dabei im Medium der *bande dessinée* durch die ikonisch-textuelle Zurichtung eines ganzheitlich gedachten Erfahrungsraums ersetzt.

(1) In „Œil pour œil“, einer von neun Kurzgeschichten aus *Le Pont des Arts*, gibt Meurisse Handlungselemente aus Jean Lorrains *décadence*-Roman *Monsieur de Phocas* wieder. Der neurasthenische Protagonist des Romans, Jean de Fréneuse, besucht darin das Musée Gustave Moreau, wo seine sensiblen Nerven beim Anblick der dort betrachteten dekadent-mythologischen Traumgebilde bis aufs Äußerste gereizt werden. Hier ist es keine Tür, sondern eine Treppe, die den Übertritt der Figur vom Wirklichkeits- zum Bildraum vermittelt. Das spiralförmige Treppenhaus, das den dekadenten Ästheten wie ein Malstrom nach unten zieht, veranschaulicht seinen zerrütteten Geisteszustand, steht aber auch für den immersiven Sog, durch den er in die fantasmagorische Wirklichkeit der Bilder transportiert wird: So wadet er im nächsten Augenblick durch das Meer von *Les Sirènes* (um 1885), den hinter einem Felsen versteckten Bildfiguren von *Orphée* (1865) entgegen; in *Hercule et l'hydre de Lerne* (1875/76) schaut er dem griechischen Helden angsterfüllt über die Schulter, erklimmt schließlich die Gipfel von *Œdipe et le Sphinx* (1864) und vermeint, den von gemalten Leichenbergen ausgehenden „odeur de sang“ (Meurisse 2012, 73) einzuatmen:



7 | Odyssee durch Moreaus Bildwelt (Meurisse 2012, 73)
Le Pont des arts, de Catherine Meurisse © 2019, éditions Sarbacane

Moreaus Einzelgemälde werden dabei durch das den Großteil der Seite einnehmende Super-Panel zu einem Simultanbild zusammengefasst, das unterschiedliche Zeitindexe eines Museumsbesuchs zeigt, der als Reise in eine andere Welt erzählt wird. Meurisse greift hierbei auf ein in der Comic-Kunst nicht unbekanntes, aber nur selten Verwendung findendes Darstellungsverfahren zurück, durch das eine Sequenz von Sub-Panels ohne das ordnende Dispositiv eines Gutters in einem Super-Panel ‚zusammengefasst‘ werden (cf. Eisner 1985, 63-79, McCloud 1994, 95-97). Die gebeugte Haltung des sich von Szene zu Szene schleppenden Protagonisten steht dabei in einem deutlichen Kontrast zur starren Vertikalität der Moreau’schen Bildfiguren und Felsformationen. Dadurch zeichnet sich im Verhältnis zwischen Betrachter und Betrachtetem ein grundlegendes Ungleichgewicht zwischen Bewegung und Statik, ästhetischer Erregung und dinghafter Kälte ab. Die spiralförmigen Windungen der Treppe, die auf dem vorangegangenen Panel gezeigt wurde, wiederholt sich in der ebenfalls spiralförmigen Anordnung der diversen Darstellungen der Protagonistenfigur auf der Fläche des Super-Panels. Indem sich das Auge der Lesenden nicht mehr an der klassisch-linearen Panelarchitektur orientieren kann, sondern gezwungen wird, den Figuren in einer kreisförmigen Bewegung gegen den Uhrzeigersinn zu folgen, beschreibt es exakt den spiralförmigen, durch die zuvor gezeigte Wendeltreppe emblematisierten Sog, dem auch auf der Ebene der Fiktion der Betrachter von Moreaus Gemälden ausgesetzt ist.

(2) Im Rahmen der ebenfalls in *Le Pont des Arts* enthaltenen Kurzgeschichte „Masterclass“ führen die Schriftstellerin George Sand und der Maler Eugène Delacroix ein kunstkritisches Gespräch über Jean-Auguste-Dominique Ingres’ Gemälde *Antiochus et Stratonice* (1840). Im Hintergrund des Bildes befindet sich eine geschlossene Tür, die in Meurisse’ Version durch Delacroix geöffnet wird. Durch die Tür treten Sand und Delacroix in das Bild hinein, um am bzw. *im* Bild dessen Unzulänglichkeiten zu diskutieren. Darin artikuliert sich die Kritik der Romantik an der neo-klassizistischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Der Maler kritisiert in diesem Zusammenhang vor allem Kolorit und Raumillusion im Werk seines klassizistischen Konterparts. Seine verbalen Ausführungen werden auf zeichnerischer Ebene über die Figurengestik in sowohl didaktischer als auch humoristischer Weise anschaulich gemacht:



8 | Studium der Perspektive (Meurisse 2012, 21)

Le Pont des arts, de Catherine Meurisse © 2019, éditions Sarbacane

So stupst er, während er die allgemeine Farblosigkeit des Gemäldes kritisiert, der Bildfigur Stratonice an die Nase, deren Wangen daraufhin vor Scham erröten und somit die von Delacroix ersehnte Farbe ins Bild bringen. Im nächsten Augenblick empört er sich über Ingres' mangelhafte Beherrschung der Perspektive, die dazu führe, dass der Boden des Gemäldes ungerade erscheine und den Figuren keinerlei Halt gebe. Die Aussage „on n'ose pas marcher dessus“ (Meurisse 2012, 21) wird auf der Ebene der Zeichnung durch Delacroix' raumgreifende Körpersprache komplementiert, bei der Bewegungslinien, Soundwords und die dynamische Vervielfachung von Körperteilen zum Einsatz kommen. Dass sich Stratonice ängstlich an einer Säule festklammert, scheint dabei allerdings weniger den perspektivischen Mängeln des Bildes als vielmehr den hektischen Bewegungen des romantischen Malers zuzuschreiben zu sein. Scheinbar erst durch Delacroix wird die Leinwand zum Raum: Indem er mit seinen Handbewegungen und über die mehrfach wiederholten Ortsdeiktika „ici“ und „là“ (Meurisse 2012, 21) innerhalb des Bildes ein räumlich indiziertes Zeigefeld absteckt und sich zwischen unterschiedlichen Vorder- und Hintergrundebenen hin- und herbewegt, stiftet er in Hinblick auf die Lesenden der *bande dessinée* ein Raumgefühl, das mit der inhaltlichen Intention seiner Wortausführungen, nämlich der Kritik an Ingres' Raumgestaltung, korreliert. Während Delacroix schließlich auch seinem Ärger über die fehlende Plastizität der Bildfiguren wort- und gestenreich Luft macht, bringt er die architektonischen Konstituenten des Bildraums ins Wanken, woraufhin beim Verlassen des Gemäldes auch der Baldachin des Bettes – und damit metonymisch auch die Komposition als solche – effektiv in sich zusammenfällt:



9 | Dekonstruktion nach Delacroix (Meurisse 2012, 22)
Le Pont des arts, de Catherine Meurisse © 2019, éditions Sarbacane

Die sich auf diese Weise visuell materialisierende Implosion der Ingres'schen Raumillusion entspricht Delacroix' grundsätzlichem Kritikpunkt: „Tout est figé ! Rien ne se détache, donc rien n'existe, dans ce tableau“ (Meurisse 2012, 22). Die als graphische Pointe inszenierte Zerstörung des Bildraums legt die kompositionell-fakturalen Unzulänglichkeiten des Gemäldes offen, das zwar auf der Ebene der Fiktion in seiner Räumlichkeit dargestellt und erfahrbar wird, aber in der gleichen Bewegung als fragile und ontologisch defizitäre Attrappe entlarvt wird.

(3) In der Autofiktion *Les Grands Espaces* schildert die auf dem Land aufgewachsene Autorin ihren ersten Besuch im Musée du Louvre. Gemeinsam mit ihrer Schwester erkundet sie das Museum und betrachtet schließlich eine Reihe von Landschaftsgemälden, durch die sie sich an ihr Zuhause zurückerinnert fühlt: „Le feuillage des arbres de Corot, les bosquets de Fragonard, les buissons de Watteau, la campagne de Poussin.... C'était mon jardin, mes paysages...“ (Meurisse 2018, 67). Während in diesem Panel, wie in den beiden vorangegangenen, noch das junge Alter Ego der Autorin im Museumsraum zu sehen ist, wie sie die im Erzähldiskurs referenzierten Gemälde in ihren Rahmen an der Wand betrachtet, findet im letzten Panel der Seite, das im Querformat das gesamte unterste Drittel des Seitenraums einnimmt, ein sich ikonisch manifestierender Fokalisierungswechsel statt:



10 | Kunst- und Naturräume (Meurisse 2018, 67)
Les Grands Espaces, de Catherine Meurisse © 2018, Dargaud

Die Lesenden schauen der Figur nicht mehr im Modus der Mitsicht über die Schulter, sondern blicken direkt, wie durch ihre Augen, auf ein Gemäldedetail, das die gesamte Fläche des Panels einnimmt. Von der Betrachtung einer Betrachtung werden sie somit in die Betrachtung selbst hineingezogen und in die unmittelbare Nähe des Bildes transportiert. Der Erzähldiskurs schließt dabei an die vorangegangene Reflexion an und ergänzt: „...mes grands espaces“ (Meurisse 2018, 67). Während auf diese Weise die diegetische Instanz den Übergang von den einzelnen Kunstwerken hin zu dem umfassenden Naturraum der titelgebenden „grands espaces“ moderiert, wird auch auf der Ebene der Zeichnung der Blick der Lesenden gleichzeitig eingeschränkt und erweitert. In den drei vorangehenden Panels, in denen Catherine als Bildbetrachterin gezeigt wird, fällt im Unterschied zur raumfüllenden Präsenz der Naturlandschaft die deutlich akzentuierte Materialität der Museumswände auf. Der visuell präsentierte Raum wird durch die Wände regelrecht eingeeengt: Während im ersten Panel Catherine noch wie verloren von der Vertikalität der sie wie steile Klippen umgebenden Wände wie eingeschlossen erscheint, wird im zweiten Panel die Raumtiefe drastisch reduziert, so dass Catherines Kopf beinahe aus der Panelbegrenzung hinausgeschoben wird. Anstelle von Tiefe trifft hier der Blick auf absolute Fläche, die sowohl auf die Fläche des gezeigten Gemäldes als auch auf die Fläche des Panels selbst verweist und auf diese Weise den Artefaktcharakter von Malerei und *bande dessinée* systemreferenziell

ausstellt.¹⁸ In allen diesen Panels erscheint der Raum durch den Bildhintergrund seltsam versperrt. Es ist somit nur folgerichtig, dass die Lesenden gemeinsam mit Catherine, die hier als Mittlerin der Steuerung des Rezipient*innenblicks fungiert, im Grün der gezeigten Gemälde einen Fluchtpunkt finden, durch den die Enge des Raums visuell wie mental erweitert wird. Die grün und blau bemalten Leinwände der ausgestellten Bilder gleichen somit Fenstern, die den gräulich-farblosen Innenraum perspektivisch öffnen. Im kleinen Raum der Gemälde Rahmen stiften sie die den Blick befreiende und die Fantasie anregende Erfahrung eben jener „grands espaces“, in die sich das Mädchen zurückversetzt fühlt.

Das vierte Panel der Seite erzeugt schließlich durch den Zoom auf ein Gemäldedetail den Eindruck horizontaler Weite, die sich in einem deutlichen Kontrast zu der Raumorganisation der vorherigen Panels befindet, während im selben Moment der Rahmen nicht mehr erkennbar ist und somit der Artefaktcharakter des betrachteten Gemäldes aus dem Blickfeld gerät. Der Wegfall des Rahmens ermöglicht das Aufgehen des Blicks im Kunstwerk. Fast folgerichtig erscheint da die nächste Doppelseite, die in *spread*-Ansicht eine die Gesamtfläche beider Seiten einnehmende und dadurch geradezu monumental wirkende Nachbildung eines Landschaftsbildes von Fragonard¹⁹ zeigt. Beim Umblättern der Seite überschreiten die Lesenden gemeinsam mit der Protagonistin die ontologische Grenze zwischen Realität und Fiktion, Kunst- und Naturraum. Hier finden sie auch die kleine Catherine wieder, wie sie, an einen Baumstamm gelehnt, Teil der Landschaft geworden ist, die sie betrachtet:



11 | Diesseits und jenseits der Leinwand (Meurisse 2018, 68-69)
Les Grands Espaces, de Catherine Meurisse © 2018, Dargaud

¹⁸ Michel Foucault hat in Manets Malerei ein ähnliches Raumgestaltungsverfahren festgestellt und dieses mit einer selbstreferenziellen Funktion verknüpft. Indem der Maler Tiefe reduziere und Fläche betone, stelle er, so Foucaults These, durch die auf der Leinwand dargestellte Objektillusion hindurch die Zweidimensionalität und Materialität der Leinwand selbst aus (cf. Foucault 2004, *passim*).

¹⁹ Nach Meurisse (2018, 91) handelt es sich hierbei um Fragonards Pastelzeichnung *À l'orée d'une forêt, un groupe d'arbres est clairé par les rayons du soleil*.

Dabei steht sie der Landschaft nicht mehr gegenüber, wie in der Subjekt-Objekt-Disposition der Bildbetrachtung, sondern wird von ihr umgeben und scheint sich somit im Gemälde selbst zu befinden. Gemeinsam mit der Protagonistin werden somit auch die Lesenden, die Catherine betrachten und zugleich mit ihr auf das Bild schauen, in die fiktionale Wirklichkeit des Gemäldes immersiv hineingeführt (cf. Flinn 2020, 510). Dabei fällt durch die doppelseitige Spread-Ansicht das Gutter und mit ihm auch die comic-typische Seitenarchitektur weg, die *bande dessinée* als Medium und Artefakt wird gleichsam ausgeblendet. Nach Scott McCloud stiften sogenannte *silent panels*, bei denen den Lesenden keinerlei Anhaltspunkte über die Dauer der dargestellten Szene gegeben werden, einen „sense of timelessness“, dem ein nachhaltiger rezeptionsästhetischer Effekt zugeschrieben werden kann: „such a panel may linger in the reader’s mind“ (McCloud 1994, 102). An die Stelle sequenziellen Erzählens tritt die erfüllte Ruhe einer statischen, gleichsam zeitlosen Simultanschau, die sich als Hommage der *dessinatrice* an die piktorale Bildkunst verstehen lässt. Indem Meurisse für diese Doppelseite zudem eine Technik verwendet, bei der die Papierstruktur per Schraffur hervorgehoben wird, stellt sie – im Sinne eines illusionsbrechenden *foregrounding*-Verfahrens – die Materialität des Mediums selbst und somit gerade jenen „production context“ (Kukkonen 2011, *passim*) aus, der dem immersiven Potenzial des Bildes zugrunde liegt. Im Sinne Irina O. Rajewskys findet hier eine intermediale Kontamination statt, bei der es zu einer „Veränderung des kontaktnehmenden Systems durch Einbeziehung altermedialer [...] Darstellungsprinzipien“ kommt, „die, wenn auch systemverschoben, dem fremden Medium adäquat verwendet werden“ (Rajewsky 2002, 133). Die *bande dessinée* verwandelt sich für den Umfang bzw. die Lesedauer einer Doppelseite in ein (Quasi-)Gemälde, das den Lesenden keinen Handlungsfortschritt vermittelt, sondern ein ästhetisch-kontemplatives Erlebnis nahebringen soll.

Hierbei erscheint es ebenfalls als bezeichnend, dass Mimik und Kopfhaltung der gezeichneten Figur exakt jener der vorangegangenen Panels entsprechen, die sie bei der Betrachtung der Gemälde zeigen. Mit der ins Bild gesetzten Betrachterin wird ein visuelles Element eingeführt, das diese beiden unterschiedlichen Szenen miteinander verbindet: Catherine blickt auf die Gemälde des Museums genauso wie auf die Naturlandschaften ihrer Heimat, in die sie sich beim Anblick Fragonards mental zurückversetzt fühlt. Kunstrezeption wird so zum Mittel einer Überschreitung, bei dem über die ästhetische Erfahrung des Sichtbaren eine Imagination des Unsichtbaren angeregt werden soll: „C’est en faisant le mur [...] qu’on découvre l’ailleurs, et c’est en lisant des livres et en faisant des livres qu’on ouvre des fenêtres sur le monde. L’expression ‚les grandes espaces‘ est pour moi synonyme de l’imagination. Les grands espaces peuvent autant être arpentés que rêvés“ (Meurisse & Engelbach 2020, 59).

Auf der nächsten Seite kehrt die Handlung wieder zum Museumsraum zurück. Doch bei näherem Betrachten fällt auf, dass die Protagonistin noch immer Laub in ihren Haaren hat (cf. Meurisse 2018, 70). Das Laub erscheint hier als materielle Spur einer (vermeintlich) realen Erfahrung, die durch die auktoriale Geste der Zeichnerin metaleptisch im dargestellten Fiktionsraum verankert wird. Den Lesenden wird auf diese Weise, wenn auch augenzwinkernd, insinuiert, dass Catherines Aufenthalt im

Bild tatsächlich stattgefunden haben muss. Die Metalepse des Bildeinstiegs wird somit rückwirkend ontologisch indiziert und in ihrem Realitätswert bekräftigt.

Der Umstand, dass Meurisse' intermediale Metalepsen häufig durch architektonische Schwellen wie Türen und Treppen oder – wie im Falle von *Les Grands Espaces* – durch ihnen analoge Verfahren sprachlich-visueller Überleitung vorbereitet werden, ist nicht zuletzt der inhärent sequentiellen Erzählweise der *bande dessinée* geschuldet, durch welche die dargestellten Bildeinstiege in Handlungsabläufe eingefügt bzw. kausal in ihnen verankert werden. Indem Metalepsen auf diese Weise in Rücksicht auf das Leseverständnis narrativ und prozessual vermittelt werden, zielen sie bei Meurisse weniger auf eine illusionsstörende als vielmehr auf eine illusionsfördernde Funktion ab. Während Metalepsen in der Forschungsliteratur (Genette 2004, 23; Wolf 2005, 102-103, Kindt 2005, passim, Ryan 2005b, 221, Wolf 2009, 53) häufig im Sinne einer Markierung von Fiktionalität bzw. als Mittel des Illusionsbruchs oder der Immersionsstörung verstanden werden,²⁰ geraten sie bei Meurisse zum Ausweis des liminalen Charakters von Kunstrezeption an sich. Sie werden auf diese Weise zu regelrechten „allegories of spectatorship“ (Stam 1985, 29).

In dem Maße, in dem sie ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung versteht, bei der die (inner- wie außerfiktionalen) Rezipient*innen ermutigt werden, die sie umgebenden Alltagswelten vorübergehend hinter sich zu lassen und in eine Welt ‚hinter‘ der Leinwand einzutauchen, erweist sich das bei Meurisse immer wieder zum Einsatz kommende Narrativ des metaleptischen Bildeinstiegs als metareferenzialer Hinweis auf die absorbierende Wirkmacht von Kunstwerken an sich, die im Medium der *bande dessinée* nicht nur visuell veranschaulicht, sondern auch narrativ ‚durchgespielt‘ werden kann. Einerseits scheint durch den altermedialen Verweis auf Werke der Malerei eine eindeutig metafiktionale Ebene auf. Andererseits wird mit dem Bildeinstieg auch die besondere Wirkmacht ästhetischer Illusionsbildung thematisiert. In diesem Sinne behandelt Meurisse Intermedialität als Ausdruck von Liminalität und verschränkt die Figuration und Narration pikturaler Systemreferenzen mit einer Figuration und Narration der spezifischen, realitätsüberschreitenden Erfahrungswerte, die den Betrachter*innen durch die jeweils referenzierten Gemälde induziert werden.

In dieser Hinsicht ähneln Meurisse' intermediale Metalepsen dem Metalepsenbegriff Jean-Marie Schaeffers. Dieser grenzt sich von Positionen ab, die Metalepsen ausschließlich unter dem Aspekt fiktionsstörender Selbstreferenzialität betrachten, und spricht sich im Gegenzug für eine ‚immersive‘ Funktion der Metalepse aus. Neben der dem Begriff gemeinhin zugeschriebenen metafiktionalen Dimension können Metalepsen auch die Funktion einer persuasiven Rezeptionslenkung übernehmen, durch die Rezipient*innen in die fiktionale ‚Wirklichkeit‘ des Artefakts hineingeführt werden (cf. Schaeffer 2005, 331). Aus der Beobachtung, dass das ‚Eintauchen‘ in Texte, Medien und Kunstwerke in gewisser Weise immer schon ein

²⁰ Auch wenn dieser Forschungsmeinung nicht grundsätzlich widersprochen wird, so wird sie doch in ihrer Ausschließlichkeit bei Schaeffer (2005) und Klimek (2009) unter Verweis auf einschlägige Gegenbeispiele (teil-)revidiert.

Überschreiten von *a priori* als undurchlässig gesetzten Ebenen sei – „la dynamique de l’immersion implique des opérations mentales métaleptiques au sens le plus littéral du terme“ (Schaeffer 2005, 333) –, folgert der Philosoph: „les métalepses, non seulement ne sont pas incompatibles avec l’immersion fictionnelle, mais que d’une certaine façon, elles en sont l’emblème“ (Schaeffer 2005, 331). Analog zu Schaeffers These ließe sich der Meurisse’sche Bildeinstieg als Emblematisierung des Schwellencharakters ästhetischer Erfahrung verstehen, bei dem ein Individuum den ihn umgebenden Raum verlässt und sich in die Fiktion des vor seinen Augen liegenden Bildes hineinbegibt, in sie eintaucht, Teil ihrer Welt wird. Zugleich werden auch die Bilder selbst durch ihre Transposition und Einbettung in das Medium der *bande dessinée* als Möglichkeitsräume neu konstituiert. Durch die sequenzielle Erzählweise des Comics werden Einzelbilder in Bewegung gesetzt, semantisch geöffnet und in ihrem Eigensinn betont. Aus bemalten zwei-dimensionalen Leinwänden werden welthaltige Illusionsräume, die in der Fläche und Statik des Artefakts die Tiefe und Dynamik ästhetischen Erlebens erfahrbar machen.

Bibliografie

- BAUMANN, Mario. 2013. „Der Betrachter im Bild. Metalepsen in antiken Ekphrasen.“ In *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*, ed. Eisen, Ute & Peter von Möllendorff, 257-291, Berlin/Boston: De Gruyter.
- BEATY, Bart. 2012. *Comic versus Art*. Toronto/Buffalo/London: Toronto University Press.
- BERGER, Andrea Ch. 2012. *Das intermediale Gemäldezitat. Zur literarischen Rezeption von Vermeer und Caravaggio*, Bielefeld: Transcript.
- CHILDRESS, Kirby. 2019. „Traumatisme et recherche d’identité : La Légèreté de Catherine Meurisse.“ *French Review* 92 (4), 131-142.
- CHRISTIANSEN, Hans-Christian. 2000. „Comics and Film. A Narrative Perspective.“ In *Comics and Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, ed. Magnussen, Anne & Hans-Christian Christiansen, 107-121, Kopenhagen: Museum Tusculanum Press.
- DEGNER, Uta & Norbert C. Wolf (ed.). 2010. *Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*. Bielefeld: Transcript.
- DETTKE, Julia. 2020. „Von der Schwelle erzählen: Türen in Literatur und Film, vom 18. Jahrhundert bis heute.“ In *Keine Schwellenangst! Die Tür als Motiv in der Gegenwartskunst*. Ausstellungskatalog Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen, 2.10.2020-24.01.2021, 100-103, Bietigheim-Bissingen: Städtische Galerie.
- DRECHSEL, Wiltrud U., Jörg Funhoff & Michael Hoffmann. 1975. *Massenzeichenware. Die gesellschaftliche und ideologische Funktion der Comics*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- EISNER, Will. 1985. *Comics and Sequential Art*. Tamarac: Poorhouse Press.
- FLINN, Margaret C. 2013. „High Comics Art: The Louvre and the *Bande Dessinée*.“ *European Comic Art* 6 (2), 69-94.
- FLINN, Margaret C. 2020. „Catherine Meurisse and the Gender of Art.“ In *Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Book Studies*, ed. Aldama, Frederick L., 503-515, London: Routledge.
- FOUCAULT, Michel. 2004. *La Peinture de Manet*. Paris: Seuil.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. 1986. „Aspects de la Bande Dessinée en France.“ In *Comics and Visual Culture. Research Studies from ten Countries*, ed.

- Silbermann, Alphonse & Hans-Dieter Dyrhoff, 62-78, München/New York/London/Paris: Saur.
- FRIED, Michael. 1980. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard. 2004. *Métalepse : de la figure à la fiction*. Paris: Seuil.
- GROENSTEEN, Thierry. 2000. „Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?“ In *Comics and Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, ed. Magnussen, Anne & Hans-Christian Christiansen, 29-41, Kopenhagen: Museum Tusulanum Press.
- GROENSTEEN, Thierry. 2006. *Un objet culturel non identifié*. Angoulême: Éditions de l'An 2.
- GROENSTEEN, Thierry. 2017. *La bande dessinée au tournant*. Brüssel: Les Impressions nouvelles.
- HÖLTER, Achim. 2007. „Das Eigenleben der Figuren. Eine radikale Konsequenz der neueren Metafiktion.“ *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 8, 29-53.
- HOLLANDER, Anne. 1989. *Moving Pictures*. New York: Alfred A. Knopf.
- KINDT, Tom. 2005. „L'art de violer le contrat. Une comparaison entre la métalepse et la non-fiabilité narrative.“ In *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, ed. Pier, John & Jean-Marie Schaeffer, 167-178, Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- KLIMEK, Sonja. 2009. „Metalepsis and Its (Anti-)Illusionist Effects in the Arts, Media and Role-Playing Games.“ In *Metareference across Media: Theory and Case Studies*, ed. Wolf, Werner, 169-187, Amsterdam/New York: Rodopi.
- KLIMEK, Sonja. 2018. „Metalepse.“ In *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, ed. Huber, Martin & Wolf Schmid, 334-351, Berlin/Boston: De Gruyter.
- KREMER, Nathalie. 2018. *Traverser la peinture : Diderot – Baudelaire*. Leiden/Boston: Brill Rodopi.
- INGE, M. Thomas. 1991. „Form and Function in Metacomics: Self-Reflexivity in the Comic Strips.“ *Studies in Popular Culture* 13 (2), 1-10.
- KUKKONEN, Karin. 2011. „Metalepsis in Comics and Graphic Novels.“ In *Metalepsis in Popular Culture*, ed. Kukkonen, Karin & Sonja Klimek, 213-231, Berlin/New York: De Gruyter.
- LACASSIN, François. 1971. *Pour un neuvième art : la bande dessinée*. Paris: Union générale d'éditions.
- MCCLLOUD, Scott. 1994. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: HarperCollins.
- MEURISSE, Catherine. 2012. *Le Pont des Arts*. Paris: Sarbacane.
- MEURISSE, Catherine. 2014. *Moderne Olympia*. Paris: Futuropolis.
- MEURISSE, Catherine. 2016. *La Légèreté*. Paris: Dargaud.
- MEURISSE, Catherine. 2018. *Les Grands Espaces*, Paris: Dargaud.
- MEURISSE, Catherine & Cathia Engelbach. 2020. *Catherine Meurisse : l'art de la légèreté*. = *Les Arts dessinés* 1 (hors-série), coll. Les Grands Entretiens.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus. 2005. „Un procédé narratif qui ‚produit un effet de bizarrerie‘ : la métalepse littéraire.“ In *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, ed. Pier, John & Jean-Marie Schaeffer, 133-150, Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- MIKKONEN, Kai. 2017. *The Narratology of Comic Art*. New York: Routledge.
- PARDO JIMENEZ, Pedro. 2012. „Pour une approche fonctionnelle de la métalepse : Diderot avant Jacques.“ *Poétique* 170, 163-176.
- PICONE, Michael D. 2003. „Comic Art in Museums and Museums in Comic Art.“ *European Comic Art* 6 (2), 40-68.

- PROUST, Marcel. 1988 [1919]. *À la recherche du temps perdu*. Bd. 2. Paris: Gallimard.
- RAJEWSKY, Irina O. 2002. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke.
- RECK, Hans Ulrich. 2007. *Eigensinn der Bilder. Bildtheorie oder Kunstphilosophie?* München: Fink.
- RYAN, Marie-Laure. 2005a. „On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology.“ In *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, ed. Meister, Jan C., 1-23, Berlin/New York: De Gruyter.
- RYAN, Marie-Laure. 2005b. „Logique culturelle de la métalepse, ou la métallise dans tous ses états.“ In *Métalepses: entorses au pacte de la représentation*, ed. Pier, John & Jean-Marie Schaeffer, 201-223, Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociale.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 2005. „Métalepse et immersion fictionnelle.“ In *Métalepses: entorses au pacte de la représentation*, ed. Pier, John & Jean-Marie Schaeffer, 323-334, Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociale.
- SCHMITZ-EMANS, Monika. 2009. „Literatur-Comics zwischen Adaption und kreativer Transformation.“ In *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, ed. Ditschke, Stephan, Katerina Kroucheva & Daniel Stein, 281-308, Bielefeld: Transcript.
- SCHÜWER, Martin. 2018. *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier: WVT.
- SCREECH, Matthew. 2005. *Masters of the Ninth Art: Bandes dessinées and Franco-Belgian Identity*. Liverpool: Liverpool University Press.
- SJÅSTAD, Øystein. 2015. „Comics: This Bitter Art.“ In *Comics and Power: Representing and Questioning Culture, Subjects and Communities*, ed. Cortsen, Rikke P., Erin La Cour & Anne Magnussen, 2-22, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- STAHL, Katharina. 2019. „Traumatische Selbstporträts. Die Verarbeitung des Anschlags auf *Charlie Hebdo* in den Graphic Novels *La Légèreté* von Catherine Meurisse und *Catharsis* von Luz.“ In *Porträtkulturen*, ed. Jörn Glasenapp, 151-177, Paderborn: Fink.
- STAM, Robert. 1985. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- THOSS, Jeff. 2015. *When Storyworlds Collide. Metalepsis in Popular Fiction, Film and Comics*. Leiden/Boston: Brill Rodopi.
- WOLF, Werner. 2005. „Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon: A Case Study of 'Exporting' Narratological Concepts.“ In *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, ed. Meister, Jan C., 83-107, Berlin/New York: De Gruyter.
- WOLF, Werner. 2007. „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien.“ In *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*, ed. Hauthal, Janine, Julijana Nadj, Ansgar Nünning et al., 25-64, Berlin/New York: De Gruyter.
- WOLF, Werner. 2009. „Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions.“ In *Metareference across Media: Theory and Case Studies*, ed. Wolf, Werner, 1-85, Amsterdam/New York: Rodopi.
- WROBEL, Jasmin & Julia Dettke. 2023. „Künste des Dazwischen: Graphische Literatur und visuelle Poesie der Romania als Genres 'en marge'. Einleitung.“ *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 10/2023, 10-23. doi: <https://doi.org/10.15460/apropos.10.2117>

Aufzeichnungen

- MEURISSE, Catherine & Sonia Déchamps. 2020a. „Rencontre avec Catherine Meurisse.“ [Aufzeichnung vom 19.9.2020; Forum des images, Paris], <<https://youtu.be/DHjNVMcc0ss>>, 2.7.2022.
- MEURISSE, Catherine & Sonia Déchamps. 2020b. „Grand entretien avec Catherine Meurisse.“ [Aufzeichnung vom 2.11.2020; Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou, Paris], <<https://youtu.be/QG0-c5RHoA>>, 2.7.2022.
- MEURISSE, Catherine & Adrien Goetz. 2021. „Conversation avec Catherine Meurisse, dessinatrice et autrice.“ [Aufzeichnung vom 27.10.2021; Institut national d'histoire de l'art, Paris], <<https://youtu.be/Qgw54mG3C8Q>>, 2.7.2022.

Zusammenfassung

Catherine Meurisse' Text-Bild-Erzählungen eröffnen intermediale Reflexionsräume, in denen die spezifische Erzählweise des Comics in der Auseinandersetzung mit prominenten Werken der Kunstgeschichte befragt wird. Intermediale Gemäldezitate werden in die *bande dessinée* integriert, um sie erzählerisch wie auch visuell zu öffnen, zum Sprechen zu bringen und in Bewegung zu versetzen. Dabei greift Meurisse auf das Mittel der intermedialen Metalepse zurück, um aus Bildern Schwellen zu machen, durch die ihre Figuren von einer Realitätsordnung in eine andere schreiten können. Der statische Charakter der referenzierten Gemälde wird in der narrativen Dynamik neuer, häufig ironisch gebrochener Bildfolgen aufgelöst. Durch ihre Transposition in den dynamischen Kontext der Text-Bild-Erzählung erhalten Gemälde ein geradezu fantastisches Eigenleben, das sie von der Begrenzung des Bildrahmens befreit und aus ihnen ‚eigensinnige‘ Bilder macht, die die Autorität des kunsthistorischen Kanons gezielt unterlaufen und zugleich auch das besondere künstlerische Potenzial der Text-Bild-Erzählung im Sinne eines *neuvième art* herausstellen.

Abstract

Catherine Meurisse' graphic novels create spaces for intermedial reflection, where the specific narrative possibilities of comic art are juxtaposed with prominent works from art history. Paintings are integrated into the realm of the *bande dessinée* in order to open them up both narratively and visually, to make them speak and set them in motion. Meurisse employs intermedial metalepsis to transform images into thresholds through which her characters can shift from one reality into another. The static character of the referenced paintings is thus dissolved into the narrative dynamics of new, often humoristic sequences of images. Through their transposition into text-image narratives, paintings acquire a life of their own, freeing them from the constraints of the picture frame and transforming them into 'undisciplined' images that challenge the authority of art history's canon while highlighting the artistic potential of comics as a *neuvième art*.