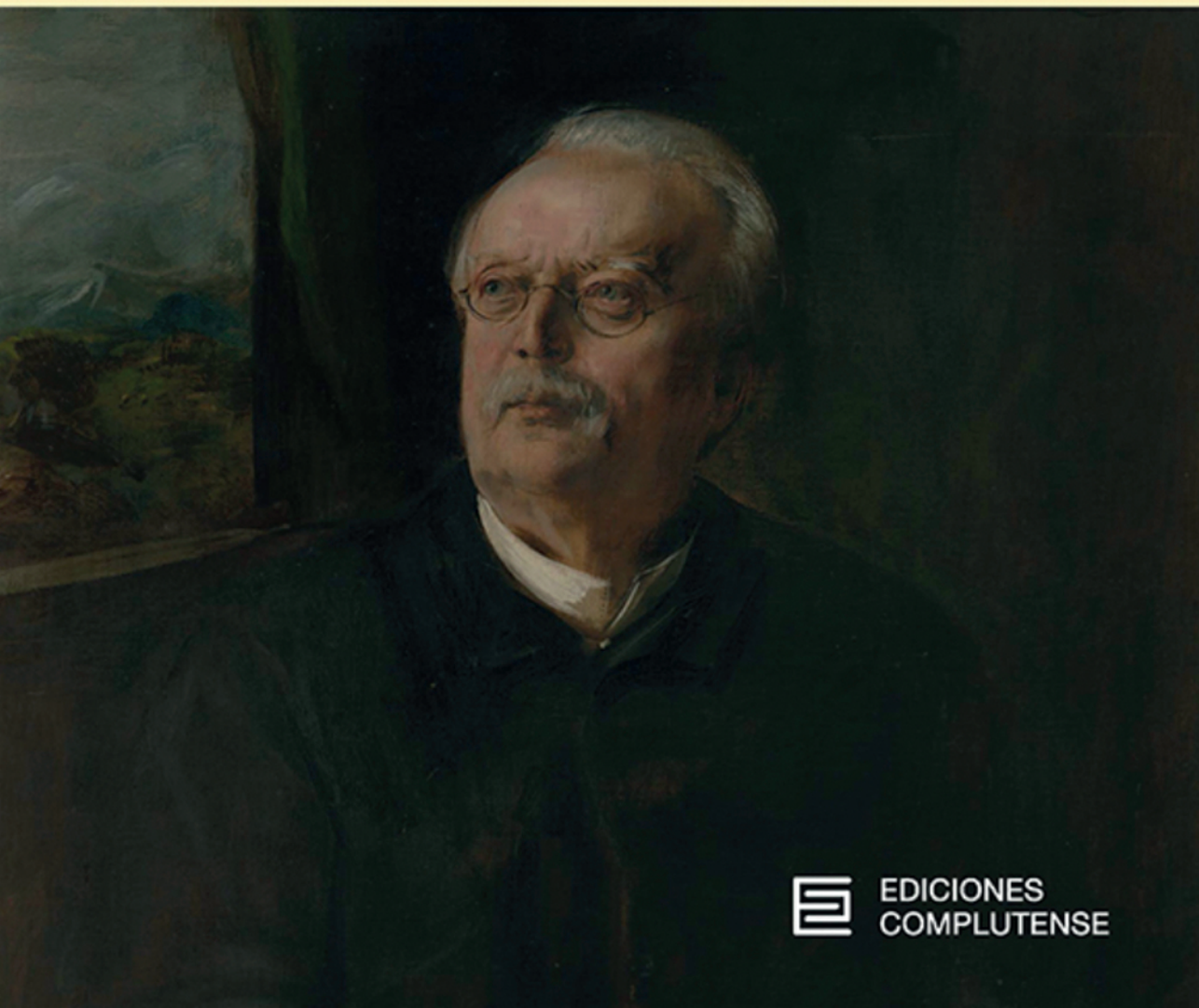


Vol. 32 2024

ISSN 1133-0406 ISSNe 1988-2823

Revista de **Filología Alemana**



EDICIONES
COMPLUTENSE

La experiencia de la alteridad cultural en el primer libro de viaje de Ida Pfeiffer Reise einer Wienerin in das heilige Land

María José Gómez Perales

11-23



PDF

"Nach andern Stern wollen": Kafka y la búsqueda del yo judío

David Alemany, Esther Lorente

25-40



PDF

Sara Mesa en el laberinto de lo kafkiano: una lectura comparada

Elisa Martínez Salazar

41-56



PDF

Aufständische Undine. Geschichte und zeitliche Modalitäten in Undine (Petzold), Undine geht (Bachmann) und Undine kommt (Stelzmüller)

Julia Magdalena Piechocki-Serra

57-68



PDF (Deutsch)

Im Meer der Vielfalt, die Balance halten: Transnationalität und Identität in Terézia Moras Auf dem Seil

Carme Bescansa

69-77



PDF (Deutsch)

Propuesta de un nuevo tipo de herramienta lexicográfica pedagógica para la producción en alemán y español como lenguas extranjeras.

Manuel Fernández Méndez, Vanessa González Ribao

79-93



PDF

„Mir schwätze Saarlännisch“. Eine Überblicksdarstellung zu den Besonderheiten der rhein- und moselfränkischen Dialekte im Saarland

Nathalie Besse

95-111



PDF (Deutsch)

Eine korpusbasierte Analyse des deutschen Richtungsadverbs vorbei aus morpho-syntaktischer und semantischer Perspektive

Irene Doval

113-131



PDF (Deutsch)

El lenguaje juvenil en la comunicación digital: a propósito de How to sell drugs online (fast)

Ferran Robles Sabater

133-149



PDF

Aufständische Undine. Geschichte und zeitliche Modalitäten in *Undine* (Petzold), *Undine geht* (Bachmann) und *Undine kommt* (Stelzmüller)

Julia Magdalena Piechocki-Serra

Universidad Rey Juan Carlos (España) ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/arab.93333>

Recibido: 2 de enero de 2024 • Aceptado: 8 de abril de 2024

Zusammenfassung: Der vorliegende Beitrag reflektiert über die Figur der ‚Undine‘ und ihre allegorischen Werte. Dabei wird auf drei unterschiedliche Werke eingegangen, die jeweils ‚Familienähnlichkeit‘ in sich tragen: *Undine geht* (Ingeborg Bachmann), *Undine* (Christian Petzold) und *Undine kommt* (Petra Stelzmüller). Diese drei Untersuchungsobjekte werden auch im Hinblick auf die künstlerischen Ausdrucksformen, die sie annehmen (Schrift, Film, städtische Installation), kontrastiert. Zusammen bilden sie drei verschiedene Modelle des Weiblichen als individuelles und kollektives, aufsässiges Subjekt: Zeichen des radikalen Aufstands vermittelt durch die Schrift; Zahl einer umfassenden Kritik – verstärkt durch die sogenannte ‚Bild-Bewegung‘ – an der Existenz des Menschen im fortgeschrittenen Kapitalismus; schließlich Ikone eines künstlerischen Aktivismus, der sich nicht mehr kritisch mit der eigenen Institution der Kunst auseinandersetzt.

Schlüsselwörter: Österreichische Literatur und Kunst; Undine; Frauendarstellung; zeitliche Modalitäten.

ENG Insurgent Undine. History and Temporal Modalities in *Undine* (Petzold), *Undine geht* (Bachmann) and *Undine kommt* (Stelzmüller)

Abstract: This article reflects on the figure of the ‘undine’ and its allegorical values, focusing on three different works that manifest ‘family resemblances’: *Undine geht* (Ingeborg Bachmann), *Undine* (Christian Petzold) and *Undine kommt* (Petra Stelzmüller). These three objects of study are also contrasted according to the artistic languages that make them up (writing, film, urban installation). Taken together, they constitute three different models of the feminine as an insurrectionary subject, both as an individual and as a collective body: a sign of radical rebellion mediated by writing; symbol of a global critique –enhanced by the so-called ‘moving images’– of human existence under advanced capitalism; finally, icon of an artistic activism that no longer critically confronts the very institution of art.

Keywords: Austrian Literature and the Arts; Undine; Representation of Women; Temporal Modalities.

ES Undine insurrecta. Historia y modalidades temporales en *Undine* (Petzold), *Undine geht* (Bachmann) y *Undine kommt* (Stelzmüller)

Resumen: El presente artículo reflexiona sobre la figura de la 'undine' y sus valores alegóricos, incidiendo sobre tres obras diferenciadas que manifiestan 'aires de familia': Ingeborg Bachmann (*Undine geht*), Christian Petzold (*Undine*) y Petra Stelzmüller (*Undine kommt*). Estos tres objetos de estudio, asimismo, son contrastados en función de los lenguajes artísticos que los conforman (escritura, cine, instalación urbana). En su conjunto, son tres modelos diferentes de lo femenino en tanto sujeto individual y colectivo insurrecto: signo de rebelión radical mediada por la escritura; cifra de una crítica global –potenciada por la llamada 'imagen-movimiento'– de la existencia humana bajo el capitalismo avanzado; finalmente, icono de un activismo artístico que ya no se enfrenta críticamente a la propia institución del arte.

Palabras clave: Literatura y artes austríacas; Undine; representación de la mujer; modalidades temporales.

Inhaltsverzeichnis: 1. Einleitung. 2. Transmediation der Vorstellung der Nympe. 3. Undine: Die untergetauchte Stimme. 4. Undine geht: Die abgekapselte Schrift. 5. Undine kommt: Zwei Temporalitäten. 6. Schlussfolgerung.

Cómo citar: Piechocki-Serra, J., «Aufständische Undine. Geschichte und zeitliche Modalitäten in *Undine* (Petzold), *Undine geht* (Bachmann) und *Undine kommt* (Stelzmüller)», *Revista de Filología Alemana* 32 (2024), 57-68.

1. Einleitung

In seiner polemischen und anregenden Untersuchung *Radical Mediation*, die Richard Grusin in der Zeitschrift *Critical Inquiry* im Herbst 2015 veröffentlichte, machte der US-amerikanische Akademiker den Vorschlag einer kritischen Ausführung, die „beim Medium beginnen sollte“. Grusins kompakter Beitrag stellt einen expliziten Dialog mit einem anderen Text auf: *Genesis of the Media Concept* von John Guillory, der ebenfalls in *Critical Inquiry* – um genau zu sein im Winter 2010 – veröffentlicht wurde. Die theoretische Ausführung von Grusin liefert eine gründliche Überprüfung bestimmter Beschränkungen seiner bekannten Version des Konzepts der *Remediation*¹ und seines späteren Ansatzes der *Premediation*². In dem genannten Beitrag kritisiert er u. a. die bestehende Unterscheidung Guillorys zwischen Medien und Mediation. Diese Trennung ordnet sich dem kommunikativen Paradigma unter, was die Immanenz seiner *radikalen Mediation* stört. Letztlich, unterstreicht Grusin, löscht diese Unterscheidung die „Unmittelbarkeit der Mediation“, während es ausgerechnet diese Radikalität der Mediation ist, die dieses verbindende Erlebnis, sowohl des Menschlichen als auch des Nichtmenschlichen, ausmacht. Kurzum: „[M]ediation must also be understood ontologically as a process or event prior to and ultimately not reducible to particular media technologies. Mediation operates physically and materially as an object, event, or process in the world, impacting humans and nonhumans alike“ (Grusin 2015: 126). In

¹ Der Begriff der *Remediation*, inspiriert von McLuhan, wird im ‚Klassiker‘ von Richard Grusin in Zusammenarbeit mit Jay David Bolter (2000) weitergeführt. Auf überzeugende Art und Weise behaupten die Autoren: „It would seem, then, that *all* mediation is remediation“ (55).

² Richard Grusin antwortet mit diesem Begriff (unter dem Einfluss von Paul Virilio) auf die Anschläge auf die Zwillingstürme vom 11. September 2001 mittels der Theoretisierung der Medien. Ab dem Zeitpunkt dieses Ereignisses der weltweiten Synchronisierung, so Grusin, ermittelt die mediologische Kritik die Vorwegnahme der Zukunft in ihnen: „In a kind of cultural reaction formation, the desire or demand since 9/11 has been to make sure that when the future comes it has already been remediated, to see the future not as it emerges immediately into the present but before it ever happens“ (2004: 21).

diesem Sinne bedeutet die Unmittelbarkeit der *radikalen Mediation* die Unmittelbarkeit der *Remediation*. Die sichtbarwerdenden Unstimmigkeiten der Begriffe in den beiden Essays von Grusin und Guillory sind durchaus nützlich, um sich jenen Untersuchungsbereichen zu nähern, die zu *transmedia studies* bzw. *transmedia storytelling* zusammengelaufen sind. In diesem Bereich zählen die Arbeiten von Marsha Kinder (1991)³ und Henry Jenkins (2006)⁴ zu den Pionieren. Beide zeichnen sich durch den klaren Einfluss der materiellen und symbolischen Möglichkeiten (und Grenzen) des *digitalen Mediums* aus. Diesbezüglich sollte das Digitale als *Medium* – im Sinne von Lev Manovich (2001) – eher als *Meta-Medium* verstanden werden. Gleichermäßen ertragreich zeigt sich besagte Unstimmigkeit in Bezug auf eine Untersuchung der *media archeology* von Jussi Parikka (2012) oder der sog. *media ecology*, die anfänglich von Félix Guattari (1990) vorgestellt wurde und sich offensichtlich auf die ‚Postmedia-Ära‘ beruft.

Grusin strebt danach, mit der *Mediation* anzufangen, bzw. festzulegen, dass jeder Anfang schon *Mediation* ist. Diese Forderung bringt für die Ausführung mehrere Konsequenzen mit sich. Einerseits bleiben die heuristischen Begriffsvalenzen wie ‚Hypermediation‘, ‚Remediation‘ und ‚Premediation‘ erhalten. Jede von ihnen wird im Konzept der *radikalen Mediation* reflektiert: Aus der ‚Premediation‘ schließt man ihre haptische Beschaffenheit; bei der ‚Remediation‘ bleibt ihre Doppellogik erhalten: Transparenz/medienwirksame Verdunkelung; die ‚Hypermediation‘ stellt die Unmittelbarkeit der Mediation selbst dar. Andererseits – und das ist essenziell – zieht Grusins Begriff der *radikalen Mediation* zudem in Erwägung, dass erstens die Ganzheit des menschlichen Bewusstseins miteinbezogen wird; zweitens, dass nicht nur menschliche, sondern auch nichtmenschliche Körper Medien sind; und drittens, dass das ‚Leben‘ eine Form der Mediation ist (2015: *passim*).

Diesbezüglich stellt sich folgende Frage: Welche Konsequenzen hat dieses Paradigma für die Überlegungen der Medienwissenschaften, die innerhalb ihrer unterschiedlichen theoriekritischen Entwicklungen und Anpassungen den Begriff ‚Medium‘ auf seine mechanische, technische oder technologische Bedeutung reduzieren? Die *radikale Mediation* versucht auf den ersten Blick eine umfangreiche Herausforderung bei der Vorstellung von Mediologie darzustellen: sowohl in Bezug auf die sog. Medien und Mediation, als auch deren Deklinationen (Premediation, Remediation, Hypermediation). Dies geschieht außerhalb eines repräsentativen oder kommunikativen Paradigmas, worauf sich ihr grundlegender Reiz stützt. Es stellt sich die Frage, welche Konsequenzen dies für den Schritt vom Nicht-Hermeneutischen zum Hermeneutischen und vom Materiellen zum Symbolischen hat. Die Medienwissenschaften haben Auswirkungen auf die materielle – d. h. auf die nicht-hermeneutische – Dimension der künstlerisch-kulturellen Erscheinungen. Nichtsdestotrotz überlastet diese materielle Dimension nicht die zu ihnen hergestellte Beziehung, die das Schaffen von Sinn beinhaltet.⁵ Dass man die interpretative Handlung mit dem Nicht-Hermeneutischen als Bedingung der Möglichkeit für jegliche symbolische Form oder Symbolisierung beginnt, ist eine Sache; eine andere ist es, ihre hermeneutische Dimension auszusetzen. Die Beziehung zu einem künstlerisch-kulturellen Objekt, auch wenn es als Prozess oder Ereignis aufgefasst wird, schließt den Sprung zur Bedeutung nicht aus. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass diese Beziehung den Raum (das Nicht-Hermeneutische: die medialen Träger) und die Zeit (ein Erlebnis, das zur Erfahrung wird: die Sinneszuschreibungen) miteinbezieht. Nur wenn diese beiden Dimensionen herangezogen werden, kann die interpretative Aufgabe ihr kritisches Vorhaben vervollständigen.

³ Marsha Kinder beginnt ihr neuartiges Werk unter dem Einfluss der Begriffe *Intertextualität* (Julia Kristeva) und *Dialogizität* (Michail Bachtin), die sie auf verschiedene Medien überträgt: „In this book I will focus primarily on intertextual relations across different narrative media. As a means of structuring events within patterns of space, time and causality, narrative creates a context for interpreting all perceptions” (1991: 2). In diesem Sinne wird im theoretischen Rahmen Kinders die mediale Unterscheidung in ihren materiellen Bestimmungen der Narrativität untergeordnet.

⁴ Siehe Kapitel III des Werkes, in dem der Autor den Film *Matrix* anhand des konzeptuellen ‚transmedialen‘ Rahmens untersucht.

⁵ Zum Nicht-Hermeneutischen und den Sinneseffekten siehe Hans Ulrich Gumbrecht (2004).

Dieser Bereich beinhaltet gewisse Schwierigkeiten. Um seine Komplexität zu lösen, lohnt es sich, einen weiteren relevanten Artikel heranzuziehen. Es handelt sich um *Towards an Ontology of Media* von Friedrich Kittler, der das Wesentliche des Problems isoliert: die Unmöglichkeit einer Ontologie der Medien. Seine Untersuchung wurde in der Zeitschrift *Theory, Culture & Society* (siehe Kittler 2009) auf Englisch veröffentlicht. Es ist möglich – und in einem heuristischen Sinne rentabel – die Beteuerung Kittlers in besagtem Bereich miteinzubeziehen. Die kritische Ausübung, wie Grusin vorgeschlagen hat, „beim Medium anzufangen“, hindert nicht daran, dass sich die für das ontologische Denken maßgebende Unterscheidung zwischen Form und Materie selbst aus einer *Techne* der Mediation herausbildet, d. h. eine Bedingung der Möglichkeit einer Ontologie, die dem Binom Geist/ Körper und der logischen Bestimmungen untergeordnet ist. In diesem Sinne sind die künstlerisch-kulturellen Objekte, die ihre Wahrheit gerade in der medialen Voraussetzung haben, diesseits oder jenseits einer Ontologie, die sie festlegen würde. Deswegen setzen sie eine Interpretation voraus, die sich an das, was der Begriff der *radikalen Mediation* von Richard Grusin impliziert, wendet: indem bei der Beschreibung der Betroffenheit in Bezug auf die *Aisthesis* begonnen wird, die eine Abwägung vor der eigentlichen Zuschreibung eines ästhetischen und im weitesten Sinn historischen Sinnes ist.

Eine der Folgen, die der dargestellte theoretische Rahmen mit sich bringt, ist, dass jedes der künstlerisch-kulturellen Objekte in seiner äußersten Singularität beschrieben werden sollte. Hinzu kommt, dass beim Vergleich verschiedener Objekte Unterschiede zwischen ihnen festgelegt werden, obwohl von *Familienähnlichkeit* ausgegangen wird, die ihre Zusammenstellung rechtfertigen. Aus diesem Grund kommen Varietäten der Undinefigur zusammen, die von Ingeborg Bachmann, Petra Stelzmüller und Christian Petzold realisiert wurden. Jede von ihnen liefert uns, von Medien ausgehend, durch symbolische Formen und unterschiedliche Sinne, singuläre ‚Bilder‘⁶, die „mit Zeit geladen“ sind, wie Giorgio Agamben in *Ninfe*⁷ beteuert. Für Agamben (2007) teilt ein (beliebiges) ‚Bild‘ tiefgründige Attribute mit der Figur der Nymphe, wie jene des Grundpfeilers der *Pathosformel*⁸ von Aby Warburg (2010), aber auch jene, die ebenso großen Anreiz für Gegenwartskritiker wie Georges Didi-Huberman (2002) bietet. Hinzu kommt jedoch noch eine entscheidende Ergänzung: Wenn ein Bild Attribute einer Nymphe hat, so besitzt das Korpus für diesen Beitrag die Thematisierung der etwas ‚verkürzten‘ Figur der Undine.

2. Transmediation der Vorstellung der Nymphe

Im Folgenden wird eine transmediale Zusammenstellung dreier Kunstobjekte vorgeschlagen, welche die nymphische Figur, den Mythos der Undine, heranziehen. Zu Beginn wird eine nicht-hermeneutische Beschreibung, die zuvor erwähnt wurde, vorgenommen. Gleichzeitig wird eine differenzierte Thematisierung des jeweiligen räumlich-temporalen Aufstandes aufgezeigt, denn sie richten sich an eine/n LeserIn, eine/n ZuschauerIn oder eine/n PassantIn

⁶ Die Ontologie und Politik des generativen Wertes des ‚Bildes‘ bringt bei Agamben, unter der Schirmherrschaft von Aby Warburg, einen Kollaps zweier temporaler Modelle mit sich. Dabei wird die Bewegung definiert, die durch ihre äußere Erscheinung und ihr Auftauchen festgelegt wird: das Momenthafte und das Ewige. Demzufolge bezeichnet das Bild eine körperliche (Zu-)Neigung im Sinne einer Empfindung und des Denkens, d. h. eine ‚Selbstneigung‘. Das Bild der Nymphe bzw. das Bild als Nymphe unterscheidet nicht zwischen Original und Kopie, oder zwischen Einzigartigkeit und Wiederholung.

⁷ Siehe 2. Kapitel, Agamben 2007: *passim*.

⁸ Das Konzept der *Pathosformel* von Aby Warburg bezieht sich auf die symbolischen Formen, welche Emotionen bzw. Gefühlszustände darstellen. Warburg wandte diesen Begriff an, um Bilder und Symbole zu beschreiben, die Emotionen hervorrufen und die sich innerhalb der Kunstgeschichte wiederholen. Diese Formen des Pathos äußern sich anhand von Gesten, Gesichtsausdrücken, Körperstellungen und anderen visuellen Elementen, die universelle Gefühlsbedeutungen übermitteln. Das griechische Wort *pathos* bezieht sich auf eine gefühlsstarke Erfahrung oder eine tiefe Leidenschaft. In der antiken Philosophie wurde *pathos* als starke Emotion angesehen, die Einfluss auf das menschliche Benehmen und Denken ausüben konnte. Das Konzept Warburgs der *Pathosformel* ist grundlegend, um zu verstehen, wie Gefühle anhand der Kunst im Laufe der Zeit kommuniziert werden.

in der urbanen Landschaft. Ebenso verhält es sich mit der differenzierten Narrativität, in der die entsprechenden Formen und Themen zusammenfließen. Die nymphische Vorstellung zieht als Korpus der vorliegenden kritischen Reflexion drei einzelne Kunstobjekte der bereits erwähnten GestalterInnen heran. Es handelt sich dabei um Werke eines Filmregisseurs, einer Schriftstellerin und einer bildenden Künstlerin, deren *Familienähnlichkeit* eine transmediale Annäherung rechtfertigen: der Spielfilm *Undine* (2020) von Christian Petzold, die Erzählung *Undine geht* (1961) von Ingeborg Bachmann und die Installation *Undine kommt* (2023) von Petra Stelzmüller. Während Stelzmüllers öffentliche Installation, die sich im Sigmund-Freud-Park und nahegelegenen Straßen in Wien befindet, ausdrücklich auf den narrativen Monolog Ingeborg Bachmanns verweist, so hatte der Film des deutschen Regisseurs seine Quelle in *Undine* (1811), einer fantastisch geprägten Erzählung des Romantikers Friedrich de la Motte Fouqué. Das Korpus und den Grundstoff dieses Beitrags bilden somit ein literarisches Werk, eine urbane Installation und ein Film, die eine anregende Stelle bei Roberto Calasso in Erinnerung rufen. Im Bereich der Literatur und der schönen Künste kann die sog. *materia prima* ihm nach *nymphidica natura* genannt werden. Obwohl diese aus der Tradition der Alchemie stammt, kann auch die hier vorliegende symbolische Darstellung als solche bezeichnet werden: „Ninfa è dunque la *materia mentale* che fa agire e che subisce l'incantamento, qualcosa di molto affine a ciò che gli alchimisti chiameranno *prima materia* e che ancora risuona in Paracelso, là dove parla di 'nymphidica natura'“ (Calasso 2005: 32). Diese *nymphidica natura*, die noch bei Paracelsus Widerhall findet und den Kern des fesselnden Bannes der Nymphe bildet, wirkt auch bei der Auseinandersetzung mit der Materialität jeglicher Lektüre nach. Wenn man diese drei Kunstwerke in Beziehung zueinander stellt, bringt dies nicht nur einen Vergleich zwischen ihren Besonderheiten, was die jeweilige Thematik betrifft, sondern auch, worauf noch näher eingegangen wird, einen Vergleich der entscheidenden Elemente der jeweiligen künstlerischen Ausdrucksweise und deren medialen Bestimmung innerhalb der gegebenen Möglichkeiten.

Was den Inhalt – oder die Bedeutung, wenn man so möchte – in den drei Fällen angeht, so kristallisiert sich ein Vorrang für eine ‚negative‘ Dominante heraus: die des Aufstandes der Undinefigur in Bezug auf die Darstellung des Weiblichen und deren Unterscheidung allegorischer Werte. Zum einen, der narrative Monolog der Undine, der den aus heutiger Sicht schon historischen – modernen – Feminismus im Kontext der deutschen Nachkriegsliteratur zusammenfasst, bei Bachmann; zum anderen, der gegenwärtige Feminismus im zeitlichen Rahmen von Identitätspolitik und Kunst, der durch Stelzmüller eine Gewichtung auf kulturellen Aktivismus legt; und schließlich wird die Frauenfrage, – Geschlecht, Gender, Identität –, bei Petzold in seinem Filmdurch eine komplexe soziale, politische und historische Allegorie erweitert. Er umrahmt und verbindet das Geschehen mit dem Ursprung Berlins, dem Prozess der Wiedervereinigung Deutschlands und der aktuellen Ausweglosigkeit in Bezug auf den europäischen neoliberalen Kontext, der sich weltweit widerspiegelt. Diese Allegorie läuft nicht nur auf eine ‚neue Frau‘, sondern auch auf einen ‚neuen Mann‘ zusammen. Kurzum werden anhand der Figur der Undine und die mit ihr verbundenen allegorischen Wertigkeiten, die in den drei Fällen Ähnlichkeiten aufweisen, drei verschiedene Modelle im Zusammenhang der Frauenfrage unterschieden, was das individuelle Subjekt und das Kollektiv, den physischen und symbolischen Körper und das Aufständische angeht: Bachmann setzt ein Zeichen der radikalen Rebellion gegen das patriarchalische Absolut, indem diese Rebellion nicht nur innerlich stattfindet, sondern auch durch die Schrift vermittelt wird. Dieser kämpferische Widerstand wird mit dem Anderssein der Schrift selbst verstrickt. Stelzmüller liefert hingegen ein Beispiel für einen künstlerischen Aktivismus, der sich nicht mehr kritisch gegen die Kunstinstitution an sich äußert, sondern der sich anhand des öffentlichen Raumes eine Veränderung der Lebensbedingungen wünscht. Bei Petzold handelt es sich schließlich um ein Beispiel für eine globalere Kritik der menschlichen Existenz im fortgeschrittenen Kapitalismus, die durch die Materialität des sogenannten ‚bewegten Bildes‘ – dem Film – noch gesteigert wird.

3. Undine: Die untergetauchte Stimme

Undine Wibeau, die Protagonistin in Christian Petzolds Film⁹, ist Historikerin und arbeitet im Haus am Kölnischen Park in Berlin, wo sie TouristInnen und BesucherInnen Führungen in diesem Kulturraum anbietet und die Evolution und Entwicklung der Stadt im Laufe der Zeit anhand der Stadtmodelle erläutert. Ihre Laufbahn in dieser filmischen Erzählung wird von der Liebesbeziehung mit zwei verschiedenen Männern, Johannes und Christoph, geprägt. Es sind vier entscheidende Elemente ihrer Einschreibung in der Grammatik der Filmkunst von *Undine*, sowohl in Bezug auf den gesehenen als auch auf den sehenden Körper: einerseits erscheint sie physisch und intellektuell als distanzierte Beobachterin, wie man es beim Betrachten der Stadtmodelle Berlins oder beim Hinausblicken auf die Stadt von einer Hochhauswohnung aus sehen kann; andererseits handelt es sich um einen vorübergehenden Körper, dessen Bewegungen von der Kamera begleitet werden, wenn sich Undine im städtischen Raum fortbewegt oder sich mit dem Zug auf das Land begibt. Hinzu kommt sowohl der untergetauchte als auch versunkene Körper im Stausee, in dem Christoph als Industrietaucher arbeitet; und schließlich sehen wir Undine in Szenen, in denen sich der Körper wie wiedergeboren zwischen Wasser und Erde fortbewegt. Im Hinblick auf diese körperliche Einschreibung von Undine Wibeau – distanzierter Körper, sich fortbewegender Körper, untergetauchter Körper und wiedergeborener Körper – gibt es zahlreiche Einstellungen und Szenen, doch die vorliegende ‚Lektüre‘ konzentriert sich an dieser Stelle auf eine ganz bestimmte Sequenz, da sie für die Argumentation in diesem Beitrag von großer Bedeutung ist.

Ich beziehe mich auf jene Szene, in der Undine und Christoph zum ersten Mal aufeinandertreffen, nachdem sie kurz davor von Johannes verlassen wurde. Die Szene spielt in einem Café in der Nähe ihres Arbeitsplatzes, in dem der Raum durch die Präsenz eines großen Aquariums dominiert wird. Was hier unterstrichen werden soll und im Anschluss begründet wird, ist die Rhetorik der Temporalität, die durch das filmische Medium ermöglicht wird. Zugleich liegt das Augenmerk auch auf den zeitlichen und symbolischen Modalitäten, die durch die angesprochene Rhetorik aktiviert und ausgelöst werden.

Die bereits erwähnte Sequenz wird durch eine sehr präzise und gewaltige Filmtechnik und Inszenierung bestimmt. Gleichzeitig fällt sie durch ihre radikale Sparsamkeit auf, in der Zufall und Notwendigkeit zusammenfließen. Es überwiegt die halbnahe Einstellung, wie auch im ersten Moment der Sequenz, als Undine Wibeau die Tür zur Toilette schließt, aus der sie gerade kommt und auf ein mögliches Erscheinen von Johannes wartet. Sie geht in die Mitte des Raumes, als sie plötzlich eine murmelnde Stimme hört, die ‚Undine‘ sagt, und bleibt stehen. Es ist eine Off-Stimme, deren Herkunft nicht erörtert werden kann, die im Film und für den Betrachter / die Betrachterin hörbar ist. Von einem unbestimmten Ort stammend könnte es sich bei dieser Stimme um eine ‚innere‘ Stimme der Protagonistin handeln, oder aber sie kommt vom Aquarium her, das im Café aufgestellt ist. In der Tat wechselt die Perspektive in dem Moment, als die Stimme erklingt, und die Kamera, die sich im Wasser des Aquariums befindet, richtet sich auf die Figur Undines. Durch dieses ‚untergetauchte‘ Auge – die Stimme des Wassers – sieht man, wie Wibeau ihren Kopf dreht und direkt zum Aquarium schaut. Diese Unterbrechung durch die Stimme ist im Grunde genommen die Gestalt der Notwendigkeit, oder anders ausgedrückt, das Schicksal (*fatum*) der Figur als ‚Undine‘: Nur durch das Nennen ihres Namens erinnert die Stimme des Wassers Undine daran, dass sie ihre Pflicht erfüllen und Johannes (wegen seiner Untreue) töten muss.

⁹ Der Film von Christian Petzold handelt von Undine, einer Kunsthistorikerin, die Konferenzen und Ausstellungsführungen über die Entwicklung der Stadt Berlin anbietet. Nachdem ihre Beziehung zu Johannes zu Beginn des Films zu Ende geht, beginnt Undine eine neue Liebesbeziehung mit dem Taucher Christoph. Im Film verschmelzen Mythologie und das Gegenwartsdrama ineinander, wobei die Themen Liebe, Identität und Subjektivität erforscht werden. Während die Beziehung zwischen Undine und Christoph voranschreitet, verflechtet sich ihre Geschichte mit fantastischen Elementen und vergangenen Tragödien, sowohl auf individueller als auch auf gemeinsamer Ebene. Der Film ist das Ergebnis einer Neuinterpretation des Mythos der Wassernymphe Undine und bietet eine einzigartige Erkundung des Ursprungs der Liebe und Befreiung.

Doch mit einem Mal geht die Eingangstür auf und Christoph betritt das Café. Er stellt sich höflich bei ihr vor. Nur er spricht, im Gegensatz zur versunkenen Stille von Undine; es folgen *Shot-Reverse-Shot*-Filmschnitte eines ‚falschen‘ Dialogs zwischen Undine und Christoph, wobei sie nicht spricht. Die Schnitttechnik erlaubt es dem Betrachter / der Betrachterin, sich ein Bild vom Charakter und von der Persönlichkeit Christophs zu machen, der sich als netter Mann herausstellt. Es sind nicht die Worte, die grundlegend sein werden, sondern eine Folge von bedeutsamen Gesten.¹⁰ Wibeau lässt ihr Handy auf den Boden fallen, Christoph kommt näher, bückt sich, hebt es auf, gibt es ihr und entschuldigt sich, weil er sie nicht stören wollte. Während Undine ihn stumm anblickt, macht er ein paar Schritte zurück, was eine kausale Aneinanderreihung von Ereignissen auslöst. Diese Kausalität ist es, die durch ein unerwartetes Missgeschick herbeigeführt wird: beim Rückwärtsgehen stößt Christoph gegen ein Regal, auf dem das Aquarium steht. Der Stoß versetzt das Regal und somit auch das Aquarium ins Schwanken, das schließlich umkippt, zerschellt und den Boden überschwemmt. Doch bevor dies geschieht, kommt sie ihm zuvor und packt ihn zu sich, um ihn vor möglichen Verletzungen zu schützen. Das heißt, ‚sie rettet ihn‘. Die Sequenz endet mit einer nahen Einstellung von Undine und Christoph auf dem Boden, die sich durchnässt ansehen. Danach folgt eine abrupte Ellipse, die sich filmtechnisch lohnt: Die Geschichte setzt mit der neuen Liebe zwischen Undine und Christoph fort, ohne näher auf die Entwicklung dieser Liebe eingehen zu müssen. Die Art, mit der sich beide durchnässt auf dem Boden ansehen, ist Beweis genug für diese neue Liebe.

Aus dieser Sequenz ergibt sich Folgendes: zum einen, eine Undine Wibeau, die dazu aufgefordert wird, den Befehl auszuführen, Johannes zu töten (was der Film in einer späteren bemerkenswerten Szene zeigen wird). Zum anderen, eine Undine Wibeau als Geliebte von Christoph. Entscheidend für diesen Beitrag ist der Zusammenfluss von zwei zeitlichen Modalitäten: die des Zufalls (Off-Stimme, die unterbricht; Stoß gegen das Regal) und die der Notwendigkeit (die kausale Ereigniskette zwischen dem Fallenlassen des Handys und der Zerstörung des Aquariums; zudem der anonyme Ruf, der den künftigen Tod von Johannes festlegt). Im Grunde genommen haben wir es hier mit der Miniaturisierung der mythologischen und der historischen Zeit zu tun. Darüber hinaus wird das Leben als Ereignis gezeigt, in dem Mythos und Geschichte ineinanderfließen. ‚Immer zusammen fortschreitend‘, obwohl sie entweder die Form einer Tragödie, Komödie, Tragikomödie oder sogar eines Melodrams annehmen können. All dies hat auch seine Geltung für die Interpretation der Stadt Berlin, ihren mythologischen Ursprung und ihre historische Entwicklung. An und für sich ist Undine auch der Name dieser doppelten Temporalität, d. h., verankert zu sein im Übergang zwischen Unsterblichkeit und Sterblichkeit. Das Ende des Films von Petzold zeigt demnach eine Undine, die sich auf menschliche Art und Weise von diesem Kurzschluss zwischen Mythos und Geschichte befreit, indem sie die Liebesbeziehung zu Christoph aufrechterhält. Denn hierbei dreht es sich um die ‚wahre Liebe‘ zu einem Mann, der sie weder verlässt noch betrügt (obwohl es nach dem zufälligen Zusammentreffen mit Johannes und Christophs Taucherunfall anders zu sein schien). Da es sich bei Christoph um einen ‚guten‘ Mann handelt und die Liebe zwischen beiden ‚wahr‘ ist, muss sie ihn nicht töten, doch sie bezahlt mit ihrem eigenen Leben dafür.

4. Undine geht: Die abgekapselte Schrift

Im nachfolgenden Abschnitt wird der Fokus auf die narrative Variation der nymphischen Materie mittels der Schrift gelegt. Die Erzählung *Undine geht* von Ingeborg Bachmann, die mit der Absicht eines Revisionismus der romantischen und postromantischen Mythographie zur Figur der ‚Undine‘¹¹ entstanden ist, endet mit dem Aufruf „Komm. Nur einmal. Komm“ (Bachmann 1995:

¹⁰ Über die Bedeutung der Mimik und Gestik und deren Einschreibung in die Sprache siehe: Aby Warburg 2010: 4-5.

¹¹ Man beachte die ausführliche Erläuterung von Isabel Gutiérrez Koestler: „In Bachmanns Behandlung der Märchennixe gibt es keine Spur von nachromantischer Empfindsamkeit, keine magischen Kräfte oder fantastischen Elemente. Entfernt von dem mysteriösen Enigma, das sie jahrhundertlang umgeben hat, entsteht Bachmanns Undine vor dem existentialistischen Horizont der fünfziger und sechziger Jahre des

20). Obwohl sich der Sinngehalt von dem des Films von Petzold unterscheidet, beansprucht auch die Erzählung einen theoretischen Rahmen, der zwei temporale Folgen in Verbindung bringt: einerseits diejenige, die von einem plötzlichen, punktuellen und diskontinuierlichen Augenblick gekennzeichnet ist; und andererseits diejenige, die einen anhaltenden, figuralen, linearen und kontinuierlichen Moment prägt.

In diesem Beitrag wird der Schwerpunkt auf das Ende des Werkes gelegt. Es ist ein Werk, das viele Lesarten ausgelöst hat, wie bspw. jene, die sich auf feministische Fundamente stützen.¹² Darauf wird hier nicht näher eingegangen, da es nicht das vorrangige Ziel des vorliegenden Textes ist. Es geht vielmehr um die thematische Darstellung der Figur, die künstlerische Sprache, die materielle Vermittlung und um die zeitlichen Modalitäten, die den miteinander verbundenen Objekten zu Grunde liegen. Der vorliegende Beitrag arbeitet im Folgenden Überlegungen aus, die auf den Text von Bachmann zurückgreifen und als Ausgangspunkt den Kontrast zum Film von Petzold und, wie in weiterer Folge gezeigt wird, zur Installation von Stelzmüller heranziehen.

In Bachmanns Erzählung bewirken das Verstummen der Undine, ihre Flucht ins Wasser mit „[seinen] sprachlosen Geschöpfe[n]“ (1995: 10) und ihr radikaler Aufstand¹³ den sehnlichsten Wunsch nach einem ‚Zur-Sprache-Kommen‘. Hier zeigt sich der mit dem Tode ringende Trieb der Figur: Sie ist der Sprache unterworfen. Es ist die Sprache, die die Welt schafft, in der alle ‚Ungeheuer‘ ‚Hans‘ heißen; eine Welt, die von einer Gesellschaft aufrechterhalten wird und welche die Gesellschaft selbst aufrechterhält. Eine Gesellschaft, deren regelnde Instanzen und Institutionen im Hinblick auf Politik, Religion, Moral, Wissen und Sensibilität die Funktion haben, diese nach einem patriarchalischen Befehl wiederzugeben und weiterzugeben.¹⁴ Es ist diese absolut patriarchalische Sprache, die Undine als Mythos der menschlichen Anziehung für das Faszinierende, das Unverständliche bestimmt. Im Grunde ist sie ein Mythos des Rätsels der endlichen und paradoxerweise auch unendlichen Temporalität, ebenso der menschlichen ‚Bewohnung‘ der Welt und der menschlichen ‚Bewohnung‘ außerhalb der Welt. Wer Temporalität sagt, sagt auch Sterblichkeit. Die folgende Aussage der Figur spiegelt die Macht Undines Aufrufs wider: „[I]ch habe euch gesagt: Es ist der Tod darin. Und: Es ist die Zeit daran. Und zugleich: Geh Tod! Und: Steh still, Zeit!“ (Bachmann 1995: 15). Undine stellt hier die temporalen Modalitäten zur Schau, auf die weiter oben schon eingegangen wurde. In der Filmsequenz, die von einer schweigenden, verstummten Wibeau dominiert wird, wie bereits analysiert und zusammengefasst wurde, wird dem / der BetrachterIn eigentlich eine Undine gezeigt, die in das Rätsel Leben/Tod verwickelt ist. Doch hier taucht ein essenzieller Unterschied auf: nicht alle ‚Ungeheuer‘ heißen ‚Hans‘ wie in Bachmanns Erzählung; Wibeau bringt Johannes den Tod; sie entfernt den Tod,

zwanzigsten Jahrhunderts. Die Erschütterung und Melancholie der Wasserfrau sind das Ergebnis einer rationalen Betrachtung der unmittelbaren Gegenwart und der Vergangenheit und richten sich nach den Verhältnissen der Wirklichkeit, des realen Lebens“ (2023: 329-330).

¹² Ich verweise an dieser Stelle auf das Buch von Lennox 2006. Lennox hat eine ausführliche, systematische und genau dokumentierte Studie über die kritische Rezeption des *Oeuvre* Bachmanns durchgeführt. Die Diskrepanzen und Meinungsverschiedenheiten dieser Rezeption werden hier beispielhaft angeführt: „Renate Delphendahl sees *Undine Goes* as a ‚critique of patriarchal language‘ (199), and Karen Achberger speaks of a female subjectivity incompatible with patriarchal culture‘ (*Beyond* 219). Ritta Jo Horsley argues that *Undine Goes* anticipates French feminism and poststructuralism in its presentation and partial deconstruction of the fundamental cultural forms that shape our consciousness (*Re-reading* 224). In this volume, even some dissenters from the dominant trend find it necessary to recognize the power of the paradigm, Leo Lensing pointing out that the ‘recent provocative feminist scholarship’ neglected the Austrian literary tradition (53), while Sigrid Schmid-Bortenschlager tries to distinguish Bachmann’s writing from the German Frauenliteratur of the 1970s and 1980s but nonetheless acknowledges the surprising new orientation... particularly marked in the studies of the prose and of the feminist Bachmann (*Spiegelszenen* 39)“ (66).

¹³ Sigrid Löffler bezieht sich auf die Darstellung der Radikalität der Rebellion in Bachmanns Text und vergleicht Undine sogar mit der mythischen Figur der Erinnye (siehe: Löffler 1995: 247).

¹⁴ Georges Didi-Hubermann fasst die anti-institutionelle Dimension der Nymphe exemplarisch zusammen. Diese Beschreibung kann auch in Zusammenhang mit der Figur der Undine gebracht werden: „Nymphes: divinités mineurs sans pouvoirs institutionnel, mais irradiantes d’ une véritable puissance à fasciner, à bouleverser l’âme et, avec elle, tout possible savoir sur l’âme“ (2002: 7).

indem sie Christoph vor dem zerschellenden Aquarium schützt; und sie löst die Zeit auf, indem sie die menschlich unmenschliche Form zündet, die diese Auflösung zulässt: die Liebe. Die neue Liebe zwischen Undine und Christoph.

Zu Ingeborg Bachmanns Text zurückkehrend kann die anonyme Off-Stimme, die der / die BetrachterIn in der besprochenen Sequenz im Film von Christian Petzold hört, als Anhaltspunkt hergenommen werden. Wie bereits erwähnt, handelt es sich um eine Stimme, wie gesagt, die das Bild ohne Fixpunkt des Äußerungsakts durchläuft, während keine Entscheidung darüber gefällt werden kann, ob es eine Stimme des Gewissens von Wibeau oder eine ‚flüssige‘ Stimme des Wassers im Aquarium ist. Diese unhörbare Stimme, die man paradoxerweise hört und die mittels des filmischen Mediums spricht, ist diese Off-Stimme. Die narrative Stimme in Bachmanns Erzählung hat auch keinen identifizierbaren oder fixen Punkt. Das Subjekt der Erzählung – ein ‚Ich‘, das sich ‚Ich‘ nennt – befindet sich unter Wasser („Ich bin unter Wasser. Bin unter Wasser.“ (Bachmann 1995: 20)) und sein „Gedächtnis ist unmenschlich“ (ebd. 17). Außerhalb der menschlichen Sprache bleibt von dieser abwesenden Stimme als Schriftzug ihre Einschreibung in die Schrift. Eine der Modalitäten des menschlichen Sprachgebrauchs, dank der „[die Sprache] [a]uch aufbegehren [kann]“ (ebd. 20), ist, wie die erzählende Stimme sagt, der Sprachgebrauch als „Wortspiel“ (ebd.). Diesen singulären Gebrauch der Sprache kann man Literatur nennen, solange sie sich auf die Vorstellungskraft stützt. In Bachmanns Erzählung ist Undine (neben weiteren allegorischen und symbolischen Werten, die man ihr zuschreiben kann) auch der Name dieser Stimme als Prosopopöie der Schrift: eine Stille, die spricht. Ein Aufruf, der sagt: „Komm. Nur einmal. Komm.“ (ebd.). Es ist ein Appell an die Vorstellungskraft und an die Macht des Bildes und an dessen Fähigkeit, die Zeit umzuwandeln und zu verändern. An das, was mit uns bei jeder Lektüre geschieht, wenn wir uns ‚abkapseln‘.

5. Undine kommt: Zwei Temporalitäten

Schließlich wird die Variation der Vorstellung der Nymphe durch Petra Stelzmüller behandelt. Die Linie 40A Richtung Schottentor, die sich mit einer beachtlichen Selbstsicherheit durch den Verkehr der Wiener Innenstadt schlängelt, lässt den Blick der Fahrgäste auf eine blaue, ungefähr drei Meter über den Straßen erhöhte Rohrkonstruktion frei (Fig. 1). Bei dieser Struktur handelt es sich um eine temporäre Errichtung, die mit der Verlängerung nach Süden der Linie U2 und dem Bau einer neuen U-Bahnlinie, der U5, zusammenhängt. Während der Bauarbeiten wird somit ein Teil des städtischen Kanalisationssystems über den Köpfen von PassantInnen und Fahrzeugen weitergeleitet. Als PassagierIn in diesem Bus beeindruckt dieses Bild dieser schlangenförmig angelegten Rohre, die wie ein Netz in der Luft angelegt wurden.

Wer sich zudem bspw. auf der Terrasse des Café Votiv hinsetzt und seinen Blick in Richtung Votivkirche schweifen lässt, entdeckt wieder dieses vorher beschriebene Rohrnetz, das sich im Sigmund-Freud-Park verdichtet.

Zudem konnte bis vor Kurzem im Café Votiv ein Flyer – einer von vielen, die über Events in der Stadt informieren – mitgenommen werden. Einer, der sofort ins Auge fällt: ein dreiteiliger Faltprospekt, auf dessen Vorderseite eine schwarz-weiße Nahaufnahme in Schräglage von Ingeborg Bachmanns Gesicht zu sehen ist. In der linken, oberen Ecke steht die Wortgruppe *Undine kommt*. Das Wort ‚kommt‘ sticht hervor, da es fettgedruckt ist und ein befremdliches Gefühl aufkommen lässt.

Der Flyer stellt eine ersichtliche Verbindung zu *Undine geht* von Ingeborg Bachmann auf: Der Faltprospekt drängt das Hin und Her zwischen ‚geht‘ und ‚kommt‘ auf, das sich mit dem Hin und Her des sich zwischen den provisorisch erhöhten, blauen Kanalisationsrohren bewegendes Busses verflechtet. Beim Lesen des Inhalts des Prospekts ergibt sich eine Mischung aus Klärung des Befremdlichen und zugleich einen Zustand des Unklaren über dessen Sinn. *Undine kommt* ist der Titel eines Projekts der oberösterreichischen Designerin und Architektin Petra Stelzmüller (geb. 1974). Es handelt sich dabei um eine Installation im Sigmund-Freud-Park, die eine künstlerische Erweiterung der erhöhten Wasserleitungen aufgrund des neuen Baus der Linie U2 und U5 darstellt.



Figur 1. Petra Stelzmüller, *Undine kommt*, 2023. (Foto: Julia Magdalena Piechocki-Serra)

Wer sich in den Sigmund-Freud-Park begibt, kann ihn ohne einen vorgegebenen Weg durchqueren und verschiedene Ein- und Ausgänge ausprobieren. Dort erschließen sich morphologisch ähnliche Rohrstrukturen, wie jene, die sich auf den umliegenden Straßen befinden, doch weisen sie zwei offensichtliche Unterschiede auf: Die Rohre im Park, die unterschiedliche Höhen durchlaufen, wurden mit Zitaten aus Bachmanns *Undine geht* versehen, die von Petra Stelzmüller ausgewählt wurden; zudem stellen die Leitungen im Park nicht nur eine praktische Funktion bzw. einen praktischen Grund zur Schau: zwar leiten sie das Wasser weiter, doch die österreichische Designerin bewertet sie als Objekte der öffentlichen Kunst neu, indem sie ihnen Zweckmäßigkeit ohne Zweck hinzufügt, um anhand des ästhetischen Wertes betrachtet zu werden. Es handelt sich dabei um einen Zug der feinen Intelligenz und Sensibilität, da der Nutzen der symbolischen Affinität zwischen ‚Wasserrohr‘ und ‚Sprachrohr‘ gezogen wird. Die Rohre werden dadurch zu materiellen Trägern von Worten, Syntagmen oder Texten, d. h., von Schrift: einer Schrift, die dadurch auf der Haut der Städtelandschaft in Umlauf gerät, als ob es sich dabei auch um ein flüssiges Element handeln würde. Das Wasser, das wegen der Bauarbeiten in diesem Stadtteil durch die funktionalen Rohre weitergeleitet wird, sieht man nicht; Petra Stelzmüllers künstlerische Erwiderung darauf fügt ihnen eine weitere Dimension hinzu, indem sie die Funktionalität dieser Rohre umkehrt und deren Äußeres Fragmente aus Ingeborg Bachmanns *Undine geht* ‚sichtbar‘ machen.

Sowohl die funktionalen als auch die ‚ästhetisierten‘ Rohre bewirken jedenfalls ein persönliches Erlebnis, das die Zeitlichkeit und Räumlichkeit der alltäglichen Routine aufrührt. Das rohrförmige Raster durchdringt die Empfindungen und das Bewusstsein wie ein ‚Bild‘, das den blassen bzw. faden Alltagsfluss unterbricht. Dieser räumlich-zeitliche Aufruhr ist es, weswegen die Wahrnehmung und kognitive Aufmerksamkeit geschärft werden. Gleichzeitig wird man durch diese Art eines abgekapselten Erlebnisses, wie die Lektüre eines darstellt, – paradoxerweise ‚innerhalb‘ und ‚außerhalb‘ der Welt –, aus dem Alltagstrott gerissen.

6. Schlussfolgerung

‚Zufall‘ und ‚Notwendigkeit‘ sind nicht voneinander unterscheidbare, zeitliche Temporalitäten, die bei einem Spaziergang durch Wien im Sigmund-Freud-Park münden können. Die öffentliche Kunstinstallation *Undine kommt* von Petra Stelzmüller (Fig. 2) unterstreicht die Uneinigkeit, Rebellion und den Aufstand in Bezug auf das Fortdauern der physischen und symbolischen Gewalt gegen die Frau in der heutigen Gesellschaft. Somit ruft Stelzmüller selbst auf und antwortet auf den Aufruf in Bachmanns Text. In einem Interview erwähnt die Architektin und Designerin interessanterweise die Tatsache, dass die Installation 30 Jahre nach ihrer ersten Lektüre des Textes im Deutschunterricht verwirklicht wurde. Sie hebt vor allem eine Stelle hervor, die sie besonders beschäftigt: „Ich liebe das Wasser, seine dichte Durchsichtigkeit, [...]“ (ebd. 10). Dieses Oxymoron verdichtet einerseits, und verstärkt andererseits die mögliche Bedeutung von ‚Wasser‘, sowohl im Hinblick auf die Interpretation der mythologischen Figur der Undine als auch bezüglich der Interpretation des Wertes von ‚Wasser‘ für eine Stadt wie Wien oder Berlin, letztendlich für jede Stadt, die sich bei der Weiterentwicklung auf ihre Ursprünge bezieht und ihre Zukunft entwirft. Hinsichtlich der genannten Textstelle Bachmanns, auf die Petra Stelzmüller näher eingeht, stellt sie fest: „[...] eine wortgewaltige Aussage, die öfters gelesen werden muss, um sich ein Bild zu machen“ (2023). Lesen und vor allem das erneute Lesen fallen somit mit der Stellungnahme zur Uneinigkeit, Rebellion und dem Aufstand der Kunstinstallation *Undine kommt* zusammen.



Figur 2. Petra Stelzmüller, *Undine kommt*, 2023. (Foto: Julia Magdalena Piechocki-Serra)

7. Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio. *Ninfe*. Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Bachmann, Ingeborg. *Undine geht*. München, R. Piper & Co. Verlag, 1995.
- Bolter, Jay David und Grusin, Richard. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge (MA), The MIT Press, 2000.
- Calasso, Roberto. *La folia che viene dalle Ninfe*. Mailand, Adelphi, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*. Paris, Éditions Gallimard, 2002.
- Fouqué, Friedrich de la Motte. *Undine*. Frankfurt am Main-Leipzig, Insel, 1992.
- Grusin, Richard. „Premediation.“ *Criticism*, 46, 1, 2004, S. 17-39.
- Grusin, Richard. „Radical mediation.“ *Critical Inquiry*, 42,1, 2015, S. 124-148.
- Guattari, Félix. „Vers une ère post-média.“ *Terminal*, 51, 1990, S. 43.
- Guillory, John. „The genesis of the media concept.“ *Critical Inquiry*, 36, 2, 2010, S. 321-362.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, Stanford University Press, 2004.
- Gutiérrez Koester, Isabel. „Märchenfantasie in der Berliner Gegenwart: Christian Petzolds Filmdaption *Undine* (2020)“. *Anuario de Estudios Filológicos*, XLVI, 2023, S. 323-339.
- Stelzmüller, Petra. Interview. Von Vöslauer Magazin, März 2023.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York, New York University Press, 2006.
- Kinder, Marsha. *Playing with Power in Movies, Television and Videogames. From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1991.
- Kittler, Friedrich. „Towards an Ontology of Media“. *Theory, Culture & Society*, 26, 2-3, 2009, S. 23-31.
- Lennox, Sara. *Cemetery of the Murdered Daughters. Feminism, History, and Ingeborg Bachmann*. Amherst/Boston, University of Massachusetts Press, 2006.
- Löffler, Sigrid. „Undine kehrt zurück: Sigrid Löffler über Ingeborg Bachmanns nachgelassene Werkfragmente ‚Todesarten‘.“ *Der Spiegel*, 46, 1995, S. 243-247.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge/Massachusetts, MIT Press, 2001.
- Parikka, Jussi. *What Is Media Archeology?*. Cambridge/Malden, Polity Press, 2012.
- Stelzmüller, Petra. *Undine kommt*. 2023. *Sigmund-Freud-Park* (Wien), <https://www.lartpourlart.at/projekte/undine-kommt/>.
- Petzold, Christian, Regisseur. *Undine*. Schramm Film Koerner & Weber, 2020.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Akal, 2010.