

Intervalle 12

Schriften zur Kulturforschung

Begründet vom

Wissenschaftlichen Zentrum für Kulturforschung der Universität Kassel

Herausgegeben von

Winfried Nöth (Kassel)

Bilder beSchreiben

Intersemiotische Transformationen

Hg. Winfried Nöth und Peter Seibert

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

Intervalle 12

Schriften zur Kulturforschung

Begründet vom

Wissenschaftlichen Zentrum für Kulturforschung der Universität Kassel

Herausgegeben von

Winfried Nöth (Kassel)

2009, kassel university press GmbH, Kassel
www.upress.uni-kassel.de

ISBN print: 978-3-89958-710-2

ISBN online: 978-3-89958-711-1

URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0002-7119>

Umschlaggestaltung: Bettina Brand Grafikdesign, München

Redaktion, Satz und Umschlaggrafik: Marcel Pauluk

Druck und Verarbeitung: Unidruckerei der Universität Kassel

Printed in Germany

Inhalt

- 7 Vorwort
Winfried Nöth und Peter Seibert

I Medien-Bilder beSchreiben und die Bild-Medien

- 19 Flüchtige Bilder
Lucia Santaella
- 39 Bilder, die sich selbst beschreiben
Winfried Nöth
- 61 Bertolt Brechts *Kriegsfibel* als Bildbeschreibung
Peter Seibert
- 83 Filmbilder interpretieren – eine pragmatische Untersuchung
Martin Lefebvre
- 111 Kinematografische Bildbeschreibungen
Elize Bisanz

II Kunst-Bilder beSchreiben und poetische Bilder

- 133 Bild, Imagismus und das Kunstwerk
Sharon Morris
- 181 Beschreibungslosigkeiten: Der Fall Andy Warhol
Kai-Uwe Hemken
- 203 Das Visuelle und das Verbale in der zeitgenössischen Kunst
Lucia Leão

III Literatur-Bilder beSchreiben und Bilder-Literatur

- 219 Bilder im Kopf – Bilder auf dem Kopf: Die Haube des rebellischen Bauernsohns Helmbrecht
Claudia Brinker-von der Heyde
- 247 Bildbeschreibung, Authentizität und Identität in Peter Ackroyds *Chatterton*
Folkert Degenring
- 273 Beschriebene Bilder und bildhafte Beschreibungen im französischen Roman des späten 18. Jh.s: Sénac de Meilhans *L'Émigré* (1797)
Christof Schöch
- 303 "One empire only": Derek Walcotts malerische Dichtung
Daniel Göske
- 331 Autorinnen und Autoren

Vorwort

Winfried Nöth und Peter Seibert

Bilder beSchreiben ist ein mehrdeutiges Thema. Die im Titel dieses Buches gewählte regelwidrige Schreibweise mit dem *s* des Verbums *schreiben* als Binnenmajuskel verdeutlicht die Affinitäten und Differenzen zwischen den Medien Bild und Schrift, zwischen Bildproduktion und Schreiben als Prozessen kultureller Semiose. *BeSchreiben* meint ja das Schreiben auf einem Grund als Schreibfläche, aber ebenso wie das Wort *beSchreiben* doppeldeutig ist, weil er zum einen die Deskription und zum anderen das Schreiben auf einem Grund meint, ist der Begriff des Grundes doppeldeutig. Wir schreiben *auf* dem einem und *aus* einem anderen Grund. Zumeist meint Bildbeschreibung ja eine bestimmte Textsorte, die Texte umfasst, welche *auf Grund von* Bildern geschrieben wurden. Bilder können aber auch als Schreibgrund *für* Texte dienen, die ihnen eingeschrieben sind oder aufgedruckt wurden.

Bildbeschreibungen sind Produkte medialer Transformationen, denn als sprachliche Texte sind Bildbeschreibungen Übersetzungen von Bildern in Texte des Mediums Sprache. Bildbeschreibungen sind ferner mediale Metatexte, denn es sind sprachliche Texte *über* Bilder, die selbst gelegentlich auch als „visuelle Texte“ bezeichnet werden.

Die Frage „Wie beschreiben wir welche Bilder mit welchem Ziel?“ stellt sich in vielen Wissenschaften. Sie beschäftigt Kunst-, Bild- und Medienwissenschaften, wenn diese die Bedeutungen der Bilder, Gemälde, Zeichnungen, Fotos, Diagramme oder Filme zu ergründen suchen. In Literatur- und Textwissenschaft stellen sich Fragen nach den mentalen Bildern, die in Texten, Erzählungen, Romanen, Gedichten oder Dramen sprachlich evoziert werden. Hier wird untersucht, wie in literarischen und anderen Texten über reale Bilder gesprochen wird, wie sie beschrieben sind und welche Reflexionen über sie angestellt werden. In den Sprach- und Kognitionswissenschaften wird untersucht, wie visuelle Kognitionen

mental und verbal verarbeitet werden. Insbesondere interessieren sich die Kognitionswissenschaften auch dafür, welche mentalen Prozesse die Verwendung sprachlicher Bilder und Metaphern bestimmen. In den Sozial- und Geschichtswissenschaften stellt sich schließlich die Frage, welches die den Bildern eingeschriebenen soziokulturellen und historischen Konventionen sind.

Der Begriff des Bildes ist vieldeutig. Erstens meint er materiell fixierte und dauerhaft sichtbare Artefakte wie Gemälde, Fotos, Zeichnungen, Lithografien, Kupferstiche etc. Auf Wänden, Decken, Fußböden, Papier, Leinwänden, Stoffen oder Objekten sind sie in gemalter, gezeichneter oder gedruckter Form stets sichtbar. Zweitens gibt es Bilder, die von bloß flüchtiger Gestalt sind. Als Licht- und Schattenbilder auf Fußböden, Leinwänden, Bildschirmen oder Projektionswänden ist ihre Wahrnehmungszeit begrenzt und kann allenfalls durch Wiederholung ihrer flüchtigen Projektionen verlängert werden. Drittens gibt es die inzwischen allgegenwärtigen digitalen Bilder. Sie sind sogar ganz buchstäblich beschriebene Bilder, denn die alphanumerischen Kodierungen, welche zur Erzeugung dieser Bilder dienen, sind nichts anderes als Be- oder Einschreibungen von Lichtpunkten und deren optischen Werten, welche Sensoren als Aufnahme registrieren und als Wiedergabe darstellen. *Last, but not least* gibt es die mentalen Bilder unserer Seh-Eindrücke, Erinnerungen, Vorstellungen, Imaginationen, Phantasien und Träume. Sie sind das Bindeglied zwischen der äußeren Welt der beständigen oder flüchtigen Bilder und ihrer verbalen Beschreibung, denn nur das kann verbalisiert werden, was zuvor ein mentales Bild gewesen ist.

Bilder beSchreiben verweist schließlich auch noch auf die Hybridität der Bildmedien, die immer weniger als „reine“ Bilder zu sehen sind, etwa als Gemälde, Zeichnungen oder Fotografien und immer mehr in komplexen multimedialen Bot-

schaften als mediale Hybridformen in Verbindung mit Diagrammen, sprachlichen Kommentaren, Geräuschen und Musik in Erscheinung treten. Schließlich ist das Bild, jedenfalls in den Massenmedien, ein zumeist bereits im wörtlichen Sinne beschriebener Text, ein Bild-Text, in dem das Bild mit einer Legende versehen ist, von einer Überschrift, Unterschrift oder InSchrift begleitet ist und sprachliche Inskriptionen, Einschreibungen oder Bedruckungen aufweist.

Die in den vorangehenden Absätzen formulierten Thesen und Leitfragen zum Thema *Bilder beSchreiben* waren der Ausgangspunkt eines Internationalen Kolloquiums, welches die Interdisziplinäre Arbeitsgruppe Kulturforschung und der Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften im Juli des Documenta-Jahres 2007 an der Universität Kassel durchführte.

Der vorliegende Band dokumentiert einige der Ergebnisse dieses Kolloquiums unter seinem Titel *Bilder beSchreiben: Intersemiotische Transformationen*. Mit dem Epitheton *intersemiotisch* können sich vor allem die Autorinnen und Autoren der auswärtigen Gäste dieses Kolloquiums identifizieren, deren Ansätze zur Bildwissenschaft von zumeist semiotischen Prämissen bestimmt sind. Die *Transformationen*, die der Titel des Buches thematisiert, meinen die Prozesse der Übersetzung der externen visuellen Bilder in mentale Bilder und dieser mentalen Bilder in sprachliche Beschreibungen. Mit dem Transformationsbegriff knüpfte das Kolloquium, und nunmehr auch das Buch, an die programmatischen Ziele des Promotionskollegs des Fachbereichs Sprach- und Literaturwissenschaften der Universität Kassel an, die unter dem Leitthema „Kulturelle Transformationen“ zusammengefasst sind. In einem Workshop in Verbindung mit diesem Kolloquium haben Mitglieder dieses Promotionskollegs Ausschnitte aus ihren Promotionsarbeiten zu den Themen *In Bildern denken – mit Bildern sprechen – über Bilder schreiben* zur Diskussion ge-

stellt, von denen einige inzwischen in Kapiteln von seitdem andernorts veröffentlichten Dissertationen nachzulesen sind.

In der Reihenfolge vom Allgemeinen zum Besonderen sind die Beiträge zum vorliegenden Band in drei Sektionen gegliedert. In der ersten geht es um das Thema *Medien-Bilder beSchreiben und die Bild-Medien*, die zweite thematisiert *Kunst-Bilder beSchreiben und poetische Bilder*, und das Thema der dritten ist *Literatur-Bilder beSchreiben und Bilder-Literatur*.

Die erste Sektion geht von medienwissenschaftlichen und mediensemiotischen Prämissen aus. Sie beginnt mit Lucia Santaellas Beitrag *Flüchtige Bilder*, einer Analyse der grundlegenden Transformationen der Medien Foto und Video im Zeichen ihrer Omnipräsenz im cyberkulturellen Alltag der Handy- und Webcam-Nutzer.

Winfried Nöth schreibt über *Bilder, die sich selbst beschreiben*. Gemeint sind damit selbstreferenzielle Metabilder in Kunst und Medien. Es sind Bilder, die sich insofern selbst beschreiben, als sie ihre Betrachterinnen und Betrachter zu Reflexionen über das Bild als Bild führen. Statt nur abzubilden, zeigen diese Bilder, wie sie abbilden oder auch nicht mehr abbilden.

Peter Seibert thematisiert die Strategien der Bildbeschreibung im Sinne von Bildbeschriftungen in Bertolt Brechts *Kriegsfibel*. Nach Brecht bedurften die von ihm im Exil gesammelten Illustriertenfotos von Kriegereignissen nicht nur einer besonderen Zusammenstellung, sondern auch einer Be-textung, um diesen Bildern verborgene Wahrheiten zu entreißen bzw. neue Lektüren der Fotos zu ermöglichen. Für den Autor, der damit zugleich seine Theorien zur Fotografie exemplifiziert, wird durch diese Form der Bildbeschreibung die *Kriegsfibel* zu einer Schule des Sehens.

Martin Lefebvre stellt in *Filmbilder interpretieren – eine pragmatische Untersuchung* die gewagte Frage nach den Möglichkeiten, zwischen wahren und falschen Interpretationen

von Filmen zu unterscheiden. Ohne in normative Positionen zu verfallen oder die Pluralität der möglichen Interpretationen zu ignorieren, argumentiert er nach Prämissen von C. S. Peirce, dass die ästhetisch notwendige Vagheit von Kunstwerken nicht die Beliebigkeit ihrer Interpretationen rechtfertigen kann, denn selbst wenn wir von der Unmöglichkeit ausgehen müssen, uns je auf eine „beste Interpretation“ einigen zu könnten, so dürfen wir doch hoffen, dass die Einigung auf ein Netzwerk realer, gerechtfertigter und rationaler Interpretationsmöglichkeiten denkbar ist.

In ihrem Beitrag *Kinematografische Bildbeschreibungen* untersucht Elize Bisanz am Beispiel von Atom Egoyans Film *Ararat* die intermedialen Beziehungen zwischen den Gemälden, die dieser Film präsentiert und thematisiert, und dem Film, der sie präsentiert. Es geht ihr dabei um die Frage, auf welche Weise biologische, technische und kulturelle Funktionen an der narrativen Struktur der Filmsprache beteiligt sind und wie diese die Bildbeschreibung in der filmischen Erzählform bestimmen.

Horizont der zweiten Sektion, *Kunst-Bilder beSchreiben und poetische Bilder*, ist die Kunstwissenschaft mit einigen ihrer Berührungspunkte zur Poetik. Der Aufsatz von Sharon Morris, *Bild, Imagismus und das Kunstwerk*, thematisiert die Duplizität des Bildbegriffs in der Malerei und Literatur des frühen 20. Jahrhunderts. Die Autorin betrachtet Werke von Künstlerinnen und Künstlern der damaligen Avantgarde wie Marcel Duchamp und Hannah Höch und konfrontiert sie mit den poetischen Bildern der Imagisten H. D. (Hilda Doolittle) und Ezra Pound. Ihre Theorie von der Ikonizität und Symbolizität der imagistischen Poesie und der zeitgleichen Kunst der Avantgarde basiert auf Prämissen von Freuds Psychoanalyse und Peirce' Semiotik, wobei sie neuere kognitionswissenschaftliche Erkenntnisse zur Synästhesie mit einbezieht.

Kai-Uwe Hemken thematisiert den *Fall Andy Warhol* unter dem Titel *Beschreibungslosigkeiten*. Auch wenn Warhol in seinem fotografischen und filmischen Werk auf narrative, inszenatorische, dramaturgische Vorlagen verweist, zitiert er diese nur noch als eine Oberfläche, die sich medialer Wahrnehmungsmuster bedient. Substantialisierung und Stabilisierung von Identität – nach Hemken zentrale Themen der Kunst der Moderne – werden im Künstlerporträt Warhols, das nur mehr Oberfläche darbietet, unterlaufen. Indem Bildbeschreibung sich damit von jedem Ansatz von Bilddeutung lösen muss, ist bei Warhol zugleich die ekphrastische Tradition an ihrem eigenen Ende angelangt.

Lucia Leão untersucht *Das Visuelle und das Verbale in der zeitgenössischen Kunst*, indem sie ein Werk der visuellen Poesie von Augusto de Campos mit einer Schrift-Bild-Installation von Dominic McGill und einer Arbeit von Tacita Dean mit dem enigmatischen Titel *Hypnos Thanatos* konfrontiert. Dabei zeigt sie auf, wie in hybriden Konstellationen die Schrift zum Bild und das Bild zur Schrift werden können.

Unter der Überschrift *Literatur-Bilder beSchreiben und Bilder-Literatur* hat die dritte Sektion ihre Horizonte in der Literaturwissenschaft.

Der mediävistische Beitrag von Claudia Brinker-von der Heyde, *Bilder im Kopf – Bilder auf dem Kopf: Die Haube des rebellischen Bauernsohns Helmbrecht*, verweist insofern auf ein historisch interessantes Problem der Bildbeschreibung, als sich Bilder nach der mittelalterlichen Erkenntnistheorie als bildhafte Erscheinungen im Kopf ihrer Betrachter manifestieren, wonach es keine mediale Differenz zwischen Bild und Schrift mehr geben kann. „Geschriebene Bilder“ haben mithin auch keinen spezifischen medialen Sonderstatus gegenüber grafisch gestalteten Bildern. Am Beispiel der berühmten „Haubenekphrase“ im *Meier Helmbrecht* des Dichters Wernher der

Gartenære diskutiert dieser Beitrag die rezeptionssteuernde Funktion „geschriebener Bilder“ in der mittelalterlichen Literatur. Das Bildprogramm der „Haube“, in welcher sich das kulturelle Gedächtnis des Adels manifestiert, muss dabei dem Bauern Helmbrecht rein äußerlich bleiben. Im notwendigen Verfehlen dieses Bildprogramms findet infolgedessen der katastrophische Verlauf der Geschichte des Protagonisten seine Begründung.

Darauf, dass Bilder nur aus ihrer jeweiligen medienhistorischen Situation beschrieben werden können, beharrt auch Folkert Degenring in seinem Beitrag *Bildbeschreibung, Authentizität und Identität in Peter Ackroyds „Chatterton“*. Degenring verortet in diesem 1987 erschienenen englischen Roman mit seinen Handlungssträngen, die in den letzten drei Jahrhunderten liegen, die „Krise der Repräsentation“. Sein Beitrag stellt die Abwehr von Sinnbildungsprozessen in den Zusammenhang zeitgenössischer dekonstruktivistischer Tendenzen. Entfaltet wird in diesem Roman ein Spiel von Zuschreibung, Beschreibung und Verweigerung von Beschreibung. Durchaus vergleichbar mit den Inszenierungen Wahrhols lässt sich die Oberfläche der Bilder als bloße Oberfläche weiterer Oberflächen entdecken. Die Frage nach Identität oder Authentizität und der Beziehung von Signifikant und Signifikat erscheint im Hinblick auf die Ekphrasis in der Postmoderne als eine falsch gestellte.

Während bei Degenring das Wort-Bild-Verhältnis im 18., 19. und 20. Jahrhundert in der Perspektivierung eines postmodernen Romans zum Thema wird, widmet sich Christof Schöch in seinem Beitrag *Beschriebene Bilder und bildhafte Beschreibungen im französischen Roman des späten 18. Jahrhunderts: Sénac des Meilhans „L'Émigré“ (1797)* der konkreten historischen Situation der französischen Aufklärung. Für die Literatur der Aufklärung weist Schöch der Malerei-Metapher eine

besondere Relevanz zu. Gerade weil die Malerei als Kunst der „Repräsentation“ *par excellence* anerkannt worden sei, habe sich zum Ende des 18. Jahrhunderts die literarische Bezugnahme auf das Bild weiter differenziert. So unterscheidet Schöch, der das Konzept von Bildlichkeit auf der Basis eines Korpus von dreißig Romantiteln zwischen 1760 und 1804 zu definieren versucht, zwischen einer primären, einer sekundären und einer tertiären Bildlichkeit. Primär ist für ihn die piktoral konstituierte Bildlichkeit (z. B. die Romanillustrationen), sekundär die Verbalisierung dieser primären Bildlichkeit und tertiär ist deren bildhaft-anschauliche Beschreibung.

Daniel Göskes Beitrag *“One empire only”: Derek Walcotts malerische Dichtung* beschreibt am Beispiel des anglo-karibischen Literatur-Nobelpreisträgers eine „postkoloniale“ Annäherung der Literatur an die Malerei. Walcott sah sich selbst als „Doppelbegabung“, wobei er sich mit dem impressionistischen Maler Camille Pissarro identifizierte, der wie Walcott, wenn auch nur teilweise, karibischen Ursprungs war. Bildbeschreibung bedeutete für ihn zuerst die Aneignung der Kunst der alten kolonialen Zentren, das Einschreiben in „europäische“ Bilder, in deren Figuren der Schriftsteller seine eigene künstlerische Existenz gespiegelt sieht.

Die Herausgeber danken der Universität Kassel für die Förderung des Kolloquiums, aus dem der vorliegende Band hervorgegangen ist. Ihr Dank geht ferner an Agnes Tafreschi, Bernd Maubach und Patrick Pfannkuche für sorgfältiges Korrekturlesen sowie an Marcel Pauluk (Curitiba) für die redaktionelle Betreuung und den fachkundigen digitalen Schrift- und Bildsatz.

I Medien-Bilder beSchreiben und die Bild-Medien

Flüchtige Bilder

Lucia Santaella

Seit Mitte der Neunzigerjahre haben bekanntlich die globalen Kommunikationsnetze, das Internet, die Hypermedien und das *World Wide Web* die Medien- und Kulturgeschichte neu geschrieben. Bis dahin waren es die Erfindungen der Fotografie, des Films, des Fernsehens, des Videos, der Holografie und der digitalen Bilder gewesen, die uns aus der Gutenberg-Ära in eine Ära der Bilder versetzt hatten, die zuletzt zu einer Ära der technologischen Bilder geworden war.

Die Ära der technologischen Bilder

Die theoretischen und kritischen Reflexionen über die Kultur und die Medien waren dieser medialen Wende gefolgt, indem sie das Bild ebenfalls in den Mittelpunkt ihrer Diskussion gestellt hatten. In den Achtzigerjahren hatte das Interesse am Medium Bild schließlich seinen Höhepunkt erreicht, als die digitalen Bilder aufkamen, die damals unter Bezeichnungen wie Computergrafik, Infografik und synthetische, virtuelle oder numerische Bilder diskutiert wurden und heute mit der Technik der 3-D-Computeranimation der Computer-Generated Imagery (CGI) ihren vorläufig höchsten Entwicklungsstand erreicht haben.

Tatsächlich bedeutete das Aufkommen der computergenerierten Bilder einen epochalen Sprung. Alle früheren technologischen Bilder, vom Foto bis zur Holografie, gehörten ja insofern dem medialen Paradigma der Fotografie an, als die Herstellung dieser Bilder durch einen Aufzeichnungsapparat geschah, welcher die Gegenwart eines real existierenden Gegenstandes registrierte. Genau deswegen sind die Bilder dieser Medien optische Bilder. Sie resultieren aus den Spuren der Lichtstrahlen eines sichtbaren Gegenstandes, welche von einem chemo-fotosensitiven oder elektronischen Dispositiv, einem Fotoapparat, einer Film- oder Videokamera, aufgezeichnet werden (Santaella & Nöth 1998: 159-187).

Numerische Bilder hingegen gehören einem neuen Paradigma an. Anders als die Bilder von einst resultieren sie aus der Transformation einer Zahlenmatrix in Punktelemente, die so genannten Pixel, die auf einem Bildschirm oder über einen Drucker sichtbar werden. Der Prozess der Herstellung dieser Bilder, der von der Registrierung der sichtbaren Gegenstände völlig unabhängig ist, vollzieht sich in drei Phasen. Zuerst erzeugt der Programmierer das Modell eines Gegenstandes in Form einer Zahlenmatrix, indem er Algorithmen bzw. Programmbefehle für vom Computer anzustellende Berechnungen schreibt. Danach muss diese Zahlenmatrix nach Visualisierungsmodellen bzw. Bildsimulationsalgorithmen transformiert werden (Machado 1993a: 60, 1993b), und schließlich übersetzt der Computer dann diese Matrix in Pixel, um den Gegenstand auf einem Monitor sichtbar werden zu lassen. Dabei wird nicht nur das Bild numerisch produziert, sondern es werden auch die Fotos von der binären mathematischen Sprache des Rechners absorbiert. Allein aus diskreten Ziffern bestehend, wird das Primärmaterial der Fotografie nachträglich manipulierbar.

Seit den 1980er Jahren haben die sich immer stärker beschleunigenden technologischen Weiterentwicklungen von Computerprogrammen, wie etwa jene, die sich genetischer Algorithmen bedienen, einen Strom computergenerierter Bilder in Bewegung gesetzt, der heute in das Meer der Bilder von Artificial Life und Virtual, Augmented oder Mixed Reality eingemündet ist.

Intersemiose der Sprachen

Inzwischen, etwa seit der Mitte der Neunzigerjahre, haben weitere technologische Innovationen das Bild in ein neues höchst hybrides Umfeld versetzt, nämlich dasjenige der Hypermedien. Ihr besonderes Merkmal ist die multimediale Er-

weiterung des Hypertextes durch Bild und Ton. Der Hypertext besteht ja seinerseits aus nichtlinearen Verknüpfungen assoziativer Textfragmente, die durch die Kopplung von Wissensseinheiten (Knoten) an so genannte Hyperlinks erzeugt werden. Durch das bloße Anklicken eines beliebigen Knotens können so Kaskaden simultan verknüpfter und assoziativ verbundener Informationseinheiten aufgerufen werden.

Eines der Ergebnisse dieser medialen Revolution war eine Verschiebung des Interesses der Aufmerksamkeit vom Bild an sich hin zu den hypermedialen Sprachen, die genauer als intersemiotisch zu bezeichnet werden sollten. Schließlich ist die Hybridisierung nichts anderes als die Nebeneinanderstellung und assoziative Verknüpfung der verschiedensten verbalen, visuellen und tonalen Zeichensysteme nach den Regeln einer raum-zeitlichen Hypersyntax. Angesichts dieser Entwicklung rückte die Auseinandersetzung mit dem Bild an sich derart in den Hintergrund, dass ich vor kurzem zu der Überzeugung gelangt bin, dass wir an der Schwelle einer Ära *nach dem Bilde* stehen (Santaella 2005: 60). Hauptmerkmal dieser Ära ist die Hypermedialität. Sie erzeugt ein fließendes und sich stets wandelndes Universum, dessen tatsächliche Existenzform in Rechenmaschinen und jenen von ihnen erzeugten Verknüpfungen lokalisiert ist, welche die interaktiven medialen Prozesse ermöglichen.

In der Tat ist unübersehbar, dass die Schrift, der geschriebene Text, aber auch der gesprochene Text, mit Hypertext und Hypermedia – Computerprodukte zur Visualisierung von Wissen und Imagination auf dem Bildschirm – in triumphaler Weise zurückgekehrt sind und eine Krise der Hegemonie des Bildes im kulturellen Szenario ausgelöst haben.

All dies wäre unbestritten, gäbe es da nicht jenes neue Fieber, welches das kulturelle Leben erfasst hat, das Fieber der mobilen Apparate und der digitalen Kameras, alle von der

Größe einer bloßen Handfläche. Mit vollem Elan führen sie eine neue Generation der Sofortfotos und der Videoclips ein. Wir wollen deshalb eine knappe Diagnose der kulturellen und medialen Existenzbedingungen dieser Bilder versuchen, die am besten als flüchtige Bilder charakterisierbar sind. In ihrer nomadisierenden, allgegenwärtigen, trivialen, instabilen und ephemeren Art gehen sie von unserer Handfläche, von unseren Fingerspitzen und von unseren eiligen Blicken ein in das Gedächtnis der Rechner, von wo sie von einem Ort der Welt in Sekundenbruchteilen und ohne Behinderung durch Grenzen an einen anderen Ort gelangen.

Allgegenwärtigkeit der Digitalkameras

Immer mit einem Gespür für das Allerneuste, wie es die Nachrichtenmagazine zu haben pflegen, setzten sich zwei brasilianische Wochenzeitschriften von großer Verbreitung, die *Veja* in ihrer Sondernummer 46 im Juli 2005 und die *Época* in ihrer Sondernummer 394 vom Oktober 2005, mit den neuen digitalen Apparaten auseinander, insbesondere mit den Fotoapparaten und den multifunktionalen Mobiltelefonen, deren Wachstum auf dem Medienmarkt unübersehbar war.

Schon im Jahr 2000 durften die medialen Möglichkeiten der Digitalkamera als innovativ gelten. Sie konnten Bilder aufnehmen, deren Helligkeit verändern und mittels ihrer Zoomfunktion eine zehnfache Bildvergrößerung erreichen. Ihre Bildauflösung war allerdings noch von geringer Qualität, ihre Speicherfähigkeit war mit höchstens dreißig Fotos noch schwach, und die Kamera wog immerhin 600 Gramm. Im Jahr 2005 erreichten die Digitalkameras bereits eine Qualität von 9,0 Megapixeln und eine Vergrößerungskapazität von 30x45. Mit Speicherchips von 512 Megabytes, erweiterungsfähig bis zu einem Gigabyte, erlaubten sie die Speicherung von bis zu 7.691 Fotos in Internet-Bildqualität.

Vor allem waren die neuen Kameras mit bloßen 80 Gramm so leicht wie noch nie.

Die Erfolgsgeschichte des Mobiltelefons ist nicht weniger beeindruckend. In den Neunzigerjahren war die Technologie der ersten Mobiltelefone noch eine analoge, und sie basierte auf Schmalbandübertragung. Die Verbindungen waren stör anfällig, und es gab häufig Kreuzverbindungen. 1997 kam eine zweite Generation von Mobiltelefonen auf den Markt, die bereits eine digitale war, aber immer noch auf Schmalbandübertragung basierte. Heute befinden wir uns in der dritten Generation, und der digitale Übertragungsweg ist das Breitband. In einigen Ländern grenzt die Verbreitungsdichte des Mobiltelefons bereits an 100%. Erhebungen aus dem Jahr 2005 zeigen, dass die Zahl der Apparate in Brasilien in fünfzehn Jahren von 667 auf 81 Millionen angestiegen ist. Heute gibt es in diesem Land 40 Apparate pro 100 Einwohner, und das Mobiltelefon entwickelt sich immer mehr zu einem allgemeinen Multifunktionsgerät. Außer dem quasiobligaten Fotoapparat bieten die neuen Mobiltelefone inzwischen die Übertragung von Textbotschaften und Fernseh Bildern von hoher Qualität. Sie erlauben das Navigieren im Internet, Downloads von Videos und das Hören von Sprache und Musik in digitaler Qualität.

Lemos (2004: 24) nennt das Mobiltelefon das „Teletotum“ der mobilen Informationsbearbeitung im Alltagsleben. Das Handy ist zugleich Telefon, Foto- und Fernsehapparat, Kino, Radioempfänger, E-Mail- und SMS-Sender. Mit WAP-Technologie ausgerüstet, erlaubt es den Internetzugang. Über den Weblog-Dienst M-Blog wird das sofortige Platzieren und Austauschen von Fotos aus dem eigenen Handy in und mit Websites möglich. Per GPS ist die geografische Selbstlokalisierung und die Bekanntgabe des genauen eigenen Standorts an Empfänger in alle Welt möglich geworden. Das Handy inkorpo-

riert mittlerweile einen Tonträger, und nicht zuletzt ist es zu einer elektronischen Brieftasche geworden. Mit dem Mobiltelefon in der Hand „können wir jetzt fernsprechen, fernsehen, Rechnungen bezahlen, SMS-Botschaften austauschen, Fotos aufnehmen, Musik hören, Parkgebühren bezahlen, Kinokarten kaufen, uns zu Partys verabreden, politische Aktionen und Freizeitevents organisieren und Protestaktionen in Form von Smart- bzw. Flashmobs ins Leben rufen“ (ibid.).

Im Rahmen einer in Brasilien durchgeführten Umfrage nannten Jugendliche im Alter von 16 bis 24 Jahren auf die Frage, welche drei Gegenstände sie unbedingt mitzunehmen pflegen, wenn sie das Haus verlassen, an erster Stelle das Handy, zweitens das Portemonnaie und drittens den Hausschlüssel (Panazzo 2005). In Japan wäre wohl das Mobiltelefon als einziger Gegenstand genannt worden, denn dort sind Handy, Portemonnaie, Fahr- oder Monatskarte und auch noch der Hausschlüssel bereits in einem einzigen Gerät integriert.

Bleiben wir nur beim Foto, das hier unser alleiniges Thema ist, so müssen wir uns nun fragen, welche Konsequenzen jene Bilderflut aus Digitalkameras und Mobiltelefonen für die Kultur der Gegenwart mit sich gebracht hat.

Fotomanie

Das kleine Format und das geringe Gewicht der Digitalkameras und Mobiltelefone, ihre handflächengerechte Passform, die Leichtigkeit ihrer Handhabung, ihre Fähigkeit, den durch einen Klick erfassten Ausschnitt der sichtbaren Realität zu visualisieren, die Verbindung mit dem Computer, die Möglichkeit der sofortigen Bildübertragung an jeden beliebigen Ort der Welt, all dies hat das Fotografieren zu einer Manie werden lassen. Jeder beliebige Moment des Alltagslebens, so unbedeutend er erscheinen mag, ist fotografierbar geworden. Der Triumph des Hier und Jetzt hat seinen Einzug gehalten.

In aller kürzesten Intervallen dringt das Sofortfoto „in das Nervenzentrum der alltäglichen Zeit- und Räumlichkeit ein“ (Lemos 2004: 40). In einer Welt, deren Fragmente auf Fingerspitzendruck durch ein körpernahes Kleinstgerät duplizierbar sind, verliert sich die Vorstellung davon, was sich zu registrieren lohnt und was nicht. Angesichts der Undifferenziertheit sind die Trivialität und die Macht der Kontingenz beherrschend.

Zur gleichen Zeit, da sich die Transformation der Menschen, Kinder, Jugendlichen, Erwachsenen und Senioren in Urheber, Produzenten, Lieferanten und Verteiler von Bildern ereignet, fällt auf, wie sich die psychische Präsenz der Menschen im öffentlichen Raum verringert, sich tief greifende Veränderungen im urbanen Raum ereignen und wie das Verhalten der Menschen invasive Formen annimmt. Ihr Umfeld kennt keine Grenzen mehr und die Trennungslinien zwischen dem Öffentlichen und Privaten verlieren sich immer mehr, während die Konsistenz der beiden bisher getrennten Sphären schwächer und fragiler wird.

Wie Ito feststellt (in: Lemos 2004: 24), ist die Stadt wegen der Tragbarkeit der mobilen Kommunikationsmittel zu „einem anonymen urbanen Raum“ geworden, „denn sogar beim Shopping senden die jungen Leute ihren Freundinnen oder Freunden das Foto der Schuhe, die sie gerade zu kaufen im Begriff sind“. In der oben erwähnten Umfrage, über welche die *Época* berichtet, gesteht ein Jugendlicher, dass er vor jedem abendlichen Ausgehen Fotos von sich selbst macht, um seinem Freundeskreis auf diesem digitalen Wege zu zeigen, wie er sich zurechtgemacht hat.

Tatsächlich gibt es im frenetischen Chaos der Klicks keinerlei Hoffnung, dass jemals irgendwelche Codes oder soziale Rituale entdeckt werden könnten, welche einen möglichen Unterschied zwischen dem Fotografierbaren und dem nicht Fotografierbaren ausmachen. Wie weiter unten noch

auszuführen sein wird, ist es vorbei mit der Phänomenologie des fotografischen Aktes in all seiner Intensität der Reflexion des wesentlichen Momentes für die richtige Aufnahme, wie sie Julio Cortazar so treffend in seiner Erzählung *Las Babas del Diablo* (dt. *Teufelsgeifer*) beschrieben hat (vgl. Santaella 1998: 245).

In der Verflechtung, der Mobilität, dem Fluss, dem Kommen und Gehen, die das Herzstück der urbanen Welt der Gegenwart ausmachen, einer Welt der zufälligen Anwesenheiten, unbeabsichtigten, flüchtigen und ephemeren Begegnungen, lädt die Zerstreutheit der Szenen in ihren unsicheren Erscheinungsformen allenfalls dazu ein, ein unverbindliches Zeugnis des Augenblickes abzulegen, ehe sich der Moment für immer verflüchtigt.

Fließende Bilder

Mehr als Zeugen des Ephemeren sind diese Bilder flüchtig und fließend, denn einmal in die Netze verschickt, kreuzen sie den Äther, sind allgegenwärtig an vielen Orten gleichzeitig zugegen. Niemand muss sich noch zum Foto hin bewegen. Vielmehr bewegt sich das Foto hin zu seinem Betrachter. Es sind Fotos von allen für alle. Was Beiguelman (2004: 266) in ihrem Aufsatz über den Text im Übergang unter dem Titel *Herrliche cybride Welt* schreibt, kann auch auf das Bild übertragen werden. In seiner Übertragung von Computer zu Computer, in seiner Bewegung von Ort zu Ort, in der erstaunlichen Leichtigkeit eines Forwards ist das Bild in seinem Fluss zu sehen.

Auf diese Weise entsteht eine Geografie der vorübergehenden Wahrnehmung von Territorien, deren Herrschaft über die Materie flüchtig und deren Ort im Raum unsicher ist, während sich ihre Zeitlichkeit in den schnellen Blicken verliert, die wir auf die Situationen werfen. Flüchtige Mo-

mente fördern die Erinnerung daran, dass sich das Bild allenfalls dem Blick darbieten kann, um einem anderen Bild den Platz abzutreten, in einer ständigen Bewegung nomadisierender Fragmente von Räumen und Zeiten, die sich losgelöst und ohne Kontext kreuzen, sich durchdringen und sich unendlich vermischen.

Permanenz und Transformation

Obwohl sich die digitale Bildtechnologie vom Prozess des Fotografierens mit einer Analogkamera unterscheidet, ist das Resultat in beiden Fällen gleich, nämlich ein Foto, Aufzeichnung reflektierten Lichtes aus Fragmenten der sichtbaren Welt. Bedeutet dies, dass alles beim Alten geblieben ist? Bei oberflächlicher Betrachtung sind die digitalen Fotos ja nach wie vor Fotos, ganz gleich, welche Kamera sie aufgenommen haben mag.

Bei genauerer Betrachtung aller semiotischen und kulturellen Gesichtspunkte werden jedoch überraschende Unterschiede deutlich. Wenn es auch einerseits wahr ist, dass die kleinen Digitalkameras und die mit Digitalkamera ausgerüsteten Mobiltelefone in gewisser Weise in der Kontinuität der Geschichte des Mediums Fotografie stehen, so haben sie doch andererseits auch unübersehbare Transformationen mit sich gebracht.

Zuerst ist zu bedenken, dass jede apparative Veränderung auch weitere Konsequenzen mit sich bringt. Das Verhalten des Fotografierenden hängt von der Art der Ausrüstung ab, die ihm zur Verfügung steht. Große und schwere Fotoapparate und das entsprechende Zubehör kann man nicht überall hin mitnehmen. Auch hängt die Art des Blickes des Fotografen auf die Gegenstände der Welt von der Art der benutzten Kameras ab. Nur kleine digitale Taschenkameras können den Fotografen jederzeit und überall

hin begleiten. Weitere Veränderungen, welche der Gebrauch dieser Kleinstapparate für das Fotografieren mit sich bringt, betreffen u. a. die fotografierende Person und den Akt des Fotografierens. Ferner hat sich das Referenzobjekt der fotografischen Aufnahme verändert, und schließlich natürlich die Technologie der Entwicklung und die Verbreitungs- und Betrachtungsweisen. Betrachten wir zuerst die fotografierende Person und den Akt des Fotografierens.

Das geringe Gewicht der Kameras und ihre einfache Handhabung machen die Notwendigkeit von Spezialkenntnissen, besondere Geschicklichkeit und manuelle Fertigkeiten der fotografierenden Person überflüssig. Die klassische Rolle des Fotografen ist ja früher gern mit der Rolle eines Jägers verglichen worden (vgl. Santaella 1998: 244), ist doch der Jäger vor allem jemand, der Unterschiede wahrnimmt. Dies ist auch die Fähigkeit, die ein Fotograf haben muss, denn er ist es, der mit seinem Blick Unterschiede erkennt, wenn er im Flug des Lebens den richtigen und bedeutungsvollen Augenblick erfasst. Eine solche Charakterisierung des fotografischen Agenten wäre heute nur noch in sehr geringem Maße gültig. Wenn die Kamera stets zur Hand ist, wird das Fotografieren zu einem Akt, bei dem keine Unterscheidungen mehr zu treffen sind, denn ein Irrtum, sei es in der Geste oder im Ziel bleibt ohne Konsequenzen. Wenn die Geste nur noch eine minimale ist, wird das Ziel beliebig, und das Ergebnis ist ohne Verlust wegwerfbar. Die Geste, die nichts mehr unterscheidet, bleibt ohne Konsequenzen.

Ohne das Innehalten, das Zögern, die Bewegungen der Auswahl, das Treffen von Entscheidungen, ohne die „subjektive Transfiguration der Begegnung zwischen dem Gedanken und dem Licht im Inneren der Kamera“ (Omar 1988: 3) verliert der Akt des Fotografierens das einst Zeremonielle in seiner Gestik; er wird banal, eine unscheinbare undifferenzierte

Handlung neben anderen. Jeder kann zum Fotografen stereotyper Fotografien werden. Der Gewinn an Demokratisierung ist der Verlust an Spezialisierung. Die Rahmung des Bildes, die Wahl der Perspektive und der richtigen Distanz, die das Herzstück des fotografischen Aktes ausmachen, werden durch mechanische, hastige und unreflektierte Bewegungen ersetzt. Es genügt eine brauchbare Rahmung, immer die Frontansicht dessen, was auf den winzigen Bildschirm passt, und – klick! Zwar ist dieses Auslösen nach wie vor ein unwiderruflicher Augenblick der Erfassung und Registrierung, eines Einschnittes ins Lebendige, der eine für immer unveränderliche erstarrte, singuläre Schicht von Raum und Zeit fixiert. Wenngleich auch das digitale Sofortbild Markenzeichen all dessen ist, was aus der Fotografie das macht, was sie ist, ist aber doch im Fall der neuen Kameras alles, was diesen Klick betrifft, anders geworden.

Wenn doch weiterhin gilt, dass das Sofortfoto dem fotografierten Gegenstand verhaftet ist, das Bild als eine Emanation des Referenten des fotografischen Zeichens zu gelten hat, bleibt diesem Foto, nachdem der analytische Fokus so viel weniger auf dessen Referenten gerichtet ist, nur noch die Funktion des bloßen Zeugnisses des Flüchtigen. Ohne die Funktion des dokumentarischen Beweises zu verlieren, wird das, was der digitale Schnappschuss dokumentiert, in paradoxer Weise unbedeutend. Im schnellen Verkehrsfluss zwischen dem Augenblick und seiner Erfassung gibt es weder ein Anhalten noch eine Pose.

Auf diese Weise verliert sich die früher so deutliche Unterscheidung zwischen dem vorbeiziehenden Leben und dem Foto, welches dessen Fluss anhält. Vielmehr tritt das Foto im gleichen Rhythmus ein in den Fluss, in dem der Augenblick vorüberzieht. Der Sprung, der Hiatus, der das fotografierte Objekt vom Fotobild selbst trennt, ist nur noch

winzig, und dadurch wird der Charakter des fotografischen Zeichens als einer Verdopplung seines Objektes so fragil. Diese Fragilität verstärkt sich umso mehr, als das Foto mit der gleichen Leichtigkeit ausgelöscht, wie archiviert werden kann, nämlich durch einen bloßen Knopfdruck. Nicht länger eine statische Verdopplung seines Objektes, ordentlich von diesem getrennt, nicht länger Verewigung eines Augenblicks, der für immer vergangen ist, tritt das Foto ein in den Fluss der Kontinuität, in den Strom des Lebens, der vorüber zieht. Das Sofortfoto ist immer noch eine Spur, aber eine Spur, welche fast ohne Phasenverschiebung die gleiche Bewegung der vergänglichen Materie eines unmittelbaren Moments registriert, welche das Gegenwärtige verschlingt, um es als Vergangenheit zurückzugeben.

All dies ist nur möglich, weil es nicht mehr den zeitlichen Ungleichschritt zwischen der Fotoaufnahme und ihrer Entwicklung gibt. Es geht nur noch darum, zu klicken, den Augenblick zu ernten und das Ergebnis sofort zu betrachten. Auch ist dieser Akt des Sehens ein fast mechanischer, bloß feststellender, ein Blick, der höchstens die Zeit der Wahrnehmung der lächelnden Gesichter währt, welche sich hastig vom Foto abwenden, um den Wechselfällen der Ereignisse weiter zu folgen.

Die Laborentwicklung der traditionellen Fotografie implizierte, dass sich das Bild in Form von Fotopapier, Diapositiven o. ä. einem materiellen Träger einschrieb. Obwohl in unbestimmter Zahl von Abzügen reproduzierbar, nahm doch die Oberfläche eines jeden einzelnen dieser stummen und unbeweglichen Bilder einen ganz konkreten im physischen Raum situierten Ort ein, in einem Album, einem Rahmen, einer Zeitschrift, auf einem Plakat, an einem Ort, dem jedenfalls für eine gewisse Zeit Beständigkeit zukommt, während er vom Bild in Anspruch genommen wird. Diese Stabilität lud ein und

erlaubte die Kontemplation des Bildes, seine anhaltende Betrachtung. Die neuen Momentaufnahmen bestehen dagegen aus Lichtern, die auf einem Bildschirm aufflimmern, bevor sie wieder verschwinden. Es sind liquide Bilder, die per Knopfdruck auftauchen und untergehen.

Die Essenz der flüchtigen Momentaufnahmen

Nicht nur im Rezeptions-, sondern auch im Distributionsprozess haben die neuen Sofortbilder zwei Merkmale, die der Fotografie seit ihrer Geburt eigen waren, nämlich das Merkmal des Nomadischen und dasjenige der Allgegenwärtigkeit, zu äußersten Konsequenzen geführt. Unendlich reproduzierbar und in variabler Größe auf den verschiedensten Trägern materialisierbar, erzeugt ein und das gleiche Negativ Abzüge und Vervielfältigungen, die an unterschiedlichen Orten zugleich erscheinen können. Es gehört zur Natur der Fotografie überhaupt, dass sie von einem zum anderen Ort wechseln kann. Die neuen Sofortbilder intensivieren diese Eigenschaft der Fotografie, da sie doch ohne den entwickelten Abzug auskommen. Von fotoelektrischen Sensoren werden visuelle Muster erzeugt, die in Verbindung mit elektronischen Prozessoren von einer Maschine als Bilder gespeichert und archiviert und ohne jeglichen Qualitätsverlust an eine andere Maschine, nah oder fern, übermittelt werden können. Es sind reisende Sofortbilder. Ozeane und Kontinente überquerend, tauchen sie auf, um auf großen oder kleinen Bildschirmen für kurze Momente gezeigt zu werden in der beschleunigten Zeit der Geschäftigkeit, die unsere Interaktion mit den liquiden Sprachen bestimmt, welche hastig über die Bildschirme der Laptops oder Desktops eilen. Das hervorsteckende Merkmal dieser neuen Sofortbilder ist mithin deren Flüchtigkeit. Es sind Bilder, die, wie alle ätherisch im Cyberspace schwebenden Sprachen, in ihrer Liquidität gleichzeitig in alle Welt

übertragbar sind, ohne dass sie wirklich greifbar wären, Erscheinungen reiner Wechselhaftigkeit, leicht und flüchtig.

Liquid und flüchtig, das sind die Merkmale, die den großen Unterschied zwischen der neuen Sofortfotografie im Vergleich zur traditionellen Fotografie ausmachen. Es ist kein Zufall, dass es genau diese Eigenschaften sind, die Künstler mit ihrer aufmerksamen Sensibilität für die spürbaren Veränderungen, die sich in der Welt der Zeichensysteme andeuten, in ihren Arbeiten aufgegriffen haben. Musterbeispiele für die kreative ästhetische Lektüre, mit welcher Künstler die Sensibilitäten im Nervenzentrum der flüchtigen Sofortbilder erfassen, finden sich in den Arbeiten der paulistanischen Künstlerin Giselle Beiguelman.

Während des Events *Nokia Trends 2004* im Museum Instituto Tomie Otake, in São Paulo, präsentierte Beiguelman in deutlicher Anspielung auf Antonionis Film *Blow up* ihre Arbeit *Code_UP*, ein Werk, das mit bemerkenswertem Einfallsreichtum das Wesen der liquiden Bilder erfasst: Im Ausstellungsraum können die anwesenden Zuschauer mit ihren Mobiltelefonen Bilder empfangen und sie auf Großleinwände projizieren. Mittels eines Programms, das über Maus oder Tastatur Manipulationen der Bilder ermöglicht, transformieren sich die Bilder auf der Leinwand in mobilen Matrices, in denen sie ihre Positionen, Blickwinkel und ihren Auflösungsgrad variieren (Abb. 1). Damit sagen sie schließlich mehr über ihr Innerstes aus als über ihre Form, denn es ist der Konstruktionscode der visuellen Formen, der hier choreografiert wird, während die Rolle dieses Codes bei der Konstruktion der Formen thematisiert wird.

Die Wirkung, die durch diese Bildbewegungen auf der Leinwand erzeugt wird, exemplifiziert in perfekter Weise jene Eigenschaften der liquiden Bilder, die Novac (1993: 230) mit den Adjektiven „animistisch“, „animiert“ und „metaphorisch“



Abb. 1. Standbild aus Beiguelmans Arbeit ****Code_UP* mit der transformierten Version eines Bildes aus *Blow-up* (Antonioni, 1966).

umrissen hat. „Animistisch“ nennt Novac diese Bilder, weil ihre Bewegungen von einem Geist gesteuert seien. In der Tat, ****Code_UP* wird von einem Geist gesteuert, nämlich von dem Programm, welches die Seele seiner Bilder ist und dem diese ihre Morphogenese verdanken. Als „animiert“ bezeichnet Novac diese Bilder, weil sie ihren Ort mit dem Verlauf der Zeit verändern. Auch dies gilt für die Bilder von ****Code_UP* in ihrer Wechselhaftigkeit und Choreografie. Metamorphisch seien diese Bilder laut Novac schließlich, weil in ihnen die Veränderung eines Bildaspektes Transformationen aller anderen nach sich zieht. In den Bildern von ****Code_UP* sind nicht wirklich die visuellen Formen und Figuren von Bedeutung, sondern es interessieren viel mehr die Prinzipien, durch welche die Formen und Figuren erzeugt werden, und die Metamorphosen, die sie in Zeit und Raum erfahren.

Beiguelmans neuste Arbeiten visualisieren nicht nur den liquiden Charakter der Bilder; sie vermitteln darüber hinaus

auch luzide Einsichten in die Flüchtigkeit der von den Mobiltelefon-Kameras produzierten und aus ihnen entwickelten Sofortbilder. Im Rahmen des Folge-Events *Nokia Trends 2005* in der paulistanischen Universität Anhembi-Morumbi, das Querverbindungen zwischen den Kunstmetropolen São Paulo und Rio de Janeiro herstellte, gab es ein Modul mit der Bezeichnung *Life goes mobile*. Im Rahmen dieses Moduls präsentierte Beiguelman ihre Arbeit *De vez em nunca* (*Sometimes Never*). Kurz danach präsentierte die Künstlerin während des *File-2005*-Events in der Galerie Seisi in São Paulo eine neue Variante des Themas von *De vez em sempre* (*Sometimes Always*). Beide Arbeiten gehören zu einer Trilogie, die mit *De vez em quando* (*Sometimes*) ihren Abschluss fand. Letztere war in der Ausstellung *Life Goes Mobile 2.0* zu sehen, die unter der Leitung von Lucas Bambozzi stattfand. In neuer Zusammenstellung hat Bastian Hemminger diese Arbeit für die Ausstellung *interconnect @ between attention and immersion* für das ZKM in Karlsruhe präsentiert.

In den Verfahrensweisen, die für diese Arbeiten bestimmend sind, finden sich noch einige Spuren der früheren Arbeit von *Code_UP*. Auch in *De vez em nunca* und *De vez em sempre* sind es die Teilnehmer im Publikum, welche mit ihren Mobiltelefonkameras die Bilder auf den Großleinwänden produzieren, wobei ihnen ein Programm erlaubt, sich selbst „animistisch“ zu betätigen. Wieder einmal inszeniert die Künstlerin ein intelligentes *setting*, das mehr als eine bloße Installation ist, sondern das Ziel hat, das Publikum in ein kollaboratives Projekt einzubeziehen. Was über die Interaktivität hinaus bemerkenswert ist, ist die Strategie der kollektiven Teilhabe, die hier allerdings nicht näher thematisiert werden kann da es im Rahmen dieses Beitrages allein auf die Funktion der Bilder ankommt.

Die Bilder, kleine Quadrate von Formen in ungenauer Bildauflösungsqualität, vollbringen auf ihrer Leinwand einen frenetischen Tanz an Überlagerungen, wobei sie ständig in alle Richtungen entgleiten. So enthüllen sie auf eindrucksvollste Weise das Wesen der flüchtigen Sofortbilder. Es sind die Augenblickserscheinungen fragmentierter Bilder, die sich unendlich wiederholbar überlagern, leicht, ätherisch, flink und völlig ephemer. In *De vez em sempre* verfärben sie sich gemäß der Eingaben der Eventbesucher auf den Tastaturen. Lichtgeschöpfe entstehen und verrutschen in gleitenden Bewegungen.

De vez em quando, die dritte Arbeit dieser Trilogie, besteht aus Bildern, welche die Künstlerin mit Kameras von Mobiltelefonen aus dem fahrenden Auto im Straßenverkehr aufgenommen hat. Diese Bilder werden dem Publikum zur Verfügung gestellt, das dann deren Reihenfolge in Realzeit mittels Maus und Tastatur verändert und so den Originalfilm neu ediert, wobei durch den Einsatz von Farb- und Lichtfiltern weitere Transformationen hinzukommen. Immer wenn die Maus oder die Tastatur nicht länger bedient wird, beginnt der Originalfilm, sich über die neuen vom Publikum erzeugten Bildschichten zu legen. So entsteht ein generatives Video, dessen Bilder sich in ständiger Transformation unendlich oft zerlegen und zusammensetzen wie flüchtige Glühlichter, die aufblinken und wieder erlöschen, ohne Spuren zu hinterlassen, ganz so, wie die hastigen Bilder im Gewirr des Straßenverkehrs auf undurchsichtige Weise ins Gedächtnis eindringen, dort schnell vergehen, aber *von mal zu mal* wieder auftauchen.

Ebenfalls in Situationen des Straßenverkehrs lokalisiert ist die Videoserie der Künstlerin mit dem Titel *fast/slow_scapes* (2006), die aus den Einzelarbeiten *carscapes*, *boatscapes*, *cabsca-*
pes, *railscapes*, *buscapes* und *vanscapes* bestehen. All diese Arbeiten hat die Künstlerin mit verschiedenen Modellen von Mobiltelefonkameras aus Fahrzeugen heraus aufgenommen, aus

Autos, Taxis, Schiffen, Zügen oder Omnibussen. Aus Bewegung, Zufall, fehlender Absicht und der Offenheit für das Unerwartete tauchen unerwartete Rahmungen auf, ungewöhnliche, zusammenhanglose fließende Bilder, die sich inmitten von Instabilitäten aneinanderreihen. Visionen, die Schwingungen erzeugen, während sich die Materie auflöst und die Zeit verstreicht, gleichgültig für den Schwindel erregenden Wirbel vorüberziehender Bilder. In der Autonomie, welche das Auge der Kamera ihnen verleiht, erzeugen und löschen sie launische Kombinationen von Schnappschüssen, für welche der Blick keine Erinnerung bewahrt.

Es zeigt sich also, dass die Frage nach den Bestimmungsmerkmalen der flüchtigen Sofortfotos, die im Hauptteil dieses Beitrages abstrakt reflektiert wurde, in den Arbeiten Beiguelmans eine kreative Antwort findet, in denen die helle und sensible Alchimie der Kunst die Kraft hat, die höchst subtile Essenz dessen zum Vorschein zu bringen, was diese Bilder für die Welt der Sprache an Originellem und Ungewöhnlichem bedeuten.

Übersetzung aus dem Portugiesischen: Winfried Nöth

Literaturverzeichnis

- Beiguelman, Giselle. 2004. Admirável mundo cíbrido. In André Brasil et al., eds. *Cultura em fluxo. Novas mediações em rede*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 264-281.
- Lemos, André. 2004. Cibercultura e mobilidade: A era da conexão. In Lucia Leão, ed. *Derivas: cartografias do ciberespaço*. São Paulo: Annablume, 17-44.
- Machado, Arlindo. 1993a. Fotografia em mutação. *Nicolau* 7.49, 14-15.
- Machado, Arlindo. 1993b. *Máquina e imaginário. O desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp.
- Novac, Marcos. 1993. Arquitecturas líquidas en el ciberespacio. In Michael Benedikt, ed. *Ciberespacio. Los Primeros Pasos*, trad. Pedro A. Gonzáles Caver. México: CONACYT/Sirius Mexicana, 207-234.
- Omar, Arthur. 1988. Kodak-Gnose: Grandeza e mistério de uma caixinha sagaz. /*Folhetim, Folha de S. Paulo*/ 29-04-88, B-2-5.
- Panazzo, Selma. 2005. O avanço dos polivalentes. *Época* 394, 32-34.
- Santaella, Lucia. 1998. Die Fotografie zwischen Tod und Ewigkeit. *Zeitschrift für Semiotik* 20, 243-268.
- Santaella, Lucia. 2005. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo*. São Paulo: Paulus.
- Santaella, Lucia & Winfried Nöth, Winfried. 1998. *Imagem. Cognição, semiótica, mídias*. São Paulo: Iluminuras.

Bilder, die sich selbst beschreiben

Winfried Nöth

Der Titel dieses Beitrages, „Bilder, die sich selbst beschreiben“, ist metaphorisch zu verstehen. Im wörtlichen Sinn kann kein Bild sich selbst „beschreiben“. Bilder *schreiben* nicht, sie *sprechen* und *beschreiben* nichts, sondern sie *zeigen*, *repräsentieren*, *bilden ab* und lassen ihre Betrachterinnen und Betrachter etwas *sehen*.

Was ist mit der Metapher von den Bildern, die sich selbst beschreiben, gemeint? Ein Bild beschreibt sich metaphorisch selbst, wenn es zeigt oder darauf hinweist, dass es ein Bild ist, indem es die Aufmerksamkeit der Betrachterinnen und Betrachter darauf lenkt, dass oder wie es etwas abbildet oder repräsentiert. Ein Bild, das sich selbst beschreibt, zeigt nicht nur das, was es abbildet, es zeigt auch, dass oder wie es etwas abbildet. Es zeigt, dass es zeigt, es bildet ab, dass es abbildet.

Wie Bilder sich selbst beschreiben

Bilder, die abbilden, dass sie etwas abbilden, werden in der Bildtheorie als Metabilder diskutiert (Stoichita 1993; Alexandria 1996). Metabilder haben Bilder zu ihrem Thema. Es sind Bilder *über* Bilder oder auch Bilder *von* Bildern. Bilder, die sich selbst beschreiben, sind Metabilder. Nicht jedes Metabild ist allerdings ein Bild, das auch *sich selbst* beschreibt. Unter den von Stoichita untersuchten Metabildern befindet sich zum Beispiel das Gemälde von David Teniers II, *Erzherzog Leopold-Wilhelm in seiner Brüsseler Galerie* (ca. 1647) (Stoichita 1993: 131). Es zeigt den Erzherzog in einem Raum, mit etwa 40 Gemälden. Dieses Gemälde exemplifiziert den Typ eines Bildes, das Bilder zeigt, es ist ein Bild über Bilder und somit ein Metabild; aber dieses Bild zeigt nicht sich selbst *als Bild*; allenfalls verweist es in einer Art *pars-pro-toto*-Relation in vager Weise *auch* auf sich selbst, weil auch dieses Bild ein Gemälde ist und zudem auch noch zu einem wertvollen Sammlerobjekt geworden ist.

Bilder, die sich selbst beschreiben, sind auch Bilder über Bilder und somit Metabilder, aber es sind nicht Metabilder, die *andere* Bilder zeigen, wie das Gemälde von David Teniers II, sondern Metabilder, die auf sich selbst als Bild verweisen. In anderen Worten, Bilder, die sich selbst beschreiben, sind *selbstreferenzielle Metabilder* (vgl. Nöth 2007a, b).

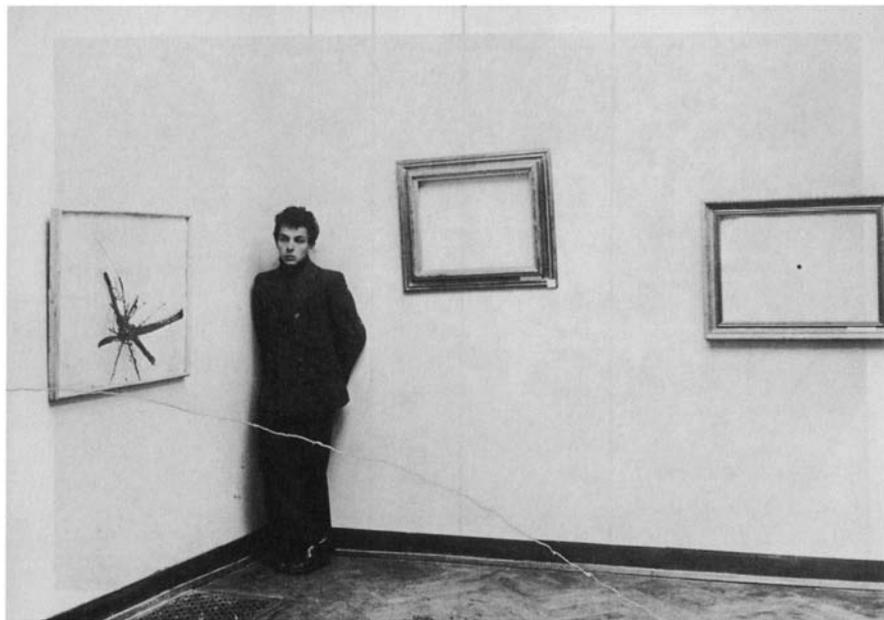


Abb. 1. Arnulf Rainer, Selbstportrait, *Das leere Bild* (1951).

Ein erstes Beispiel eines Bildes, das sich in diesem Sinne selbst beschreibt, ist Arnulf Rainers fotografisches Selbstportrait *Das leere Bild* aus dem Jahr 1951 (Abb. 1). Das Foto zeigt den Künstler zwischen drei seiner eigenen Bilder, von denen eines insofern „leer“ ist, weil es nur einen Rahmen ohne Inhalt zeigt. Unabhängig davon, dass es in einem anderen Bild, nämlich dem Foto abgebildet ist, ist dieses „leere Bild“ an der Wand der Galerie rechts neben dem Künstler bereits ein selbstreferenzielles Metabild, denn anders als das Foto bildet es nicht die Leere eines *anderen* Bildes ab, sondern seine eigene Leere. Das leere Bild beschreibt sich selbst. Es sagt gewis-

sermaßen: „Ich bin ein Bild, ohne ein Bild zu sein.“ Indem es so über sich selbst „spricht“, thematisiert Rainers leeres Bild seine Bildhaftigkeit und stellt sich selbst als Bild in Frage: Kann ein leerer Rahmen *ohne Bild* überhaupt ein Bild sein?

Kommen wir nun von dem Bild in der Galerie, das wir bisher als ein selbstreferenzielles Metabild betrachtet haben, zu dem Foto in Abb. 1. Dieses Foto ist ein Selbstportrait des Künstlers, das ihn mit dreien seiner Bilder in einem Ausstellungsraum zeigt. Insofern als dieses Foto drei Bilder zeigt, ist es ein Metabild, aber es ist kein selbstreferenzielles Bild, denn es zeigt nicht sich selbst als ein Foto, sondern andere Bilder. Das fotografische Selbstportrait dieses Malers, der überwiegend durch Metabilder, nämlich durch Übermalungen anderer Bilder berühmt wurde, ist jedoch aus einem anderen Grund ein Bild, das sich selbst beschreibt. Der Künstler hat es nämlich eigenhändig in zwei Teile zerrissen und die beiden Fragmente erneut zu einem dekonstruierten Ganzen zusammengesetzt. Nun ist das Foto zu einem selbstreferenziellen Metafoto geworden, das so unbeantwortbare Fragen hinsichtlich seiner eigenen Identität aufwirft, wie: „Kann ein zerrissenes Foto überhaupt noch als Foto gelten?“ oder: „Warum zerreißt der Künstler das Foto erst und stellt es dann mit seiner Beschädigung sogar noch aus?“ „Ist ein zerstörtes Portraitfoto oder gar Kunstwerk noch ein Portrait bzw. ein Kunstwerk?“ Hinter diesen Fragen steht wieder ein Paradox. Als zerrissenes Foto ist das Bild als wertloser Papierabfall markiert; als von Künstlerhand zusammengesetztes Selbstportrait kann das dekonstruierte Resultat Anspruch auf ein Bild des Genres Künstler-Selbstportrait erheben.

Fassen wir zusammen: Arnulf Rainers Selbstportrait ist ein selbstreferenzielles Metafoto. Es verweist außerdem auf ein anderes selbstreferenzielles Metabild, das abgebildete „leere Bild“ an der Wand der Galerie. Bilder, die wie diese beiden

ersten Beispiele in Abb. 1 sich selbst beschreiben, enthalten stets ein autodeiktisches Zeichen. Sie zeigen nicht auf andere Bilder oder auf Bilder allgemein, sondern auf sich selbst als Bild. Ein solches Bild sagt: „Ich bin ein Bild“ oder provoziert womöglich auch mit der Aussage: „Ich bin kein Bild.“

Selbstbeschreibungen wie diese sind ein Charakteristikum der Kunst seit der Moderne, die in zunehmendem Maße die Bedingungen der Malerei thematisiert und in Frage gestellt hat. Nicht nur Bilder von Künstlern beschreiben sich auf diese oder andere Weise selbst, sondern auch ganz alltägliche Bilder ohne besondere ästhetische Ambitionen. Verschiedene Formen derartiger Selbstbeschreibung von Bildern sind das Thema dieses Beitrags. Bei der Unterscheidung zwischen selbstreferenziellen Metabildern und Bildern, die nicht zu dieser Klasse gehören, gibt es allerdings keine klaren Abgrenzungen der einen Art von Bildern gegenüber den anderen; stattdessen sind die Übergänge fließend.

Triviale und signifikante Selbstreferenz der Bilder

Am Anfang einer Typologie selbstreferenzieller Metabilder steht die Einsicht, dass alle Bilder ein gewisses selbstreferenzielles Substrat haben. Diese allen Bildern inhärente Selbstreferenz soll im Folgenden als triviale Selbstreferenz der Bilder eingeführt und von den verschiedenen Formen der nichttrivialen oder signifikanten Selbstreferenz im weiteren Verlauf des Beitrages unterschieden werden.

Jedes Bild, das als Bild betrachtet wird, verweist in trivialer Weise auf sich selbst als ein Bild, indem es seine Betrachterinnen und Betrachter wissen lässt: „Ich bilde ab und bin nicht das von mir Abgebildete“ oder einfacher: „Ich bin ein Bild.“ Ein Landschaftsbild an einer Wand ist z. B. kein Fenster, aus dem wir die Landschaft sehen. Der Unterschied zwischen Bild, Wand und Fenster ist insofern trivial, als er nur in

seltenen Fällen übersehen bzw. bedeutsam wird. René Magritte z. B. thematisiert den Aspekt der Selbstreferenz des Bildes in seinem Fensterbild *La condition humaine I* aus dem Jahr 1933, indem er seine Betrachterinnen und Betrachter zu dem Gedankenexperiment einlädt, sich vorzustellen, dass dieses Bild vor einem Fenster an der Wand hinge, durch welches man genau die Landschaft sehen könne, wie jene, die auf dem Bild zu sehen sei (vgl. Schneede 1978: 49). Damit wäre die semiotische Differenz zwischen dem Bild und der Wand, an der es hängt, aufgehoben. Das Bild braucht gewissermaßen gar nicht mehr seine triviale Selbstreferenz als die Differenz zwischen Bild und Hängewand zu signalisieren, denn die Betrachterinnen und Betrachter, so lässt sie Magritte wissen, sähen mit und ohne das Bild an dieser Stelle doch eigentlich das gleiche.

Sprachliche Äußerungen und nonverbale Gesten weisen ebenfalls einen solchen Aspekt der trivialen Selbstreferenz auf. Luis Prieto (1966: 34) sprach von der „Selbstnotifikation“ (bzw. „notifikativen Indikation“) der Zeichen und meinte damit, dass jedes Zeichen nicht nur Bedeutung vermittelt, sondern auch in irgendeiner Weise die Botschaft signalisiert: „Ich bin ein Zeichen.“ Ein Zeichen ist nie ein bloßes Mittel des Verweises; es beinhaltet stets auch ein Zeichen seiner selbst. Das Benutzen der Stimme zum Zweck des Sprechens ist kein Sichräuspern oder eine bloße vokale Artikulation. Das Ergreifen eines Hammers ist im Gegensatz zum Ergreifen einer Hand bei einer Begrüßung durch Handschlag ein Mittel zu einem anderen Zweck, nicht eine Geste der Begrüßung.

Caliandro (2008: 8) spricht dem Bild überhaupt die Eigenschaft zu, ein metavisuelles Zeichen zu sein, sei doch jedes Bild „eine visuelle Verarbeitung des Visuellen durch das Visuelle“. Was für das Bild allgemein gilt, gilt auch für jedes einzelne Bild. Diese metavisuelle Eigenschaft eines jeden Bildes ist ein weiterer trivialer Aspekt seiner Selbstreferenziali-

tät: Als ein ikonisches Zeichen, das etwas Visuelles abbildet, gehört das Bild ebenso wie das Abgebildete zur Welt der visuellen Phänomene. Bilder sind gewissermaßen immer Bilder von Bildern, mit denen sie qua ihrer Ikonizität gemeinsame Merkmale haben.

Ein Zeichen, welches jedes einzelne Bild als ein Bild markiert, ist der Rahmen. Zwar gibt es eine gewisse Ambiguität hinsichtlich der Zugehörigkeit des Rahmens zum Bild, aber der Rahmen gehört doch eher zum Bild als zu der Wand, an der es hängt. Er ist zwar nicht Text, aber er ist ein Paratext des Textes. Als Teil des Bildes ist sein Rahmen, Rand oder, im Falle von rahmenlosen Bildern, sein Grenze zum visuellen Umfeld, welches nicht mehr Bild ist, insofern ein in trivialer Weise selbstreferenzielles Zeichen, als von jeder Bildbegrenzung gesagt werden kann, dass sie das Bild als Bild markiert.

Verschiedene Formen der Problematisierung dieser Grenze haben jedoch schon in der Geschichte der Malerei seit dem 16. Jh. auch den Rahmen zu nichttrivialen Paratexten der Bilder werden lassen. Cornelis Gijsbrecht (um 1610- nach 1678) etwa malte 1661 das Stilleben *Vanitas*, das mit malerischen Mitteln vortäuscht, die Leinwand an der rechten oberen Bildkante sei von ihrem Keilrahmen abgerissen, so dass ein Stück dieses Keilrahmens sichtbar sei, wobei in Wirklichkeit beide Bildbeschädigungen gemalt sind (Stoichita 1993: 302).¹ Ein nicht weniger berühmtes Rahmenbild ist das in Abb. 2 gezeigte Gemälde *Der Kritik entfliehend* von Pere Borrell del Caso (1874). Es zeigt einen Jüngling, der im Begriff ist, aus dem Rahmen eines Gemäldes auszusteigen wie aus einem Fenster (Abb. 2).

Während bei Gijsbrecht und Borrell del Caso der Paratext (Rahmen) zum Text (Bild) wird und diese Erweiterung des

¹ Siehe auch das von Lucia Leão in diesem Band (S. 213) erörterte Metabild des Cornelis Gijsbrecht.



Abb. 2 u. 3. Pere Borrell del Caso, *Der Kritik entfliehend* (1874) (l.) und Bild an einer Holzwand mit improvisierter Rahmung (r.).

Bildes auf das Bild als solches und seine Begrenztheit verweist, zeigt Abb. 3, wie der Rahmen das Bild überhaupt erst zum Bild machen kann. Hier ist die Differenz zwischen Bild und Wand unklar: Ist das Bild auf die Wand gemalt, oder selektiert der improvisierte Rahmen, der seinen Inhalt offenbar als ein Bild kennzeichnet, einen Ausschnitt der Wand, um es zu einem Bild zu machen? Nur der improvisierte Rahmen zeigt deutlich an, dass das von ihm eingeschlossene Feld als ein Bild zu sehen ist.

Formen signifikanter Selbstbeschreibung von Bildern

Als Formen der Selbstbeschreibung von Bildern, die stets als signifikant gelten können, sollen nun ohne Anspruch auf Vollständigkeit die folgenden erörtert werden: Trompe-l'œil, Kippbild, Mise-en-abyme, Selbstspiegelung, der Maler bzw. der Fotograf im Bild, visuelle Metapher, visuelle Metalepse

und Formen des Verbergens des Referenten wie Dezentrierung, Verhüllung, Verwischung, Übermalung und Bildbeschreibung im wörtlichen Sinn. Das Gemeinsame dieser Formen der Selbstbeschreibung von Bildern liegt darin, dass sie zeigen und ein Bewusstsein davon vermitteln, dass, wie und warum Bilder Bilder sind.

Trompe-l'œil und Kippbild

Die illusionistische Repräsentationsstrategie des Trompe-l'œil wurde bereits oben mit Beispielen von Bildern vorgestellt, die darauf abzielten, bei den Betrachterinnen und Betrachtern des Bildes Illusionen über die Wand hinter dem Bild (Magritte), den Zustand seiner Rahmung (Gijsbrecht) und den Rahmen als Begrenzung einer zweidimensionalen Fläche (Borrell del Caso, Abb. 2) zu erzeugen. Das letztgenannte Bild ist wohl der Prototyp des Trompe-l'œil: Die Täuschung des Auges besteht darin, die zweidimensionale Fläche zum Raum und den Bildrahmen zu einer Art von Fensterrahmen werden zu lassen, der einen Innenraum von einem Außenraum abgrenzt, die beide begehbar sind, und durch die man wie Alice hindurchgehen kann, die auf ihrem Weg in das Land hinter den Spiegeln, den Spiegel durchschritt.

Reflexionen über das Trompe-l'œil und dessen Fähigkeit, die Differenz zwischen Bild und Abgebildetem vor Auge zu führen, liegen an der Wurzel der abendländischen Theorie der Malerei überhaupt; sie sind das Thema des antiken Wettstreits der Maler, über die Plinius (*Nat. hist.* xxxv: 65) das Folgende berichtet: Die Maler Zeuxis und Parrhasius stritten sich darum, wer von ihnen das schönste und natürlichste Bild malen könne. Zeuxis präsentierte ein Bild von Trauben, das wirklichen Trauben so ähnlich war, dass die Vögel herbei flogen, um sich an ihnen zu laben. Parrhasius dagegen übertraf ihn mit einem Bild eines Vorhangs, der so real erschien, dass

Zeuxis bei dessen Präsentation ausrief: „Zieh ihn beiseite, damit ich sehen kann, was Du gemalt hast!“ Beide Trompe-l'œils täuschten das Auge der Betrachter. Sie überwandern die Beschränkung der Zweidimensionalität indem sie die Illusion eines räumlichen Gebildes erzeugten, das überdies gar nicht mehr als eine Repräsentation erschien, sondern als das Repräsentierte selbst.

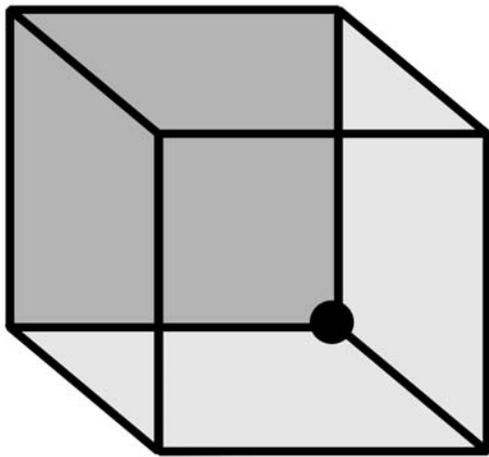


Abb. 4. Kippbild: Necker-Würfel

Kippbilder oder Kippfiguren sind eine besondere Variante des Trompe-l'œils, auch wenn sie das Bild als Bild weniger radikal in Frage stellen. Hier geht es nicht um die Täuschung des Auges, sondern darum, die verborgene Ambiguität einer Figur zu entdecken. Zwei miteinander unvereinbare Lesarten eines Bildes („Gesichter oder Vase?“ bzw. „Hase oder Ente?“) sind gleichermaßen gültig, aber sie sind miteinander inkompatibel und können nur nacheinander, nicht zugleich als Gestalt erkannt werden. Abb. 4 zeigt den so genannten Necker-Würfel. Der als Punkt markierte Ort kann je nach Lesart entweder als Ecke vorne rechts unten eines Würfels in Unteransicht (gewissermaßen in der Luft schwebend) oder als Ecke hinten rechts unten eines Würfels in Oberansicht gesehen werden, aber beide Lesarten sind nicht zugleich möglich.

Mise-en-abyme und Selbstspiegelungen

Die Repräsentationsstrategie des Mise-en-abyme besteht darin, das Bild im selben Bild noch einmal abzubilden, wie es die Arbeit *Kassel is everywhere or: Where am I?* (Abb. 5) zeigt. Das verdoppelte Bild lässt Zweifel hinsichtlich des Sinns dieser Abbildung als Abbildung aufkommen, da doch das eingefügte Bild die Sichtbarkeit größerer Teile des Rahmenbildes verhindert, ohne dabei das Verdeckte durch das Gleiche zu ersetzen. Die Verdeckung des Abgebildeten durch das Foto, das fast die gleiche Szene abbildet, wirft u. a. die Frage nach der Möglichkeit auf, das Abbildende mit dem Abgebildeten in ein und dem gleichen Bild deckungsgleich zu machen. (Hier gelingt es nur an einem Punkt, nämlich dort, wo sich die zweite Schiene von links mit ihrer Abbildung trifft.) Die Frage nach der Möglichkeit der Selbstabbildung im Medium der Fotografie überhaupt drängt sich auf. Tatsächlich ist ja die fotografische Selbstabbildung einer Straßenszene nach den



Abb. 5. Mise-en-abyme: Das Bild im Bild *Kassel is everywhere or: Where am I?* der Arbeitsgruppe Fotoforum von 1979 (Heyne, Hg. 2003: 53).

Gesetzen des Mediums der noch nicht digitalen Fotografie unmöglich, da sich das Abgebildete im Zeitraum zwischen der Aufnahme des Fotos, seiner Fixierung auf Papier und seiner Präsentation vor Ort notwendigerweise verändert. (Die Autos in der Straßenszene, die das Foto im Foto zeigt, sind beispielsweise nicht die gleichen wie die Autos im Rahmenbild.) Das Foto im Foto kann als in Wirklichkeit nicht die gleiche Szene abbilden, wie diejenige, die im Rahmenbild zu sehen ist. Es kann allenfalls eine ähnliche Szene zu einem früheren Zeitpunkt darstellen.

Der Unterschied zwischen dem *Mise-en-abyme* und einer Selbstspiegelung in Bildern besteht lediglich darin, dass die Verdopplungen nur einzelne Bildelemente betreffen und dass diese mittels Spiegel erfolgen. Auch Selbstspiegelungen sind Beispiele für Selbstreferenz in Bildern, aber sie stellen das Bild als Bild weniger radikal oder womöglich gar nicht in Frage, weil Selbstspiegelungen auch in der Welt der in Bildern abgebildeten Realität vorkommen, während dies von *Mise-en-abyme*-Bildern wohl nicht gesagt werden kann.

Der Maler im Bild, der Fotoapparat im Foto

Abb. 6 zeigt Auguste Giraudons Foto *Spiegel im Schloss von Versailles* (ca. 1880). Aufgenommen wurde es vor einem großen Spiegel im Spiegelsaal des Schlosses. Im Foto des Spiegelbildes sehen wir die dem Spiegel gegenüber liegende Wand mit einem Kamin. Zwischen Spiegel und Wand mitten im Raum sehen wir eine große Kamera auf einem Stativ, scheinbar im Moment der Aufnahme eben jenes Bildes, das wir betrachten. Die Selbstspiegelung und die Präsenz des Fotoapparates im Foto laden ein zur Reflexion über das Bild als Spiegelbild und das Foto als Foto. Als Spiegelbild verweist das Bild darauf, dass das, was wir sehen, eine zweifache Abbildung ist, die Abbildung der gegenüber liegenden Wand im



Abb. 6 u. 7. Fotoapparat im Foto: Auguste Giraudon, *Spiegel im Schloss von Versailles* (ca. 1880) (l.) und visuelle Metapher in einer Printwerbung für eine Kreditkarte (r.).

Spiegel und die Abbildung dieser Abbildung im Foto. Der Fotoapparat im Foto verweist auf die mechanische Produktionsweise des Bildes. Nur der Fotoapparat ist zu sehen, der Fotograf ist abwesend, was den Eindruck der Selbstbezüglichkeit dieses Fotos noch verstärkt und zugleich ein gewisses Paradox impliziert: Ist die Aufnahme eines Fotos ohne einen Fotografen überhaupt möglich?

Im Spiegelbild wirkt die Kamera wie der blinde Fleck im Auge des Betrachters, denn sie verhindert den Blick auf einen Teil der gespiegelten Wand. Gleichsam symbolisch sind hier die Grenzen der Selbstreferenz aufgezeigt. Die reine Selbstbezüglichkeit des Spiegelbildes ist durch das metaleptische (s. u.) Eindringen des Werkzeuges in das Spiegelbild begrenzt, welches die Spiegelung als Foto abbildet. Der Titel widerspricht dem Bild, denn wir sehen nicht Spiegel im Schloss von Versailles, sondern das Foto eines Spiegels im Moment

der Aufnahme dieses Spiegels. Fraglich ist dabei, ob es überhaupt möglich ist, in einem Bild eines Spiegelbildes, das den Rahmen des Spiegels nicht zeigt, überhaupt zwischen Spiegel und Gespiegeltem und somit zwischen Bild und Abbildung zu unterscheiden.

Das Foto ist in die Geschichte der Fotografie und damit in die Kunstgeschichte eingegangen, obwohl oder gerade weil es mit einem klassischen Prinzip der Malerei und Literatur bricht, das von Ovid und Quintilian als das Prinzip *Ars est ce-lare artem* thematisiert wurde: „Die Kunst besteht darin die Kunst [ihrer Herstellung] zu verbergen“ (vgl. Wetzel 2003). Das eigentliche (klassische) Kunstwerk vermeidet alle Spuren, die auf die Arbeit an ihm verweisen. Das klassische Bild verrät nicht, dass es ein Bild ist, denn nur so kann es seine Aufgabe der vollkommenen Mimesis ungehindert erfüllen.

Visuelle Metapher und visuelle Metalepse

Visuelle Metaphern sind insofern Bilder, die sich selbst beschreiben, als sie die Botschaft vermitteln, dass das, was sie zeigen, nicht „wirklich“, sondern nur im übertragenen Sinn gemeint ist. Betrachten wir das Foto in einer Printwerbung für eine Kreditkarte (Abb. 7). Niemand wird dem Bild im eigentlichen Sinn Glauben schenken, das die junge Dame zeigt, wie sie auf ihrer Shopping Tour schwerelos durch die Lüfte fliegt. Das Bild vermittelt zwei Botschaften. Es *zeigt* die Dame im schwerelosen Flug, aber es *meint* nicht einen solchen konkreten, sondern vielmehr einen psychologischen Höhenflug, der sich als Ergebnis des Einkaufs mit der angebotenen Kreditkarte einstelle. Die Anzeige zwingt die Betrachterinnen und Betrachter zur Reflexion über die Differenz zwischen Gezeigtem und Gemeintem und die Notwendigkeit, das Bild nicht als das zu lesen, was es zeigt, sondern als das, was es meint.

Metalepse meint in der Erzähltheorie die erzähllogisch unzulässige Vermischung zweier Erzählebenen, die eigentlich in ihrer textuellen Logik völlig getrennt voneinander existieren. In jedem Roman ist beispielsweise die Welt des Erzählers von derjenigen seiner Geschichte zeitlich voneinander getrennt. Eine Geschichte, die sich ereignet hat, kann man nur erzählen, *nachdem* sie sich ereignet hat. Wenn der Erzähler aber dennoch als Person in die Welt der Erzählung eintritt, die der Erzählung notwendigerweise vorausgeht, dann bedient er sich einer metaleptischen Erzähltechnik. Mehrere metaleptische Bilder, die auf solche Weise die Ebene der Repräsentation mit derjenigen des Repräsentierten vermischen, finden sich im Werk des Zeichners Maurits Cornelis Escher. Am bekanntesten ist wohl seine Lithografie von den zwei Händen, die sich gegenseitig selbst zeichnen. Die Arbeit ist u. a. auf dem Buchdeckel von *Métalepses* von Pier und Schaeffer (2005) abgebildet.

Abb. 8 zeigt Saul Steinbergs metaleptische Karikatur eines Zeichners, der sich selbst zeichnet. Die beiden zeichnerischen Ebenen, die hier vermischt werden, sind zum einen der Akt des Zeichnens und zum anderen das gezeichnete Bild als Ergebnis der Handlung des Zeichners. Nach der Logik der



Abb. 8. Visuelle Metalepse: Zeichnung von Saul Steinberg (1954).

Bildproduktion, ist ja der Akt des Zeichnens der finale Grund für die Entstehung und Existenz der Zeichnung. Jeder Zeichnung geht notwendigerweise die Intention eines Zeichners und deren Realisierung im Akt des Zeichnens voraus. Die Logik, wonach die Ursache ihrer Wirkung vorausgeht und das Ergebnis einer Handlung die kausale Handlung nicht mehr beeinflussen kann, wird hier durchbrochen. Die Wirkung einer Ursache, nämlich das gezeichnete Bild, wird hier zur ihrer eigenen Ursache, nämlich das Zeichnen eben dieses Bildes.

Verbergen des Referenten: Dezentrierung, Verwischung, Übermalung und Bildbeschreibung im wörtlichen Sinn

Wir kommen nun zur letzten Gruppe der Bilder, die sich selbst beschreiben, weil sie nicht oder nur in begrenztem Maße das abbilden, was sie abzubilden vorgeben. Die hier in



Abb. 9 u. 10. Dezentrierung und Verwischung der abgebildeten Figur: l.: Berliner Philharmonie (l.) in einer Tourismuswerbung und Francis Bacon, *Studie nach Velazquez' Portrait Papst Innozenz X*, 1953 (r.).



Abb. 11 u. 12. Übermalungen: Arnulf Rainer, *Oh Weihe* (1971) (l.) und Bild-Beschreibung im wörtlichen Sinn im Adbusting (r.).

vier Beispielen (Abb. 9-12) vorgestellte Gruppe selbstreferenzieller Bilder umfasst Beispiele, in denen das Abgebildete verborgen ist, weil das Bild es dezentriert, wie im Foto der Berliner Philharmonie (Abb. 9), es verwischt und dadurch die abgebildete Figur nahezu unkenntlich macht, wie in Francis Bacons Papstbild *Innozenz X* (Abb. 10), es übermalt, wie in einem der vielen übermalten Portraits von Arnulf Rainer (Abb. 11), oder es im wörtlichen Sinn „beschreibt“, wie im Fall des Adbusting, der Verfremdung von Werbeplakaten durch Protesteinschreibungen (Abb. 12).

Diese Beispiele stehen nur exemplarisch für eine ganze Generation von Bildern der Moderne, die schließlich in einer Malerei kulminierte, die nichts mehr abbildet außer sich selbst (vgl. Nöth 2002). Anders als die Bilder der abstrakten Malerei bestehen aber die oben erörterten Beispiele von Bildern, die sich selbst beschreiben, gewissermaßen aus zwei Bildern in einem, die in einem gegenseitigen dialogischen Spannungsverhältnis stehen. Das eine Bild verweist auf das im Bild Abgebildete, den Referenten des Bildes, der allerdings nach den Gesetzen der Repräsentation „schlecht“, weil nur unvollkommen, repräsentiert ist. Das andere Bild überlagert und negiert dieses erste Bild, indem es sich dieser ersten

Ebene der Repräsentation widersetzt, sie in parasitärer Weise zunichte zu machen trachtet, ohne sie jedoch zerstören zu wollen oder zu können, da sie wie ein Parasit, der von seinem Gast lebt, ihre andere Bildebene benötigen, um ihre Botschaft zu verbreiten.

Paradoxien der parasitären Semiose

Ein Bild, das sich selbst beschreibt, bedeutet ein semiotisches Paradox, denn das Ergebnis ist eines, das zugleich Bild und nicht Bild, sondern die Beschreibung eines Bildes ist. Dieses Paradox liegt an der Wurzel dessen, was seit der Erfindung der Fotografie einerseits und der abstrakten Malerei andererseits als „Krise der Repräsentation“ diskutiert worden ist (vgl. Nöth & Ljungberg, Hg. 2003; Nöth 2009). Als Symptome dieser Krise gelten der so genannte „Verlust des Referenten“ in Malerei und Literatur und der „Tod der Malerei“ durch die Geburt der Fotografie. Wenn aber die Zeichen der Malerei und der Literatur ihre Referenten wirklich verloren haben, stellt sich die Frage nach ihrer Zeichenhaftigkeit. Kann ein Bild ohne einen Referenten noch als ein Zeichen gelten? Gibt es Bilder, die keine Zeichen mehr sind (vgl. Nöth 2005)?

Tatsächlich kann von einem Verlust des Referenten in Bildern keineswegs die Rede sein, denn während sich die Referenten der Abbildungen in ihrer Sichtbarkeit durch Verdopplung gegenseitig behindern und während Übermalungen oder Überschreibungen die Sichtbarkeit des Abgebildeten beeinträchtigen, stellen sich neue Referenten ein, die im Bild selbst zu finden sind. Sie beschreiben das Bild, indem sie die Aufmerksamkeit der Betrachterinnen und Betrachter vom Abgebildeten auf das abbildende Bild lenken. Ohnedies sind Bilder noch nie bloße Zeichen dessen gewesen, was sie abbilden, sondern auch Zeichen anderer Bilder, auf die sie verweisen, Zeichen ihrer Maler und Auftraggeber, des Stils, der

Epoche und des Genres, dem sie angehören, und der vielen Codes und Konventionen, die ihre Abbildung bestimmen. Im gegenseitigen Verweis ihrer Elemente und Strukturen aufeinander werden Bilder schließlich zu Zeichen ihres eigenen Gefüges von Farben, Formen und Figuren.

Das besondere Paradox der zuletzt in diesem Beitrag betrachteten ikonoklastischen Bilder, die andere Bilder überlagern oder gar im wörtlichen Sinn beschreiben, indem sie sie *überschreiben*, besteht darin, dass die Überschreibung oder Übermalung von Bildern das von ihrem Subtext Abgebildete keineswegs zunichte machen, wie dies die Gesten der Überschreibung und Übermalung vorgeben. Für derartige ikonoklastische Gesten gilt das Paradox des Parasiten, der seinem Gastgeber schadet, aber ihn nicht zerstören darf, weil er von ihm lebt. Der überschriebene Subtext dieser Bilder erhält paradoxerweise gerade durch die Überschreibung eine neue Visibilität, und die Überschreibung bedarf unbedingt ihres überschriebenen Subtextes, um sich als Überschreibung gegenüber dem Überschriebenen zu behaupten.

Die Aporie der Ikonoklasten liegt in dem Paradox, dass eine jede Kritik der Zeichen nur durch die Verwendung der Zeichen möglich ist, gegen die sie sich richtet. Im medialen Alltag zeigt sich die Ubiquität dieses semiotischen Paradoxes immer dann, wenn medialer Aktionismus auf den Plan tritt, um auf parasitäre Weise Proteste gegen die Medien in den Medien zu organisieren. Durch subversive Veränderungen von Medienbotschaften im öffentlichen Raum artikulieren sie sich ebenso ikonoklastisch wie parasitär als Graffiti, in Aktionen wie *adbusting*, *subvertising*, *flash mobs*, *hacktivism* oder *culture jamming*. Die Aktionen gegen medialen Konsumterror und die Mediokratie, gegen die Beherrschung des Internets durch undurchsichtige Codes, gegen Globalisierung oder, unter dem Schlagwort *sousveillance*, gegen die gesellschaftliche Über-

wachung durch Kameras im urbanen Raum leben jedoch von den Medien, gegen die sie aufbegehren. Sie leben von dem Paradox, dass der Protest gegen die Medien ohne die Medien, die diesen Protest bekannt machen, zur Wirkungslosigkeit verurteilt ist.

Bildnachweise

Abb. 1. In: P. Weibel (2002: 598); Abb. 2. <http://lalibreria.blogspot.com/2006/05/huyendo-de-la-critica.html> 6.09; Abb. 3. <http://www.flickr.com/photos/squarewithin/535714083/> Mai 2009; Abb. 4. Necker-Würfel, Nachzeichnung von Marcel Pauluk; Abb. 5. In: R. Heyne (Hg.) (2003: 53); Abb. 6. In: B. Govignon (Hg.) (2004: 37); Abb. 7. *Magazine Air France* 133 (2008): 75; Abb. 8. In: S. Steinberg (1954: 5); Abb. 9. *Magazine Air France* 133 (2008): 166; Abb. 10. In: S. Seipel et al. (Hg.) (2003: 137); Abb. 11. In: Nationalgalerie Berlin (Hg.) (1980: 138); Abb. 12. JudyGr, Foto v. 12.3.2007, Ladbroke Road, Kensington, London W11, UK (<http://www.flickr.com/photos/judygr/>).

Literaturverzeichnis

- Alessandria, Jorge. 1996. *Imagen y metaimagen*. Buenos Aires: Universidad, Facultad de Filosofía y Letras.
- Caliandro, Stefania. 2008. *Images d'images: Le métavisuel dans l'art visuel*. Paris: L'Harmattan.
- Govignon, Brigitte (Hg.). 2004. *La petite encyclopédie de la photographie*. Paris: Matinière. – Dt. 2005. *Kleine Enzyklopädie der Fotografie*. München: Knesebeck
- Heyne, Renate (Hg.). 2003. *Kunst und Fotografie: Floris Neusüss und die Kasseler Schule*. Marburg: Jonas.

- Nationalgalerie Berlin (Hg.). 1980. *Arnulf Rainer* (Ausstellungskatalog). Berlin: Nationalgalerie.
- Nöth, Winfried. 2002. Semiotic form and the semantic paradox of the abstract sign. *Visio* 6.4, 153-163.
- Nöth, Winfried. 2005. Warum Bilder Zeichen sind. In S. Majetschak (Hg.). *Bild-Zeichen: Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München: Fink, 49-61.
- Nöth, Winfried. 2007a. The death of photography in self-reference. In W. Nöth & N. Bishara (Hg.). *Self-Reference in the Media*. Berlin: Mouton de Gruyter, 95-106.
- Nöth, Winfried. 2007b. Metapictures and self-referential pictures. In W. Nöth & N. Bishara (Hg.). *Self-Reference in the Media*. Berlin: Mouton de Gruyter, 61-78.
- Nöth, Winfried. 2009. Self-referential postmodernity. Erscheint in R. Capozzi, R. Posner, & M.-O. Schuster (Hg.) *Semiotics and Postmodernity* (= [Special Issue] *Semiotica*). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Nöth, Winfried & Christina Ljungberg (Hg.). 2003. *The Crisis of Representation: Semiotic Foundations and Manifestations in Culture and the Media*. Berlin: Mouton de Gruyter (= [Special Issue of] *Semiotica* 143.1-4).
- Pier, John & Jean-Marie Schaeffer (Hg.). 2005. *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Prieto, Luis J. 1966. *Messages et signaux*. Paris: Presses Universitaires. – Dt. von Gerd Wotjak. 1972. *Nachrichten und Signale*. Berlin: Akademie Verlag & München: Hueber.
- Schneede, Uwe M. 1978. *René Magritte*, 2. Aufl. Köln: DuMont.

- Seipel, Wilfried, Barbara Steffen & Christoph Vitali (Hg.). 2003. *Francis Bacon und die Bildtradition* (Ausstellungskatalog). Wien: Kunsthistorisches Museum.
- Steinberg, Saul. 1954. *Steinberg's Umgang mit Menschen* (= Karikaturen aus: *All in Line*, 1945 und *The Art of Living*, 1949). Hamburg: Rowohlt.
- Stoichita, Victor I. 1993. *L'instauration du tableau*. Paris: Klincksieck.
– Dt. 1998. *Das selbstbewusste Bild: Vom Ursprung der Metamalerei*. München: Fink.
- Weibel, Peter. 2002. An end to the 'end of art'? On the iconoclasm of modern art. In B. Latour & P. Weibel (Hg.). *Iconoclasm*. Karlsruhe: ZKM & Cambridge, MA: MIT Press, 570-684.
- Wetzel, Michael. 2003. Artem celare – The cryptic mediality of the photographic. In R. Horak (ed.). *Rethinking Photography 1+2*. Salzburg: Fotohof, 58-81.

Bertolt Brechts *Kriegsfibel* als Bildbeschreibung

Peter Seibert

Das „Kriegsfibelmodell“

Damit kein Missverständnis aufkommt: *Bilder beSchreiben* wird im Folgenden nicht als Ekphrasis oder Descriptio verstanden, nicht als Transformation vom Bild zum Text, sondern als das Beschriften von Bildern, sei es als Inschrift, sei es als Überschreiben oder Untertitelung, jedenfalls als Montage von Schrift und Bild zu einer „Sehfläche“¹, die nicht nur heterogene Zeichensysteme kombiniert, sondern auch divergente Rezeptionsmodi und -kompetenzen impliziert: So wird bekanntlich mit der Betextung des Bildes schon durch die Linearität der Schrift dem Rezipienten eine semantische (Re)Konstruktionsleistung abverlangt, die die gleichzeitig gegebene Freiheit der Aufmerksamkeitszuwendung, welche der holistischen Rezeption von Bildern eigen ist, unterläuft.

Dass nicht nur Schrift und Bild, sondern auch Text und Bild in verschiedener Weise und mit unterschiedlichen Zielen und Effekten miteinander verschränkt werden, ist so alt wie deren Geschichte selbst. Die Resultate solcher Kombinationen reichen von gegenseitiger Affirmation über ironische Brechungen bis zu semantischen Desavouierungen, sie bauen ein Spannungsverhältnis zwischen Text und Bild auf, das ebenso auf Vieldeutigkeit zielen wie auf Monosemien drängen kann.

Mit dem Auftreten der Fotografie und ihres *effet du réel* (Barthes 1989) musste diese ars combinatoria, insbesondere wenn es um die Referenzebene „Wirklichkeit“ ging, eine neue Komplexierung erfahren. Beispiele hierfür sind eine Reihe anzuführen, sie reichen von Rodenbachs *Bruges-la-Morte* (1892), Bretons *Nadja* (1928) über Tucholskys *Deutschland, Deutschland über alles* (1929); Brinkmanns *Rom, Blicke*

1 Zum Begriff der „Sehfläche“ vgl. Schmitz (2005): Sehflächen lesen.

(1979) bis zu Sebalds *Austerlitz* (2001), einem Werk, in dem Text und Foto, aber auch Schrift und Foto als je spezifische Erinnerungsmedien sich wechselseitig erläutern und zugleich zur Disposition stellen.²

Das folgende Beispiel einer Bildbeschreibung in dem skizzierten Sinne entstammt einer medien- und kunstgeschichtlichen Situation der letzten Jahrhundertmitte, wurde aber von der Forschung erst in jüngerer Zeit, nicht zuletzt im geänderten Kontext medialer und medienwissenschaftlicher Erfahrungen stärker wahrgenommen. Es geht um Bertolt Brechts *Kriegsfibel*. Auf die Entstehungs- und Publikationsgeschichte ist in letzter Zeit Welf Kienast in seiner Monografie *Kriegsfibelmodell. Autorschaft und ‚kollektiver Schöpfungsprozess‘ in Brechts Kriegsfibel* (2001) ausführlicher eingegangen. Seine Befunde müssen an dieser Stelle nicht wiederholt werden.³ Erscheinen konnte die *Kriegsfibel* (erst) 1955 nach einigen Interventionen der DDR-Führung.⁴ Die 69 Fotos dieser Publikation (dazu kamen zwei Umschlagfotos; s. Abb. 1) hatte Brecht aus unterschiedlichen Illustrierten, die ihm in seinen Exilstationen zur Verfügung standen, ausgeschnitten, gesammelt und in eine Reihenfolge gebracht. An vielen Stellen fügt Brecht, worauf einzugehen sein wird, die ursprüngliche Illustrierten-Untertitelung hinzu, wenn diese nicht bereits integraler Bestandteil der Fotos selbst ist.

Brechts Bildbeschreibung besteht aus Versen; die zum großen Teil jambischen Vierzeiler sind dabei formal auffallend konventionell gehalten. Sie sind gereimt, wobei Brecht die Reimschemata durchspielt.

2 Nach Fertigstellung des Typoskripts ist die zu diesem Komplex grundlegende Forschungsarbeit von Steinaecker (2007) erschienen.

3 Hier finden sich weitere Hinweise auf die Editions- und Forschungsgeschichte.

4 Zugrunde gelegt wird dem Beitrag der unveränderte Nachdruck von 1968.

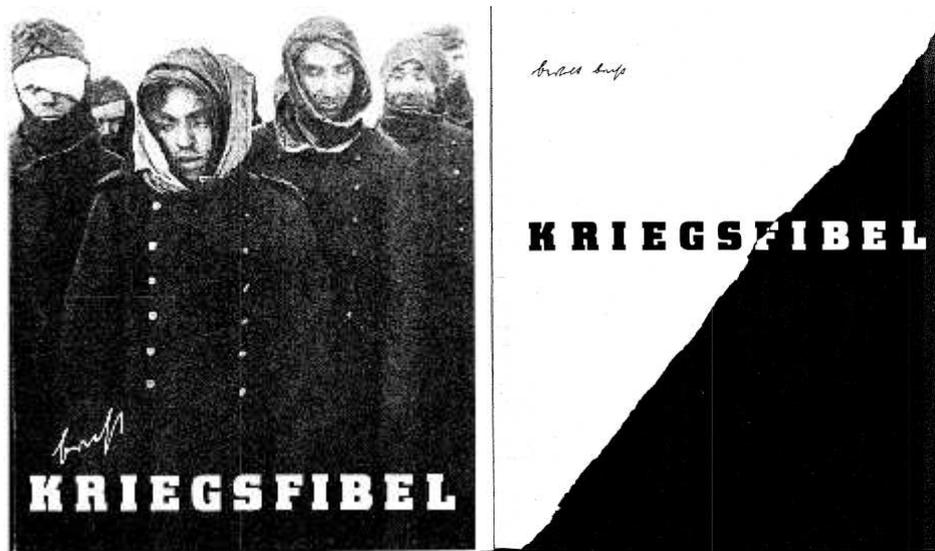


Abb.1. Brechts *Kriegsfibel*: Vorderer und hinterer Buchdeckel.

Die Vierzeiler, die sich damit schon durch ihre Kunstform von der publizistischen Prosa des Illustrierten-Kommentars abheben und eine semantische Verdichtung signalisieren, fungieren in der Regel als Unterschriften (*subscriptio*), in einigen besonderen Fällen hat Brecht sie als Inschriften in das Bild selbst montiert. Obwohl die Fotos bis auf die Fälle, in denen sie mit einer *inscriptio* versehen werden, von Brecht bis auf Rahmung und Ausschnitt unverändert gelassen worden sind, betont er den Kunstcharakter der *Kriegsfibel* als Ganzes, nicht nur den der eigenen Texte. Explizit hebt er – schon in der grafischen Gestaltung – seinen Autorstatus hervor: Der Autorname „Bertolt Brecht“ erscheint als faksimilierte eigenhändige Signatur (Abb. 1). Dieses auffällige Beharren auf Autorschaft als Beharren auf der Bekunstung auch der gesammelten Illustriertenfotos, führt genau ins Zentrum der Diskussion nicht nur der Text-Bildrelation, sondern des Verhältnisses von Fotografie und „Wirklichkeit“ bzw. allgemeiner von „Wirklichkeit“ und Kunst. (Die *Kriegsfibel* ist damit auch als später Beitrag zu der während des Exils und der frühen

Fünzigerjahren geführten Diskussion um den „Realismus“-Begriff in der Kunst und Literatur zu lesen.)

Auf die Titelgrafik mit der Signatur des Autors folgt ein kurzes Vorwort Ruth Berlaus, der Mitarbeiterin Brechts, von der es auch frühe Berichte über die Entstehung der *Kriegsfibel* im dänischen Exil gibt. Berlaus Vorwort bildet eine Art Dispositiv für die Rezeption der gesamten Publikation, indem es sie als pädagogisches, wenn man so will: Als medienpädagogisches Projekt Brechts ausgibt, als „Sehschule“: „Dieses Buch will die Kunst lehren, Bilder zu lesen. Denn es ist den Nichtgeschulten ebenso schwer, ein Bild zu lesen, wie irgendwelche Hieroglyphen“ (Brecht 1955: o. S.).

Dass Brecht seine Kunst als Sehschule⁵ begreifen wollte, ist nicht erst eine von Berlau im Zusammenhang mit der *Kriegsfibel* formulierte Autorintention. Schon in *Trommeln in der Nacht* forderte der Autor bekanntlich eine Rezeptionshaltung, die mit dem „romantischen Glotzen“ brechen sollte. Im *Leben des Galilei* schließlich wurde das „Neue Sehen“ zu einem durchgängigen Thema. Gegen das „Glotzen“ übte hier Galileo seinen Schüler in ein „Neues Sehen“ als Modell der Erkenntnis von Wahrheit ein, wobei jetzt Wissenschaft und Kunst verknüpft wurden. Das „Neue Sehen“ war im *Galilei* auch ein Sehen mit Apparaten, hier dem Fernrohr, mit dem sich die Wahrheit der Aussagen verifizieren ließ. Im *soziologischen Experiment* zum *Dreigroschenfilm* ist es die Filmapparatur, durch die veränderte Wahrnehmungsweisen unterstützt werden. „Induktive Methode“, nennt Brecht die für ihn daraus folgende „Haltung beim Schreiben“ (Brecht 1931: 157-158). Er stellt diese „Haltung“ gegen die der Neuen Sachlichkeit und deren Bestimmung von Fotografie als Möglichkeit, vorgefundene Realität „objektiv“ wiedergeben zu können.

⁵ Zur *Kriegsfibel* als „Sehschule“ siehe Lang (1986).

Fotografie und „Wirklichkeit“

Es ist Brechts Kunstanspruch, der mit einer neusachlichen Nobilitierung der dokumentarischen Fotografie kollidiert. Um die bekannte Position aus eben dem „soziologischen Experiment“ noch einmal zu zitieren, die Brechts Kritik an der – „dokumentarischen“ Fotografie auf den Punkt bringt:

Eine Fotografie der Kruppwerke oder der A.E.G. ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. (Brecht 1931: 161–62)

Dass die Fotografie Wirklichkeit verblende, hatte auch Siegfried Kracauer konstatiert: „Damit sich die Geschichte darstelle, muss der bloße Oberflächenzusammenhang zerstört werden, den die Fotografie bietet“ (zit. nach Wöhrle 1988: 1). Beide gehen damit aber weiterhin davon aus, dass die Fotografie in hohem Maße „Wirklichkeit“ berge. Verschieden sind nur die Vorschläge, diese „Wirklichkeit“ freizulegen, bei Kracauer über Zerschlagung des „Oberflächenzusammenhangs“, bei Brecht durch „Kunst“: „Es ist also tatsächlich ‚etwas aufzubauen‘, etwas ‚Künstliches‘, ‚Gestelltes‘. Es ist also tatsächlich Kunst nötig“, postuliert Brecht (1931: 162).

Brecht und Kracauer scheinen sich damit zumindest auf den ersten Blick durchaus darin einig, dass die „Wahrheit“ der Fotografie als eine verborgene Wahrheit erst in aufwändigen Aktionen freigelegt werden müsse. Beide eint die Ansicht von der notwendigen Desavouierung des weit verbreiteten Vertrauens in die indexikalische Zeichenhaftigkeit der Fotografie. Wenn man der Fotografie mehr als jedem anderen Medium glaubt, sie als Beleg dafür nimmt, dass es so gewesen ist (*ça a été*; Barthes 1989), hat dies als gefährliches medienpolitisches Vertrauen gerade in Zeiten zu gelten, in denen es,

wie bei Brecht, um die „Wahrheit“ des Krieges geht. Die bei Brecht formulierte Skepsis gegenüber der neusachlichen Euphorie bezüglich der Fotografie als Medium einer Erkenntnis, die auf Ähnlichkeit und Objektivität beruht, findet sich auch bei anderen seiner Zeitgenossen. Zu erinnern ist nur an John Heartfield. Dessen Fotomontagen sind ebenfalls zu lesen als eine praktische Konsequenz aus dem Zweifel an der Fotografie als Beglaubigungsmedium für „Wirklichkeit“. So sehr Brecht diese Fotomontagen aus der Weimarer Republik und dem Exil schätzte, so unterschiedlich war jedoch seine Methode zu der Heartfields, den trügerischen „Oberflächenzusammenhang“ der Fotografie zu durchdringen, um zur historischen bzw. gesellschaftlichen „Wahrheit“ zu gelangen. Jede Montage war als Eingeständnis zu lesen, dass Aussagen zu dieser „Wahrheit“ nicht in der Fotografie selbst liegen würden und hier zum Vorschein gebracht werden könnten, sondern dass sie jenseits von dieser zu konstruieren seien. Dadurch, dass Heartfield „erfand“ und montierte, beließ er die vorgefundenen Fotos selbst notgedrungen in der Position, als Bestätigung von „Wirklichkeit“ zu fungieren. Indem Brecht dagegen eine „Schule des Sehens“ einrichten will, in der gelernt werden soll, die historische „Wahrheit“ durch Einübung neuer Blicke auf die Fotografie „wiederherzustellen“ (Wöhrle 1988: 3-4), verlagert er das Problem von der Seite der künstlerischen Bearbeitung und damit der Produktion auch auf die Seite der Rezeption.

Brechts *Kriegsfibel*, da sie auf das Erlernen eines „Neuen Sehens“ von Fotos hin angelegt ist, belässt also das Objekt dieser Befragung, die Fotos, weitgehend unverändert, muss es aber von seinem ursprünglichen (Publikations-)Zusammenhang, der Illustrierten, trennen und neu kontextualisieren. Als Zitat wird das Illustriertenfoto eingebunden nicht nur in einen anderen medialen Zusammenhang, sondern auch in einen

neuen narrativen. Inwieweit dabei die grafische Gestaltung, der Schwarz/Weiß-Kontrast, die unterschiedliche Rahmung der Fotos ein entscheidendes Mittel Brechts bei seiner künstlerischen Gestaltung, dem „Gestellten“, von Kunst also, ist, kann an dieser Stelle nicht ausführlicher diskutiert werden. Auch ohne diese grafische Umformung intendiert allein schon die mediale Transposition entscheidende Veränderungen in der Bedeutungskonstitution. Demnach eröffnen die einzelnen Fotografien – unabhängig zunächst auch von der Be-Schreibung durch Brecht – schon durch ihre Platzierung in der *Kriegsfibel*, in deren Aufbau sich ein bestimmtes Geschichtsverständnis objektiviert, veränderte Perspektiven in der Wahrnehmung von fotografischen Abbildern.



Abb. 2. Foto Nr. 37 (links) und Foto Nr. 35 (rechts) der *Kriegsfibel*.

Nehmen wir ein Beispiel, um zu veranschaulichen, wie die semantische (Re)Konstruktion durch die Rezipienten über die Strukturierung des gesamten Werks zu steuern versucht wird: Bild 37 (Abb. 2) zeigt ein halbnacktes afrikanisches Mädchen, das – erotisch enkodiert – eindeutig Männerphantasien ent-

spricht; in der Fotografie selbst werden aber weder Krieg noch Gewalt und Begehren ausgestellt. Dadurch jedoch, dass Bild 35 (Abb. 2) einen zuprostenden Feldmarschall Rommel mit zwei Soldaten seines Afrikakorps abgelichtet hat, während das nachstehende Bild (Nr. 36, Abb. 3) einen getöteten deutschen Soldaten nach den Niederlagen Rommels zeigt, konnotiert die folgende Fotografie des afrikanischen Mädchens nicht nur das Versprechen an die Soldateska auf gewaltsame Erfüllung sexueller Begierde, sondern auch die kolonialistischen Kriegsziele, denen die Zerstörung dieses Bildes von der Schönheit und der Integrität des Menschen längst eingeschrieben ist – nicht allein auf der Seite des Opfers, sondern auch und zuerst auf der der Täter. (Dass dieses Foto zudem als Widerspruch gegen die nationalsozialistische Rassenpolitik zu begreifen ist, muss hier nicht ausgeführt werden.

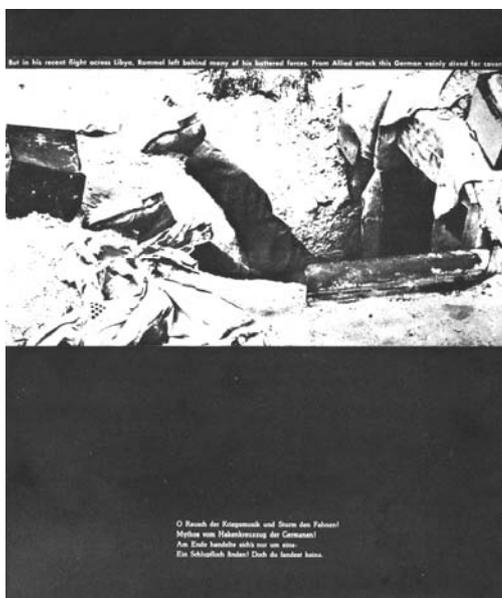


Abb. 3. Foto Nr. 36 der *Kriegsfibel*.

Im weiteren Verlauf der Fotogeschichte wird markiert werden, dass gleichgültig, ob es um den Vormarsch Rommels oder den Sieg der Alliierten in Afrika geht, das Ziel sich nicht verändert, nämlich die Unterjochung und Ausbeutung eines

Kontinents. Auch den Reden anderer Krieg führender Staaten vom gerechten Kriege wird durch *Kriegsfibel* damit ein Dementi entgegengesetzt.)

Indem Brecht das Foto mit der jungen halbnackten Afrikanerin also an eben dieser Stelle der *Kriegsfibel* positioniert, verlangt es nach neuen Sehweisen, fordert der Autor die Rezipienten auf, die konventionelle, hier voyeuristische Wahrnehmung der Illustriertenfotografie zu reflektieren und zu überwinden.

Die Lesbarkeit der Fotografie

Aber dies genügt ihm offensichtlich nicht, das Foto zu „verfremden“, um es einer neuen Erkenntnis freizugeben. Der fotografische „Oberflächenzusammenhang“ scheint für Brecht ohne Mobilisierung von Textualität, ohne „Kommentar“ (Berlau 1955: Waschzettel), wie er es nennt, nicht ausreichend aufgebrochen zu sein. Erst die Bild-Beschriftung sichert für ihn eine zweite Lektüre des Bildes, scheint für ihn die Kraft zu haben, der Fotografie eine andere „Wahrheit“ zu entreißen. So setzt Brecht auf die linke, dem Text vorbehaltene Seite den Titel „Afrika“; will er also das Bild zum Sprechen bringen, indem er es *allegorisiert*. Im Vierzeiler, den er als subscriptio in die schwarze Rahmung unterhalb des Bildes setzt, wird die Allegorie als solche noch einmal selbst erläutert:

Die Herren raufen um dich, schöne Schöpfung,
Und rasend stoßen sie sich aus den Schuh'n.
Denn jeder rühmt sich kundiger der Schröpfung
Und mehr im Rechte, dir Gewalt zu tun.

Das Verhältnis von Text und Bild ist dabei nicht als redundantes intendiert; es geht Brecht vielmehr um die Öffnung

einer semantischen Schere zwischen Foto und Vierzeiler, zwischen „Dokument“ und „Kunst“, eine Öffnung, in die sich der Zweifel an der Repräsentationsfähigkeit des Illustriertenfotos und damit einer „einfachen Lesbarkeit“ einnisten soll. Amelunxen hat in seiner Analyse des Verhältnisses von Literatur und Kunst für die Malerei bis weit ins 18. Jahrhundert eben die Lesbarkeit des Bildes noch im Allegorischen und durch die Zuhilfenahme von Ikonologien verbürgt gesehen. Die entzifferbare Semantik hat sich nach ihm in einer Moderne, die im Zeichen der Fotografie steht, verloren. Zugleich bedeutet dies nach Amelunxen aber, dass das Bild seine Inkommensurabilität im Verhältnis zur Sprache zur Darstellung bringe: Der „Auszug des Wortes“ werde in der Fotografie reflektiert (Amelunxen 1995: 217). Gerade an diesem Punkt scheint Brecht eine Entwicklung der Moderne, wie sie Amelunxen am Beispiel der Fotografie beschreibt, korrigieren zu wollen: Der Auszug des Wortes wird als reversibler Prozess begriffen, um der Fotografie eine Lesbarkeit zurückzugeben, die durch die Allegorie möglich wird. Auch wenn Brecht nicht unmittelbar auf die barocke Emblematis zurückgreift und sie restituiert, wie Reinhold Grimm (1978) argumentiert hat, lässt sich die „Fibel“ doch als Experiment begreifen, durch ein Zitieren von Allegorie und das Anknüpfen an emblematische Traditionen die „unlesbare“ Fotografie in eine Art Vormoderne zu zwingen, die noch von der Repräsentativität eines Bildes und damit der Möglichkeit von Entzifferung ausging.

Ob und inwieweit dies der *Kriegsfibel* tatsächlich gelingt, inwieweit Brecht Textualität mobilisiert, um eine Lesbarkeit der Fotografie herzustellen, müsste an konkreten Beispielen diskutiert werden. Greifen wir, dies zu überprüfen, – durchaus willkürlich – ein weiteres Foto der *Kriegsfibel* (Abb. 4) heraus, das laut der von Brecht mitgelieferten (oder zitierten)

Überschrift die „Besatzung eines deutschen Bombers“ zeigt:
Das Brustbild von drei Männern mit Fliegerkappen im Cockpit eines Flugzeugs.

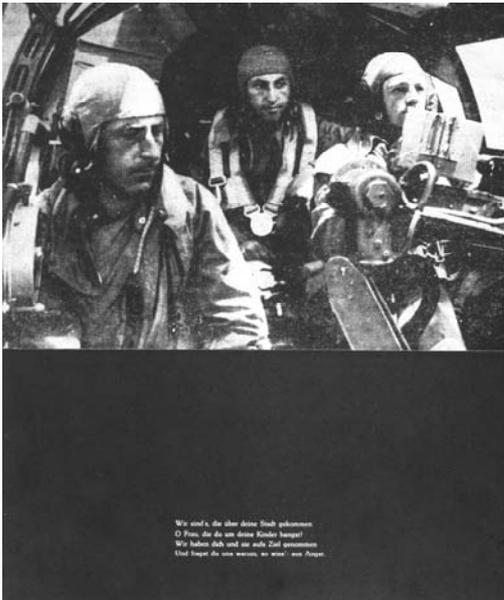


Abb. 4. Foto Nr. 15 der *Kriegsfibel*.

Der Vierzeiler, ein Rollengedicht, in dem die drei Flieger selbst sprechen, kommentiert nicht das Abgebildete, sondern erzählt – sozusagen gegen die Wahrnehmung des fotografisch Abgebildeten – von der Angst der Bomberpiloten als Antrieb zum Töten:

Wir sind's, die über deine Stadt gekommen
O Frau, die du um deine Kinder bangst!
Wir haben dich und sie aufs Ziel genommen
Und fragst du uns warum, so wiss': Aus Angst.

Ein anderes Beispiel (Abb. 5) zeigt die Luftaufnahme von einer Küste. Die Bildunterschrift ist wiederum ein Rollengedicht, nur ist das „wir“, das spricht, – anders als bei den Bomberpiloten – überhaupt nicht mehr auf der Fotografie zu sehen. Der Vierzeiler hat sich völlig gelöst von der fotogra-

fischen Abbildung, wenn das „wir“ sich als 8000 am Kattegatt ertrunkene Matrosen zu erkennen gibt:⁶ Foto und Fotogramm sind endgültig auseinander getreten, da die „Wahrheit“ des Fotos im wahrsten Sinne des Wortes nicht mehr an dessen Oberfläche in Erscheinung tritt.



Abb. 5. Foto Nr. 7 der *Kriegsfibel*.

Mit dem Auseinandertreiben von Bild und Text, wodurch die Evidenz von Referenzen verhindert wird, kompliziert sich das Verhältnis von beiden Zeichensystemen gerade in Bezug auf deren jeweilige Repräsentationsfähigkeit. Das Foto figuriert damit zugleich als Medium des Erinnerns nur mehr durch die Kunst des Autors: Es erscheint als Erinnerungsbild,⁷ das in den Bereich des Imaginierten verwiesen wird, was zugleich auch heißt, dass von Brecht die Literatur als das stabilere Erinnerungsmedium ausgewiesen wird.

6 „Achttausend liegen wir im Kattegatt. / Viehdampfer haben uns hinabgenommen. / Fischer, wenn dein Netz hier viele Fische gefangen / Gedenke unser und laß einen entkommen.“

7 Zum allgemeinen Verhältnis von Literatur und Fotografie als Medien der Erinnerung siehe Schmitz-Emans (2005). Holdenried (1999) diskutiert das Problem der Erinnerungsmedien an Texten von Georges-Arthur Goldschmidt „Lichtschrift der Erinnerung“.

Anders Roland Barthes: Folgt man seinen Ausführungen zur Fotografie in *Die helle Kammer*, so ist, was die sprachlichen und fotografischen Repräsentations- und damit immer auch Erinnerungsmodi betrifft, von einem grundsätzlich anderen Antagonismus zwischen Text und Foto auszugehen:

Die Sprache ist ihrem Wesen nach Erfindung; will man sie zur Wiedergabe von Tatsächlichkeit befähigen, so bedarf es eines enormen Aufwandes: Wir bemühen die Logik oder, wenn es daran mangelt, den Schwur; die Fotografie aber verhält sich gleichgültig gegenüber jeder Vermittlung: Sie erfindet nicht; sie ist die Bestätigung selbst. (Barthes 1989: 96)

Während für Brecht also die Fotografie in die Sphäre des Logos/des Textes übertragen werden muss, um die Referenz auf das Reale, auch das gewesene „Reale“, das *ça a été* Barthes' auszustellen, wird bei diesem in der Übersetzung vom Bild in Sprache die ganze Problematik der Bezeugung des „réel“ evident

Hat sich bei Barthes durch das Auftreten der Fotografie in der Geschichte der Medien und der Künste der Status literarischer Referenzialität notwendigerweise grundlegend verändert, bezieht in Brechts *Kriegsfibel* die Fotografie ihre gesellschaftliche Relevanz aufgrund ihrer Zeugenhaftigkeit gerade aus dem Hinzutreten der Sprache zur Fotografie. Wird bei Barthes Sprache und Erfindung gegen Fotografie zusammen gesehen, so ist es bei Brecht die Literatur (allgemeiner die Kunst), die auf die Fotografie ausstrahlt und ihr die Chiffre nicht nur der Unlesbarkeit, sondern auch der Erinnerungslosigkeit nimmt und ihr eine belastbare Wirklichkeitsaussage erst zugesteht. Von dem „tiefen Misstrauen an der Sprache, an der Möglichkeit des Sagens und Mitteilens“, von der Wolfgang Kemp in „Die Kunst des Schweigens“ (Kemp 1989: 119) in Anlehnung an eine frühe Arbeit August Langens als einem zentralen Aspekt der deutschen Geistesgeschichte des frühen

19. Jahrhunderts gesprochen hat, scheint bei Brecht wenig geblieben zu sein.

Die Frage nach der Bezeugung des Realen durch Fotografie versus durch die Sprache stellt sich bei Barthes und Brecht allerdings an einem entscheidenden Punkt anders, dort nämlich, wo es um die Konzeption von „Wirklichkeit“, bei Brecht im Sinne „gesellschaftlicher Wirklichkeit“, selbst geht: Barthes modelliert diese als kontingent, Brecht, der im Falle der *Kriegsfibel* mit seinem marxistischen Lehrer Karl Korsch zusammenarbeitete, erkennt sehr wohl Gesetzmäßigkeiten. Die Kontingenz lässt bei Barthes nur noch Zufallsabbildungen zu, die damit aber immer auch die Repräsentativität der Fotografie zu unterlaufen drohen. Eine entsprechende „Sehschule“ bei Barthes müsste uns die Ungesicherheit unserer eigenen Erfahrungen „vor Augen führen“, wenn nicht zu einer Blindenschule mutieren. Bei Brecht wird diese Kontingenz dagegen erst generiert als „Eindruck“, erzeugt auf der Oberflächenstruktur der Fotografie. Nur deshalb kann Brecht bei aller mediengeschichtlich begründeten Skepsis gegenüber der Fotografie grundsätzlich davon ausgehen, dass bei dieser nach einer verborgenen historischen Wahrheit, konkret der Wahrheit über den Krieg, überhaupt gesucht werden kann.

Bildbeschreibung als Gegenrede

Die gesamte Diskussion um das Text-Bild-Verhältnis und damit auch der kontrastierende Rekurs auf Barthes würde bei der *Kriegsfibel* allerdings dann verkürzt geführt werden, wenn dieses Verhältnis nur als ein Beschriftungsprojekt von Fotografien gesehen würde: Brecht bezieht sich im Falle der *Kriegsfibel* in keinem Fall abstrakt auf Fotografie, sondern, wie ausgeführt, auf Fotografie in bestimmten medialen Verwendungszusammenhängen, eben der Illustriertenpresse. Damit aber konfrontiert er seine Texte in der Regel nicht nur mit einer Fotografie

und er „kommentiert“ nicht nur deren „Aussagen“, zugleich muss er sie auch immer wieder neu kombinieren mit Illustriertentexten, Bildüberschriften, -unterschriften, -einschreibungen des Mediensystems Illustrierte, welche ihrerseits bereits die Bilder in den Bereich der Sprache und damit einer Deutung hinüberholen. Brechts Bildbeschreibungen der *Kriegsfibel* sind in der Regel Beschreibungen von Fotografien *und* Texten. In den Illustrierten vorgefundene Sehflächen, die als solche bereits aus zwei Zeichensystemen montiert sind, werden um Texte erweitert, jedoch nicht *über*schrieben, so dass wir es in vielen Fällen der *Kriegsfibel* selbst weniger mit Palimpsesten als mit der Herstellung von Polyphonien zu tun haben. Was im Anschluss an Barthes an Problemen der Referenzialität im Aufeinandertreffen von Fotografie und Text zu thematisieren ist, stellt sich bei Brecht folglich dort anders, wo seine Beschriftung auf vorgängige reagiert. Brechts Modi der Beschriftung von Fotos und von vorgefundene Texten sind dabei variabel und ändern sich in vielen Beispielen. So kann sich, um einen Extremfall herauszugreifen, Brechts Vierzeiler auf

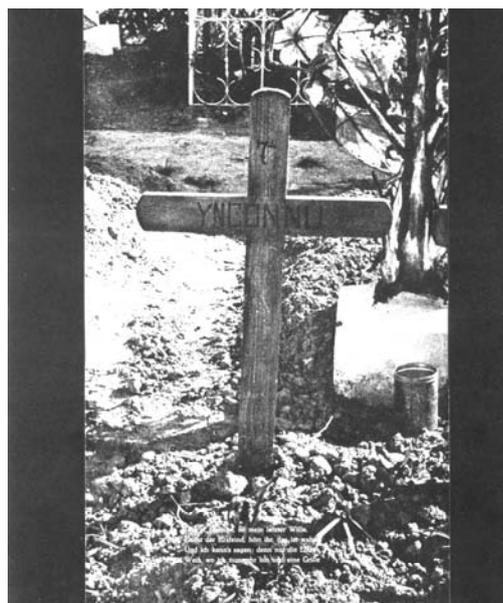
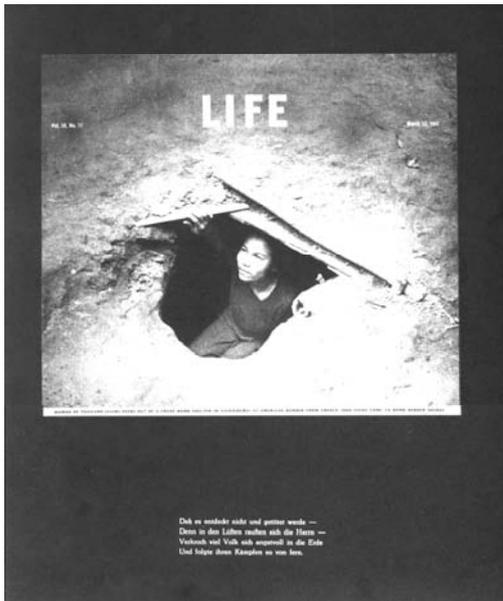


Abb. 6. Foto Nr. 31 (links) und Foto Nr. 10 (rechts) der *Kriegsfibel*.

ein Foto beziehen, das selbst nur aus Text besteht (Nr. 31, Abb. 6). Oder Brechts Text greift einen dem Foto integralen Text auf, wie bei Nr. 10 (Abb. 6) die Inschrift des Grabkreuzes „Ynconnu“, so dass bei Brecht, indem er seinen Vierzeiler in das Bild montiert, der „Ynconnu“ aus dem Bild, spricht aus dem Grab heraus, seine Ansicht des Krieges mitteilt. Ist hier der Vierzeiler in dem System von integralem Text und Foto noch supplementär, so verhält sich Brechts Bild/Text-Beschreibung in anderen Fällen kontradiktorisch, die Polyphonie wird zur Gegenrede.

Z. B. erläutert die Illustriertenüberschrift zu Foto Nr. 4 (ohne Abb.), dass ein Gottesdienst siegreicher Franco-Generäle abgelichtet sei, und sie erklärt, worum es sich bei dem im Hintergrund sichtbaren Gebäude handelt, während Brechts Bildtext auf die Benennung des ideologischen Hintergrunds des Spanischen Bürgerkrieges und dessen klerikal-faschistische Legitimation zielt.

Dass es der *Kriegsfibel* also immer auch um die Konfrontation mit der Bildbeschreibung geht, wie sie das Mediensystem „Illustrierte“ liefert, und um deren Intention, das Foto durch den Text als Beweismittel für Realität auszuweisen, erklärt auch, warum Brecht die Illustriertentexte nicht nur, wie ausgeführt, mitpubliziert, sondern an ihrer Lesbarkeit im Wortsinne in einem so hohen Maße interessiert ist, dass er sie nicht nur übersetzt, sondern in vielen Fällen auch in größeren Lettern wiedergibt, als es bei dem Illustriertenprätext selbst der Fall ist: Damit die Polyphonie oder die Gegenrede funktioniert, muss explizit gehalten werden, wer spricht, wem der deutlich gekennzeichnete Autor der *Kriegsfibel* widerspricht. Daraus ergibt sich, dass die *Kriegsfibel* eine Art paratextuelle Ebene einbezogen hat, auf der immer wieder Elemente des medialen Systems, aus dem die gesammelten Fotos und deren Beschriftungen stammen, auftauchen (Abb. 7).

Abb. 7. Foto Nr. 42 der *Kriegsfibel*.

Die Aktivierung des Rezipienten

Mit diesem komplexen Verhältnis von Fotos und zueinander widerspruchsvollen Texten, mit deren Montage zu einer semantisch schwierigen polysemen Sehfläche wird die Referenz der Fotos, aber ebenso der Texte selbst endgültig zur Disposition gestellt. Es ist folglich nicht nur zu bezweifeln, ob die *Kriegsfibel* eine Antwort darauf darstellen kann, inwieweit die Welt, sei sie als kontingente begriffen, sei sie als gesetzmäßig funktionierende verstanden, fotografisch überhaupt abzubilden sei, sondern auch, ob die historische und gesellschaftliche, unter der Oberflächenstruktur der Fotografie verborgene Wahrheit durch Mobilisierung von literarischer Textualität überhaupt evoziert werden kann. Die Seiten der *Kriegsfibel* fungieren nicht nur als Projektfläche, in die verschiedene, irritierende Ansichten eingeschrieben werden können, die sich jeweils, aber unterschiedlich auf den *effet du réel* der Fotografie berufen. Die Ein- und Beschreibungen des Autors selbst, die „Kunst“, um mit Brecht zu sprechen, erweisen sich bei genauerer Lektüre als ebenso wenig „ein-deutig“, wie die Fotografie, die zum Sprechen gebracht werden soll. D. h., Brechts

Texte erscheinen letztlich nicht weniger kommentarbedürftig als die Fotografien. Die semantische Verdichtung der Vierzeiler führt aus diesem Dilemma nicht heraus, im Gegenteil: Auch die Literatur Brechts führt in das Reich der Differenz und der Verrätselung. Selbst die Definition von Signifikant und Signifikat, erst recht deren Relationen zueinander erscheinen durch die Intervention von Literatur in hohem Maße vage, ungenau, die Aussagen bleiben unbestimmt und letztlich unbestimmbar.

Anders aber als z. B. bei der Fotomontage eines Heartfield einerseits und der Kommentierung in den Illustrierten andererseits beharrt Brecht jedoch darauf, dass die Verfahren von Bildbeschreibung offen gelegt bleiben. Seine Vorschläge zur Re-Lektüre der Fotos überschreiben deshalb nicht vorhergehende Texte, löschen diese nicht aus. Der Rezipient kann beide einsehen und bleibt aufgefordert, sich mit einer semantisch divergenten, ja antagonistisch besetzten Sehfläche auseinanderzusetzen. Die „Sehschule“, für die Brecht seine *Kriegs-fibel* produziert hat, schreibt insofern durch die Bildinschriften nicht neue Sichtweisen vor, sondern tatsächlich „neues Sehen“, d. h., sie zielt auf die Aktivierung des Lesers bzw. Betrachters. Wie Brecht in seiner Rundfunktheorie zum Aufstand des Hörers und seiner Wiedereinsetzung als Sender aufgerufen hatte, so postuliert er hier die Aktivierung des sehenden, d. h. medienkompetenten Rezipienten. Anstatt das als Abbild von Welt zu nehmen, was das Mediensystem als solches vorgibt, bleibt der Leser/Betrachter aufgefordert, zu lernen, sich ein eigenes Bild von der Welt zu machen, auch wenn es mit dem Brechts in Konflikt stehen sollte.

Literaturverzeichnis

- Amelunxen, Hubertus von. 1995. Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie. In Peter V. Zima (Hg.). *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 209-234.
- Barthes, Roland. 1989. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Berlau, Ruth. 1955. Vorwort und Waschzettel. In Berthold Brecht. *Kriegsfibel*. Berlin: Eulenspiegel Verlag.
- Brecht, Bertolt. (1931) 1967. Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment. In B. Brecht. *Schriften zur Literatur und Kunst I. Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Bd. 18. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 139-209.
- Brecht, Bertolt. 1955. *Kriegsfibel*. Berlin: Eulenspiegel Verlag (unveränderter Nachdruck: 1968. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins).
- Grimm, Reinhold. 1978. Marxistische Emblematis. Zu Bertolt Brechts "Kriegsfibel". In: Sibylle Penkert (Hg.). *Emblem und Emblematisrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 502-542.
- Holdenried, Michaela. 1999. Lichtschrift der Erinnerung. Zur medialen Konstruktion von Gedächtnisbildern bei Georges-Arthur Goldschmidt. In Wolfgang Asholt (Hg.). *Grenzgänge der Erinnerung. Studien zum Werk von Georges-Arthur Goldschmidt*. Osnabrück: secolo-Verlag, 107-121.
- Kemp, Wolfgang. 1989. Die Kunst des Schweigens. In Thomas Koebner (Hg.). *Laokoon und kein Ende. Der Wettstreit der Künste*. München: edition text und kritik, 96-119.

- Kienast, Welf. 2001. *Kriegsfibelmodell. Autorschaft und ‚kollektiver Schöpfungsprozess‘ in Brechts ‚Kriegsfibel‘*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Lang, Joachim. 1986. Brechts Sehschule. Anmerkungen zur *Kriegsfibel*. *Brecht-Journal* 2, 95-114.
- Schmitz, Ulrich. 2005. Sehflächen lesen. Einführung in das Themenheft. *Der Deutschunterricht* 4, 2-5.
- Schmitz-Emans, Monika. 2005. Literatur – Fotografie – Erinnerung. *Der Deutschunterricht* 6, 63-72.
- Steinaecker, Thomas von. 2007. *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*. Bielefeld: transkript.
- Wöhrle, Dieter. 1988. *Bertolt Brechts medienästhetische Versuche*. Köln: Prometh.

Filmbilder interpretieren – eine pragmatische Untersuchung

Martin Lefebvre

Zweifel an der Möglichkeit der Wahrheit von Filminterpretationen

Wenn Wissenschaftler heute über Kunstwerke schreiben, so steht wohl vieles, wenn nicht gar alles von dem, was sie zu Papier bringen, unter der Überschrift *Interpretation*. In der Tat besteht ein großer Teil dessen, was Kunstwissenschaftler tun, darin, Hypothesen über die Bedeutung von Kunstwerken oder über die Bedingungen aufzustellen, unter welchen diese Werke etwas bedeuten können. Im disziplinären oder interdisziplinären akademischen Kontext wirft die Praxis des Interpretierens als eine Art der Wissensvermittlung wichtige Fragen auf. Insbesondere – und das ist der Punkt, um den es hier geht – steht die Frage nach der Wahrheitsfähigkeit interpretativer Aussagen in Bezug auf Kunstwerke zur Debatte.

Tatsächlich gibt es heute viel Skepsis gegenüber Interpretationen und der Wahrheitsfähigkeit interpretativer Aussagen, obwohl interpretative Kritik weiterhin ein dominantes Paradigma für das Schreiben über Kunstwerke ist. Die Quellen der Skepsis sind vielfältig, aber grob zusammenfassend lässt sich sagen, dass sie einerseits im Umfeld des „nominalistischen“ und „relativistischen“ Klimas des rortyschen Neopragmatismus und in den Diskursen des Poststrukturalismus und Postkolonialismus liegen, während sie sich andererseits aus verschiedenen Überbleibseln des Positivismus und Neopositivismus speisen. Und obwohl sich beide Perspektiven radikal unterscheiden, verschmelzen sie dennoch in ihrer Kritik des Wahrheitswertes von Interpretationen. Aus der ersten Perspektive wird ja die Idee von Wahrheitsansprüchen überhaupt verworfen, sogar in den Naturwissenschaften. Eine vom Geist unabhängige Realität, so heißt es, könne es ebenso wenig geben, wie Propositionen, die einer solchen Realität als wahr entsprechen oder sie repräsentieren können. Aus der zweiten Perspektive hingegen werden sogar

sämtliche interpretative Aussagen als bestenfalls pseudo-wissenschaftlich charakterisiert.

In der Filmwissenschaft, einem der Hauptforschungsgebiete des Verfassers dieses Beitrages, wurden diese beiden ungleichen Perspektiven in David Bordwells Kritik der Interpretation zusammengeführt.¹ In seinem 1989 erschienenen Buch *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* ist es Bordwells Hauptanliegen nachzuweisen, dass Filmkritiker in ihren Interpretationen bloße rhetorische Übungen veranstalten und leere Phrasen dreschen, denen keinerlei Wahrheitswert zukomme und die Aussagen enthielten, die noch nicht einmal mit Wahrscheinlichkeit gültig sind. In Filminterpretationen ginge es vielmehr um theorieträchtige Bedeutungen, d. h. Bedeutungen, die angeblich durch verschiedene theoretische Modelle und konventionelle interpretative Praktiken *im Voraus* bestimmt seien.

In gewisser Weise erhebt Bordwells Buch den Anspruch, die dominanten Interpretationsverfahren und -strategien der Filmwissenschaft zu „demytizieren“. Versuche von Interpretieren, die verschiedenen Orte der Bedeutungsentstehung im Film zu bestimmen, werden sorgfältig untersucht. Bordwell dokumentiert auch, welche semantischen Netzwerke in der Geschichte der Filmwissenschaft privilegiert wurden, welche Strategien Filmwissenschaftler verwenden, um verschiedenen typischen Merkmalen von Filmen bestimmte Bedeutungen zuzuordnen, welche Eigenschaften sie bei Filmen voraussetzen, um solche Zuordnungen vorzunehmen, und schließlich, welche rhetorischen Strategien sie verwenden, um ihre Leserinnen und Leser zu überzeugen. Verblüffend an Bordwells großem Unterfangen ist jedoch, dass der Autor kein einziges

1 Seit den späten 1980er Jahren gilt Bordwells Werk als führend in der so genannten „kognitive Filmtheorie“, die in ihre Forschung verschiedene Tendenzen der Kognitionswissenschaft, Kognitiven Psychologie und der Philosophie des Geistes mit einbezieht.

Mal auch nur die geringste Möglichkeit ins Auge fasst, dass eine der Interpretationen, deren Prinzipien er so detailliert beschreibt, sich, wenn nicht unbedingt als wahr, so doch wenigstens als wahrheitsfähig erweisen könnte. Genauso wenig thematisiert er die Annahmen oder Überzeugungen von Filmkritikern über die Wahrheitsfähigkeit ihrer eigenen Interpretationen. All dies darf wohl als Ausdruck von Bordwells unverhüllter *a priori* Annahme gelten, dass interpretative Aussagen nicht wahrheitsfähig seien.

Bordwells Argument gegen den epistemischen Wert von Gültigkeitsansprüchen für Interpretationen und seine Auffassung von der Theorielastigkeit der Interpretationen erinnern an Stanley Fishs bekanntes Werk über „interpretative Gemeinschaften“ (Fish 1980), welches seinerseits gut als eine Version des neopragmatischen Relativismus von Rorty gelten kann. Dennoch ist Bordwell kein echter Relativist. Anders als Fish verwirft er nicht ausdrücklich die Möglichkeit, dass manche Aussagen zur Bedeutung eines Films wahrheitsfähig sein könnten. In diesem Zusammenhang unterscheidet er „Interpretation“ von dem, was er „Verstehen“ nennt. Bordwells Punkt ist dabei, dass Aussagen über das „Verstehen“ eines Films, d. h. Aussagen über seine „wörtliche“ Bedeutung, im Gegensatz zu interpretativen Aussagen wahrheitsfähig sein können.²

Der Hauptgrund, warum wir uns hier auf Bordwells Werk beziehen, ist seine Unterscheidung zwischen „Interpretation“ und „Verstehen“ und seine Begründung dieser Unterscheidung aus epistemischer Perspektive. Da nämlich Fish das Verstehen und die „wörtliche Bedeutung“ eines Textes ge-

2 Bordwell unterscheidet vier Arten von Bedeutung im Film, die referenzielle, die explizite, die implizite und die symptomatische Bedeutung. Nach seinem Ansatz gehört Verstehen zu den ersten beiden Bedeutungsarten, die beide, wie er schreibt, „gewöhnlich als ‚wörtliche‘ Bedeutungen angesehen werden“ (1989: 8), während die Interpretation die letzten zwei Bedeutungsarten betrifft.

nauso determiniert oder theoriebefrachtet (d. h. genauso „interpretativ“) wie Freudsche Interpretationen seien, fragt sich, welche Gründe Bordwell gegen Fish dafür anführen kann, dass das Verstehen einen anderen epistemischen Status habe.

Bordwell (1989: 279) erläutert, dass *Making Meaning* ein Buch ist, welches sich ausschließlich mit Interpretation beschäftigt, und er verweist Leser, die sich für das „Verstehen“ interessieren, auf sein Buch *Narration in the Fiction Film*, welches kognitive Aspekte der Filmwahrnehmung erörtert (vgl. Bordwell 1985: 30). Da aber auch *Making Meaning* kognitive Mechanismen und Prozesse der mentalen Verarbeitung eines Films thematisiert, scheint der Hauptunterschied zwischen beiden Büchern in der zentralen Rolle zu liegen, welche in *Narration in the Fiction Film* der Wahrnehmung zukommt. Kurz, für Bordwell sind es offenbar die Besonderheiten der filmischen Wahrnehmung, welche, so merkwürdig dies klingen mag, das Filmverstehen von der Kritik ausnimmt, die sich an die Filminterpretation richtet. Somit liegt der Grund dafür, dass allein dem Film-„Verstehen“ epistemischer Wert zugesprochen wird, d. h. eine Verifizierbarkeit oder Falsifizierbarkeit seiner Aussagen, an der Besonderheit der Beziehung zwischen dem Film und seiner spezifischen Wahrnehmungsmodalität – nämlich der Tatsache, dass letztere begründet oder erklärt werden muss. Bordwell betrachtet Wahrnehmung aus einer kognitivistischen Perspektive, welche eine scharfe Unterscheidung zwischen so genannten „top-down“ und „bottom-up“ Prozessen ablehnt. Sobald sich Bordwell in *Making Meaning* aber dem Thema der „Interpretation“ zuwendet, kommt die Unterscheidung zwischen kognitiven „top-down“ und „bottom-up“ Prozessen doch wieder zum Vorschein. Bordwells Kritik der „Interpretation“ besteht nämlich darin, dass diese, seiner Meinung nach, praktisch völlig von kognitiven „top-down“ Prozessen dominiert sei.

Mit dieser pauschalisierenden Diatribe gegen die Wissenschaftlichkeit der interpretativen Kritik verteidigt Bordwell tatsächlich eine Form des neopositivistischen Naturalismus, für welchen „Interpretation“ wenig mehr ist als ein pseudo-wissenschaftlicher Diskurs, der aus bloßem Wortgeklingel und leeren rhetorischen Floskeln besteht.

Wäre diese Einschätzung zutreffend, so gäbe es wenig Hoffnung, den kognitiven oder epistemischen Wert interpretativer Disziplinen wie der Filmwissenschaft zu bestimmen, zumindest was deren gegenwärtige Vorgehensweise angeht. „Interpretation“, so schreibt Bordwell, „erzeugt im Großen und Ganzen keine wissenschaftliche Erkenntnis“ (1989: 257). Statt zu interpretieren, empfiehlt er den Filmwissenschaftlern, eine „historische Poetik des Kinos“ zu betreiben, eine Form der Kritik, die für die „Wahrnehmbarkeit“ empfänglich ist (1989: 265), und die, wie sie von Bordwell selbst praktiziert wird, auf stilistischer Beschreibung beruht.

Eine pragmatische Alternative

Im Folgenden geht es um eine Alternative zu Bordwells pauschalisierenden Ansichten über die Interpretation. Sie richtet sich gegen die Annahme der vielen Kommentatoren in den Geisteswissenschaften, welche im Gefolge von Bordwell, Fish und anderen, die Auffassung vertreten dass interpretative Kritik nicht wahrheitsfähig sei, da sie nichts repräsentiere, dem eine von den Interpreten unabhängige Realität zukomme. Bordwells Kritik der Interpretation geht, wie oben erörtert, von Überlegungen über die epistemische Rolle der Wahrnehmung in der Filmrezeption aus.

Grundlage der folgenden alternativen Theorie der Interpretation ist die pragmatische und semiotische Epistemologie des amerikanischen Philosophen C. S. Peirce (1839-1914). Peirce war davon überzeugt, dass sich nichts in unserem

Denken zeigen bzw. darstellen könne, das nicht auf irgendeiner früheren Wahrnehmung oder Erfahrung beruhe. Was aber sind „Wahrnehmung“ und „Erfahrung“ im Zusammenhang der Filmrezeption?

Mit seiner Konzeption des Pragmatismus hat Peirce gezeigt, dass Empirismus nicht notwendigerweise Positivismus, Neopositivismus oder Nominalismus impliziert und dass es möglich ist, eine Epistemologie der Erfahrung ins Auge zu fassen, die sich nicht allein auf die Auswertung von Sinnesdaten beschränken muss. Wahrnehmung muss in diesem Zusammenhang vielmehr als eine Unterart der Erfahrung bestimmt werden. „Der Begriff der Erfahrung“, schreibt Peirce, „ist umfassender als derjenige der Wahrnehmung, und erschließt vieles ein, was genau genommen kein Gegenstand der Wahrnehmung ist“ (CP 1.336, c. 1905). Dies impliziert natürlich, dass Wahrnehmung eine Erfahrung ist, aber weit- aus wichtiger ist, dass es der Erfahrungsaspekt der Wahrnehmung ist, welcher den epistemischen Wert bzw. die Wahrheitsfähigkeit unserer Wahrnehmungsurteile garantiert oder uns zumindest dieselbe zu erhoffen erlaubt. Erfahrung, so erläutert Peirce, „ist der auf uns einwirkende Zwang, die absolute Nötigung, nicht anders denken zu können, als wir bisher gedacht haben“ (ibid.). Sowohl Erfahrung als auch Wahrnehmung sind nach Peirce' triadisch-kategorischer Konzeption der Realität (s. u.) von der Kategorie der Zweitheit bestimmt, d. h., sie sind insofern dyadisch konzipiert, als man sich Wahrnehmung und Erfahrung als ein Art der unmittelbaren Begegnung eines Selbst mit einem Nicht-Selbst vorzustellen hat. Das „Zwanghafte“ an einer Erfahrung liegt darin, dass Wahrnehmung nicht steuerbar ist: Wir haben keine andere Wahl, als so wahrzunehmen, wie wir nun einmal wahrnehmen, und ebenso wenig haben wir die Wahl, unseren Wahrnehmungsurteilen zu glauben oder an ihnen zu zwei-

feldn, solange es keine anderen Erfahrungen, keine anderen Argumente gibt, welche einen solchen Zweifel rechtfertigen würden. Dieses gilt für alle Sinneswahrnehmungen, aber auch für andere, nicht sensorische Formen der Realitätserfahrung, d. h. andere Formen der uns kognitiv aufgezwungenen Wahrnehmungen.

Ein gutes Beispiel einer nichtsensorischen Erfahrung oder Quasi-Wahrnehmung, wie wir versucht sein könnten, sie zu nennen,³ findet sich in den mathematischen Beweisführungen. Der klassische Empirizismus musste bekanntlich hinsichtlich der analytischen Natur mathematischer Aussagen Sonderannahmen postulieren, um behaupten zu können, dass sie nicht sinnlos seien, auch wenn sie sich nicht auf die sinnlich wahrnehmbare Welt beziehen und obwohl sie keineswegs durch irgendeine Art der Sinneserfahrung widerlegt werden können. Peirce dagegen lehnte es ab, ein solches Spezialfall-Szenario vorauszusetzen. Er erkannte stattdessen, dass rein mathematische Propositionen die Folge einer mentalen Kraft, eines Zwangs, einer Erfahrung sind, und somit eine Form der Beobachtung implizieren, obwohl es sich bei ihnen um gänzlich hypothetische bzw. imaginäre Konstrukte handelt. „Seine Hypothesen sind Kreaturen seiner eigenen Imagination, aber er entdeckt in ihnen Relationen, die ihn manchmal überraschen“, schreibt Peirce über den Mathematiker im Allgemeinen in seinem Artikel “Truth” in Baldwins *Dictionary of Philosophy and Psychology* von 1901. Kurz gesagt, erkennt Peirce, dass mathematische Propositionen trotz ihrer empirischen Unbeweisbarkeit nichtsdestoweniger *Tatsachen*

3 Peirce hebt hervor, dass solche Erfahrungen mit Wahrnehmung verbunden sind: “Let us say, then, that anything is, for the purposes of logic, to be classed under the species of perception wherein a positive qualitative content is forced upon one’s acknowledgment without any reason or pretension to reason. There will be a wider genus of things *partaking* of the character of perception, if there be any matter of cognition which exerts a force upon us *tending* to make us acknowledge it without any *adequate* reason” (CP 7.623, 1903).

und *Realität* entsprechen können oder zumindest eine Entsprechung in etwas haben können, das die gleiche Rolle spielt, wie die perzeptuelle Realität in Bezug auf das Reich der Sinne und dabei die gleiche Evidenzfunktion hat.

Peirce' phänomenologische und logische Untersuchungen führten ihn zu der Schlussfolgerung, dass Realität drei Universen umfasst, das kontinuierliche Universum der Qualitäten oder Möglichkeit (Universum der Erstheit oder negativen Allgemeinheit), das diskontinuierliche oder differenzielle Universum des Existierenden (Universum der Zweitheit oder der reaktiven Singularitäten) und schließlich das kontinuierliche Universum der Gesetzmäßigkeiten oder Gewohnheiten (Universum der Drittheit oder der positiven Allgemeinheit). Den Nominalisten wirft Peirce den Fehler vor, Realität auf die Kategorie der Zweitheit, der realen Existenzen, zu reduzieren und dabei die Kategorie der Drittheit, des Generellen und insbesondere des Geistes als der Domäne der positiven Generalität zu ignorieren (z. B., CP 5.121, 1903). Für Nominalisten kann in der Tat das, was den Geist betrifft, keine *unabhängige* Realität darstellen. Demgegenüber versuchte Peirce die Lücke, die der Dualismus zwischen dem rationalen Verstehen und der sinnlichen Wahrnehmung aufrechterhält, durch eine andere Theorie zu schließen: Realität sei vom Denken nicht so unabhängig, wie sie es von mentalen Singularitäten wie etwa einer bloßen Halluzination ist, also von einer reinen Manifestation des Zufalls im Denken, welche weder zum Wachstum des Denkens noch zur Bildung von Gewohnheiten führen. Worum es geht, ist Peirce' Auffassung, dass Drittheit, die Kategorie der Zeichen, der Kontinuität, der Gewohnheit und des Geistes, diejenige Kategorie ist, die alle drei die Realität ausmachenden Universen.

Die Drittheit des Geistes liegt in seiner Fähigkeit zu wachsen, wobei Wachstumsprozesse (wie in der Genetik) zumeist

von Zufällen ausgelöst werden. Die Drittheit des Geistes zeigt sich ferner in der Fähigkeit, durch stochastische Teleologie Gesetzmäßigkeiten oder Gewohnheiten hervorzubringen, die zwischen bloßen Qualitäten (Erstheit) und konkret Existierendem (Zweitheit) vermitteln. Gesetzmäßigkeiten und Gewohnheiten, d. h. der mentale „Stoff“ des Universums, sind also das, was der Realität positive Allgemeinheit und Kontinuität verleiht. Peirce ging sogar so weit, ein solches Wachstum und die Bildung von Gewohnheiten als das „Gesetz des Geistes“ zu bezeichnen, womit er ein Prinzip meinte, welches sowohl in der Natur als auch in der vom Menschen geschaffenen Welt der Kultur wirksam ist. Peirce wollte den Mangel eines fundamentalen *qualitativen* Unterschieds zwischen Geist und Materie nachweisen, indem er Materie als verbrauchten Geist definiert (CP 6.25, 1891), einen Geist also, der einen Großteil seiner Fähigkeit des Wachstums und der *Plastizität* verloren hat. Dementsprechend lautet die Folgerung daraus: „Realität ist unabhängig, nicht notwendigerweise vom Denken im Allgemeinen, sondern lediglich von dem, was du oder ich oder irgendeine endliche Anzahl von Menschen über sie denken mögen“ (CP 5.408, 1878).

Im Ergebnis war es Peirce möglich, Erfahrung als etwas zu konzipieren, das kontinuierlich von der Außen- bis in die Innenwelt der menschlichen Erfahrung reicht, der Welt der Ideen, Erinnerungen, Vorstellungen, Träume oder gar Halluzinationen (CP 7.438, c.1893). „Es gibt Phänomene in unserem eigenen Geist“, schreibt Peirce, „die von unserem Denken abhängen und dabei zugleich real sind, insofern als wir sie wirklich denken können. Aber obwohl ihre Eigenschaften davon abhängen, wie wir denken, hängen sie nicht davon ab, was wir über das Wesen jener Eigenschaften denken“ (CP 5.405, 1878). Was also eine wahrheitsgemäße Sinneswahrnehmung von einer Halluzination unterscheidet, ist somit die

Tatsache, dass wir niemals nach einem Grund suchen, ihren Inhalt anzuzweifeln. Ebenso wie jede andere Wahrheit, ist eine wahrheitsgemäße Wahrnehmung oder Erfahrung eine solche, die bestehen bleibt oder weiterhin mit anderen Wahrnehmungen oder Erfahrungen übereinstimmen würde, welche uns anderenfalls an ihr zweifeln lassen könnte, und als solche ist sie nicht allein auf den Bereich der externen oder perzeptuellen Erfahrungen reduzierbar (CP 7.623, 1903).

Nach einem so weit konzipierten Verständnis von Erfahrung erweist sich die „Realität“ eines Films, das also, was in Bezug auf einen Film erfahrbar ist, als viel mehr als das, was sich ausschließlich unseren Sinnen aufdrängt; Realität ist also nicht nur das, was Bordwell die „wörtliche“ Bedeutung eines Films nennt. Denn diese Realität kann all das beinhalten, was uns in einem bestimmten Film ergreift, ohne dass wir dabei zuerst in der Lage wären, es selbst zu kontrollieren oder gar zu kritisieren. Dies schließt sowohl das ein, was auf unsere Sinne einwirkt, als auch die Vielzahl an Gefühlen, Gedanken, Erinnerungen und Vorstellungen, die uns befallen, wenn wir einen Film sehen. Darüber hinaus umfasst es auch all das, was in Bezug auf diesen Film auf uns einwirkt, bevor wir ihn sehen (zum Beispiel während wir eine Filmkritik lesen oder einen Filmtrailer sehen, etc.) oder nachdem wir ihn uns angesehen haben (zum Beispiel, wenn wir über ihn nachdenken, wenn wir eine Filmkritik lesen, nachdem wir ihn gesehen haben, etc.). Kurz gesagt, alles, was hinsichtlich eines bestimmten Filmes auf unsere Sinne und unseren Geist einwirkt, gehört zu unserer Erfahrung dieses Films, und solange dieses „Objekt“ und seine Auswirkungen „real“ sind (oder sich so verhalten, wie es bei Entdeckungen des Mathematikers der Fall ist), ist ihre Repräsentation in quasiperzeptuellen Urteilen und Diskursen wahrheitsfähig. Im Folgenden soll diese etwas unorthodoxe These begründet werden.

Rationalität der Interpretation

Für Peirce ist der Pragmatismus eine Methode zur Klärung von Begriffen. Nach seiner zuerst 1878 formulierten „Pragmatischen Maxime“ besteht die Bedeutung des Objektes einer Vorstellung in dessen beobachtbaren oder erfahrbaren normalen Handlungsdispositionen und -gewohnheiten, die Peirce auch als dessen „praktische Wirkungen“ bezeichnet (CP 5.18). Als Methode hat der Pragmatismus nicht die Aufgabe, die Wahrheit einer Hypothese nachzuweisen, sondern vielmehr, unabhängig von einer aktuellen induktiven Verifikation, über deren Akzeptabilität als eine geeignete und verifizierbare Hypothese zu entscheiden. Wie Peirce selbst bemerkte, „erlaubt der Pragmatismus jeden imaginären Gedankenflug, vorausgesetzt, die betreffende Imagination hat schließlich einen möglichen praktischen Effekt. Deshalb mögen viele Hypothesen auf den ersten Blick von der pragmatischen Maxime ausgeschlossen erscheinen, die es in Wirklichkeit aber gar nicht sind“ (CP 5.196, 1903).

Das pragmatische Konzept einer Filminterpretation auf der Grundlage all dessen, was unseren direkten oder indirekten Kontakt mit dem Film betrifft, kann zu einer besseren Vorstellung von der Filmwahrnehmung und dem möglichen Wachstum des Films als Zeichen beitragen. Dies soll nicht heißen, dass alle derartigen Wahrnehmungen (und die verschiedenen Interpretanten, die sie im Weiteren hervorrufen) auch stets im Einzelnen in ihren Wirkungen überprüfbar seien und auch nicht, dass sie für die Filmwissenschaft als akademische Disziplin immer die gleiche Relevanz hätten. Wir müssen in der Tat zuerst einmal die praktische Unmöglichkeit des Versuchs erkennen, alle Wahrnehmungen, alle Dinge, die uns unkontrolliert zu einem bestimmten Film in den Sinn kommen, sei es vor, während oder nachdem wir ihn sehen, zu berücksichtigen. Ferner müssen wir auch anerken-

nen, dass die Filmwissenschaft als akademische Disziplin ganz bestimmte eigene Wege der Erkundung der Realität eines Films favorisiert.

Wenn wir beispielsweise bedenken, dass eine der Wirkungen der Wahrnehmung eines Films tatsächlich darin besteht, uns das Sehen einer großen Anzahl an fotografierten Objekten zu ermöglichen und diese zu identifizieren, ist es offensichtlich, dass jedes einzelne der Wahrnehmungsurteile, welche diese Objekte ermöglichen, für sich genommen, von sehr geringem Interesse für die Filmwissenschaft ist, d. h. für unsere institutionellen Erwartungen an die wissenschaftliche Untersuchung von Filmen. Würden wir etwa von einem Studenten eine Filminterpretation verlangen und als Ergebnis lediglich eine Liste oder Beschreibung aller in zwei Stunden auf der Leinwand gesehenen Objekte erhalten, so müssten wir uns zweifellos fragen, ob die gestellte Aufgabe richtig verstanden wurde. Was unter solchen Umständen üblicherweise erwartet wird, ist vielmehr ein Bericht über das, was über die bloße Sinneswahrnehmung hinaus wahrgenommen wurde, ein Bericht über jene inneren Zwänge, die sich dem Betrachter in Form von Gefühlen, Gedanken, Ideen, Erinnerungen, Vorstellungen oder Imaginationen aufgedrängt haben und welche durch *Selbstkontrolle* zu Argumenten werden können. Dies schließt all das ein, was Bordwell „Verstehen“ nennt, aber es ist offensichtlich nicht darauf beschränkt.

Die Filmwissenschaft favorisiert demnach Wahrnehmungen, welche wachsen können und welche die symbolischen Aspekte eines Films bestimmen können; in anderen Worten, sie bevorzugt jene Wahrnehmungsurteile oder Gefühlsqualitäten, die sich rational und auf dem Wege der Selbstkontrolle zu Argumenten entwickeln, welche sich mit gewisser Wahrscheinlichkeit auf so viele filmische Wahrnehmungen als deren Interpretanten beziehen, wie möglich. Einfach ausge-

drückt, schätzt diese Disziplin Hypothesen, die in der Lage sind, die größtmögliche Anzahl an Eigenschaften eines Films zu erklären oder sie zu vereinheitlichen. So verstanden, beruht die Wahrheitsfähigkeit einer interpretativen Hypothese auf der Erfahrung, die man von einem Film und von seinen Eigenschaften hat, d. h. auf einer Wahrnehmung oder, im Falle eines Arguments, auf einer Folge von Wahrnehmungen, ob sie nun perzeptueller Art sein mögen oder nicht.

Die Quintessenz des Pragmatismus mit seiner Forderung nach Beobachtbarkeit oder Erfahrbarkeit der Auswirkungen einer wahrheitsfähigen Hypothese ist der Verzicht auf alle starken metaphysischen Konzeptionen von Wahrheit: „Ein Problem wäre wesentlich geringer“, schreibt Peirce, „wenn man, statt zu sagen, dass man die ‚Wahrheit‘ anstrebt, einfach sagen würde, dass man einen Zustand des Glaubens anstrebt, der jedem Zweifel unerschütterlich widersteht“ (CP 5.416, 1905). Solange nun ein Gedanke während der Kontrolle durch Erfahrung nicht widerlegt wird, wird er mithin als ein richtiger Gedanke erscheinen. Wahrnehmung hingegen liegt jenseits derartiger Kontrolle oder Kritik und ist deshalb von Anfang an gegen Zweifel immun. Man könnte sagen, dass eine Wahrnehmung immer als eine Wahrheit zu existieren beginnt, denn: „Wir können uns nicht die geringste Vorstellung von dem bilden, was es bedeuten würde, das Wahrnehmungsurteil zu negieren“, auch wenn wir vielleicht hinzufügen möchten, dass das Wahrnehmungsurteil die Realität richtig oder falsch repräsentieren kann (CP 5.186, 1903).

Die daraus resultierenden Implikationen für die Filminterpretation ist die, dass wir das nicht unbegründet anzweifeln sollten, was wir in einem Film wahrnehmen und was durch unsere Sinne oder unseren Verstand auf uns einwirkt. In dieser Hinsicht stammt Interpretation immer von Überzeugung ab.

Für die Filmwissenschaft ergibt sich nun die epistemische Herausforderung, feststellen zu müssen, ob solche Überzeugungen jenseits der Wahrnehmungserfahrungen wachsen können, und dann nachzuweisen, dass ihnen eine *reale Persistenz* zukommt. Das ist eine der Aufgaben desjenigen Bereichs, den man vielleicht als Forschungswirtschaftlichkeit bezeichnen könnte. Sie besteht darin, Kriterien zu entwickeln, nach denen sich bestimmen lässt, ob die Objekte unserer Wahrnehmungen real sind oder ob sie ggf. sogar Produkte von Halluzinationen sind. Kurz gesagt, liegt die Rationalität der Interpretation in unserer Fähigkeit, Tatsachen und Argumente, Erfahrungen und Repräsentationen von Erfahrungen zu sammeln, welche uns dazu befähigen, unsere Hypothesen oder Überzeugungen zu legitimieren, wann immer ein genuiner Zweifel an ihnen auftaucht.

Wenn wir darüber nachdenken, was jemanden dazu bringen könnte, eine Hypothese anzuzweifeln, so denken wir zugleich darüber nach, was die praktischen Wirkungen oder Schlussfolgerungen sind, welche diese Person dem Objekt ihres Denkens beimisst. Dies ist die Vorgehensweise des Pragmatismus. Wenn wir jedoch die Praxis der Filminterpretation betrachten, begegnen wir dem Problem, dass die Tatsachen oder Argumente, die hinsichtlich einer Interpretation wirkliche Zweifel hervorrufen, nicht alle von der gleichen Art sind. So kann man zum Beispiel davon ausgehen, dass die Erfahrungsgründe, welche Zweifel an einer narratologischen Interpretation eines Films hervorrufen, andere sind als diejenigen, welche Zweifel an einer Interpretation begründen, welche beschreibt, wie eine Filmmusik bestimmte Ideenassoziationen hervorruft. Es ist deshalb ganz offensichtlich, dass durch eine sorgfältige und systematische Analyse eines umfassenden Korpus an Filminterpretationen wertvolle Einsichten darüber gewonnen werden können, welche Art von Tat-

sachen bei welchen Autoren welche Zweifel an verschiedenen Hypothesen hervorrufen.

Ganz gleich, was der Inhalt unserer Filminterpretationen auch sein mag und auf welche Weise wir sie rechtfertigen mögen, so gilt doch stets dieses: Wann immer wir einen Film interpretieren, bieten wir nicht nur eine Hypothese bezüglich seiner Bedeutung an, wir stellen auch eine normative Hypothese darüber auf, dass der Film auf die Art und Weise interpretiert werden sollte, in der wir ihn selbst interpretieren. Dies ist in gewisser Weise einfach eine Konsequenz des Umstandes, dass wir selbst von unserer eigenen Interpretation überzeugt sind. Es läuft jedoch auch darauf hinaus, dass wir unsere eigene Interpretation als einen normalen Interpretanten des Films betrachten und dass das Resultat unserer Auseinandersetzung mit dem Film ein Argument ist, von welchem unsere eigene Interpretation ein normaler Interpretant ist.

Zu interpretieren heißt daher, anzunehmen, dass unsere Hypothese (d. h. unsere Interpretation) eine aus dieser Auseinandersetzung ableitbare Konsequenz ist, dass sie sozusagen zu einer Interpretationsgewohnheit gehört. Natürlich ist diese Überzeugung fehlbar; doch was sie rational macht, sind ihre praktischen Wirkungen. Denn indem wir annehmen, dass unsere Hypothese zutrifft, erwarten wir, dass unsere Interpretation mehr oder weniger von all jenen geteilt werden kann, die den Film ebenfalls gesehen haben. Das ist der Grund, weshalb wir eine Interpretation, der sich niemand anschließen will, nur als einen Fehler betrachten, als das Ergebnis eines bloßen Versehens, eines unbeabsichtigten Irrtums. Denn der Film ist für seinen Interpreten kein singuläres Objekt mehr, welches auf seine momentane Existenz beschränkt ist, sondern ein Zeichen, d. h. ein allgemeines durch andere Zeichen interpretierbares Objekt, wobei diese anderen Zeichen dann

zu Interpretanten des Films werden können, wenn sie für die Zuschauer Anlass sind, sie zu akzeptieren.

Dies zeigt, wie Interpretation auf zwei Erklärungsebenen gleichzeitig operiert. Auf der ersten Ebene versucht der Interpret, die Interpretation zu rechtfertigen und Argumente zu ihren Gunsten zu sammeln. Typischerweise wird er dabei beweisen wollen, wie seine Vorstellung, Hypothese oder Theorie die Besonderheiten des Films kohärent darstellen kann, wodurch diese zugleich zu den Interpretanten seiner Konzeption werden. Wir könnten auch sagen, dass diese Erklärungsebene zur Disziplin der Filmwissenschaft gehört, dass sie den Hintergrund des „kritischen Sinnes“ der Filmkritik ausmacht und dass sie auf einer praktischen Überzeugung beruht, deren Wirkung nichtsdestoweniger verschiedene praktische und theoretische Überzeugungen hinsichtlich dessen involviert, was eine *gute* Interpretation ausmacht. Aber als Ergebnis (und das ist nun die zweite Erklärungsebene) vermutet der Interpret auch, dass seine Konzeption selbst eine normale Wirkung seiner Auseinandersetzung mit dem Film sei und in gewisser Weise dass sie auch eine indirekte Wirkung all dessen sei, wofür sowohl der Film als auch sein Interpret als Interpretanten dienen.

Dass die Hypothese des Interpretieren mit anderen teilbar ist und die Interpretation die Kohärenz der verschiedenen Erklärungsmerkmale des Films rechtfertigt, führt nun beide Erklärungsebenen zusammen. Unabhängig davon, ob die disziplinären Mittel, die verwendet werden, um eine Interpretation zu rechtfertigen, sich am Ende als falsch herausstellen, ist aber die Wahrheitsfähigkeit einer Interpretation vor allem darin begründet, dass sie auf geteilten Wahrnehmungen beruht.

Schließlich gibt es noch diese beiden Hindernisse, die eine Herausforderung für jeden darstellen, der zugestehen will, dass interpretative Aussagen wahrheitsfähig sein können: Ers-

tens, dass es für jeden Film oft mehrere Interpretationen gibt und zweitens, dass manche dieser Interpretationen sich gegenseitig widersprechen.

Von Filmexperten und insbesondere von Filmwissenschaftlern wird typischerweise erwartet, dass sie mit neuartigen Interpretationen aufwarten. Es scheint, als bestünde geringes wissenschaftliches Interesse daran, Studien durchzuführen, die darauf abzielen, die Interpretationen anderer Wissenschaftler zu überprüfen, ganz einfach um nachzuweisen, ob sie mit unseren eigenen Erfahrungen übereinstimmen oder nicht. In gewisser Weise könnte man sagen, dass die Filmwissenschaft größeres Interesse an der abduktiven Untersuchung der filmischen Realität und ihrer induktiven Untersuchung zeigt. Dies bedeutet, dass das, was Peirce Abduktion nannte, unsere instinktive Fähigkeit nämlich, mit größerer Wahrscheinlichkeit richtig als falsch zu raten, eine beträchtliche Rolle auf der zweiten Erklärungsebene spielt, trotz aller disziplinärer und methodischer Versuche, eine bestimmte Interpretation zu rechtfertigen und sie auf der ersten Erklärungsebene noch plausibler zu machen.

Immer wenn also die Interpretation eines anderen für uns Sinn ergibt und uns überzeugt oder wenn sie ganz im Gegenteil unserer Erfahrung mit dem Film widerspricht, findet demzufolge eine Art Induktion statt. Aber im Gegensatz zu dem, was in den Naturwissenschaften passiert, besitzt die Filmwissenschaft kein strenges Protokoll, welches diese Form der Induktion regelt. Dies heißt nicht, dass die Induktion ihren Aufgaben überhaupt nicht gerecht würde; ihrer Aufgabe gerecht wird sie lediglich in einem eher archaischen Prozess des Austauschs, der Verfeinerung und der Konfrontation von Ideen, Argumenten, Übereinstimmungen und Meinungsverschiedenheiten innerhalb der Gemeinschaft der Interpreten.

Manchmal werden Interpretationen, die bereits im Umlauf sind, tatsächlich revidiert, korrigiert oder weniger vage gemacht, als es in den Naturwissenschaften der Fall ist. Aber in anderen Fällen spricht eine neue Hypothese Realitätsaspekte eines Films an, die bisher unerforscht geblieben sind oder als irrelevant erachtet wurden, die aber in der Gemeinschaft der Kritiker eine neue Wahrnehmung gestatten.

Dies ist ganz klar das, was sich vor einigen Jahren ereignet hat, zum Beispiel, mit dem Aufkommen der feministischen Filmkritik. Der Punkt ist natürlich, dass es auch im Film keine Begrenzung der Bestimmbarkeit von Tatsachen gibt. In der Tat kann, wie Peirce argumentiert, wegen der Kontinuität der Realität keine Repräsentation jemals vollständig determiniert sein. Folglich kann ein Film durch eine unbestimmte Anzahl an Interpretationen unendlich wachsen.

Darüber hinaus ist es auch möglich, dass zwei Interpretationen, von denen jede einzelne auf ihre eigene Weise völlig legitim erscheint und dabei viele einzelne Eigenschaften des Films berücksichtigt, doch nicht gleichermaßen überzeugen. Der Interpret mag erwarten, dass seine Interpretation von anderen geteilt wird und dass deren Begründung andere Interpreten überzeugen wird. Aber dies ist nicht immer der Fall. Wie kann eine pragmatische Theorie der Interpretation diese Situation erklären, ohne dabei die Annahme von der Erklärungs- und Wahrheitsfähigkeit interpretativer Schlussfolgerungen völlig aufzugeben?

Der erste Fall für die Ablehnung einer Interpretation oder die Unfähigkeit des Interpreten, andere davon zu überzeugen, dass seine eigene Interpretation ein normaler Interpretant des Films ist, kann auf verschiedene Weisen erklärt werden. Zum Beispiel ist es möglich, dass eine Interpretation abgelehnt wird, weil eine alternative Interpretation eine weit größere Anzahl an Phänomenen im Film zu erklären in der

Lage ist. Es ist auch möglich, dass die Interpretation und ihre Begründung zu vage oder gar falsch sind, so dass es von vornherein gar keine zu beurteilende „Wahrheit“ gibt.

Wie sieht es nun mit Interpretationen aus, die sich gegenseitig widersprechen? In der Filmkritik gibt es hierzu das viel diskutierte Beispiel von Linda Williams (1987) und Stanley Cavell (1996; vgl. 2004). Beide haben sich mit King Vidors Film *Stella Dallas* (1937) auseinandergesetzt, sind aber, besonders was das Ende des Filmes angeht, zu völlig unterschiedlichen Interpretationen gelangt. Beide Autoren erfüllen das filmwissenschaftliche Rechtfertigungskriterium der Interpretation, zumal ihre jeweiligen Hypothesen eine erklärende Vereinigung einer großen Anzahl an Eigenschaften des Films erlauben. Williams versucht zu zeigen, dass sich der inhärente Widerspruch, den es insofern in der Position der Heldin gibt, weil diese *sowohl* Frau *als auch* Mutter sein möchte, in der letzten Filmszene so auflöst: Beide Rollen der Heldin verlieren



Abb. 1. *Stella Dallas* (King Vidor, 1937). Stella beobachtet die Hochzeit ihrer Tochter aus der Ferne.

sich in einem neuen Bild der Heldin auf der Leinwand, das sie vor dem Fenster stehend zeigt, von wo aus sie anonym der Hochzeit ihrer Tochter zuschaut, nun aber in einer Rolle, die von Opferbereitschaft und Passivität geprägt ist (Abb. 1). Im Gegensatz dazu versucht Cavell zu zeigen, dass der Protagonistin in dieser Szene keineswegs eine Rolle der Passivität zukommt. Weit entfernt von der Aufgabe der beiden früheren Rollen der Protagonistin, wie sie Williams beschreibt, besagt Cavells Interpretation der Schlusszene des Films, dass sich in der Rolle der Protagonistin nun das Bild einer *Selbstbestätigung* zeigt. Was ist nun wirklich die Bedeutung dieser letzten Einstellung des Films und des Films überhaupt? Selbstausslöschung und Freude am Opfer (Williams) oder *Selbstbestätigung* und die Entdeckung des *cogito ergo sum* (Cavell) (Abb. 2)?

Nehmen wir zum Zweck unseres Arguments einmal an, dass die Untersuchung dieser Frage völlig erschöpfend erfolgt sei und dass keine zusätzlichen Informationen bei der Entschei-



Abb. 2. *Stella Dallas* (King Vidor, 1937). Unmittelbar nach der Hochzeit: Freude an freiwilliger Opferrolle oder Selbstbestätigung und Entdeckung des *cogito ergo sum*?

dung helfen können, welche der beiden sich gegenseitig widersprechenden Interpretationen die zutreffende sei, so dürfte schwierig zu erkennen sein, wie die beiden sich widersprechenden Interpretationen gleichermaßen Wahrheit für sich beanspruchen können. Welche der beiden sollte dann für sich in Anspruch nehmen können „die bestmögliche Überzeugung“ zum Ausdruck zu bringen und dabei jeglichen Zweifel daran zu zerstreuen, dass womöglich die andere Interpretation doch die richtige sein könnte. Sollte es aber gar unmöglich sein, einen solchen Zweifel zu Gunsten der einen oder anderen Interpretation zu entscheiden (nach welchen Kriterien sollte das geschehen?), wäre dies dann nicht an sich schon ein Grund, sogar beide Interpretationen anzuzweifeln?

Wären solche Widersprüche zwischen Filminterpretationen weit verbreitet, so würden sich manche Kritiker sicherlich auf die Gesetze von der Bivalenz und vom ausgeschlossenen Dritten berufen wollen, um zu zeigen, dass es in vielen (wenn nicht allen) unserer Interpretationen keine „absolute Wahrheit“ gibt und dass Filminterpretationen nichts als rein subjektive, durch Rhetorik angereicherte Reaktionen auf einen Film sind, wenn nicht sogar bloße Sophismen.

Wir könnten nun derartigen Einwänden entgegentreten, indem wir uns auf das Prinzip der semiotischen Unbestimmtheit berufen, die Tatsache, dass alle Zeichen notwendigerweise relativ vage sind. Gewiss, wenn Stella Dallas, die Hauptperson des Films eine lebende Person aus Fleisch und Blut wäre, könnten wir eine Suche nach zusätzlichen Indizien ins Auge fassen, um die Bedeutung ihrer Handlungen mit größerer Sicherheit zu bestimmen. Die Tatsache, dass wir dies bei einem fiktionalen Charakter nicht tun können, bedeutet nun lediglich, dass das fiktionale Diskursuniversum einfach nicht so groß ist wie das der historischen Welt. Doch auch wenn wir berücksichtigen, dass ein Film keine Informationen über

offene Fragen bieten mag, so bleibt anzuerkennen, dass kein Film völlig *vage* ist. Zum Beispiel könnte in Bezug auf den Aspekt der filmischen Realität, den Williams und Cavell zu interpretieren versuchen, niemand behaupten, dass Stella in der letzten Aufnahme glücklich sei, weil sie in der Lotterie gewonnen habe. Die Tatsache, dass einige Interpretationen verworfen werden können, während andere, auch gegenseitig widersprüchliche, für uns Sinn zu ergeben scheinen, beweist deutlich, dass nicht alle unsere Interpretationen in die Kategorie der „rein subjektiven Reaktionen“ gehören. Selbst in Bereichen, in denen das Gesetz der Bivalenz absolute Priorität hat, kann man ja genuin Unbestimmtes finden, und sei es nur, weil Vagheit mit dem Fehlen logischer Atome verbunden ist und mit Kontinuität zusammenhängt. Wir brauchen nur an die Welle-Partikel-Dualität in der Physik zu denken, unter der zu verstehen ist, dass Materie und Licht gleichzeitig Wellen- und Partikeleigenschaften aufweisen. Es wäre somit möglich, den Widerspruch mit dem Argument aufzulösen, dass eine der Eigenschaften von Vidors Film diejenige ist, dass sowohl Williams als auch Cavells Interpretation akzeptabel sind und als normale Interpretanten des Films und somit der Auseinandersetzung der Zuschauer mit dem Film gelten können.

Entgegen der Annahme, dass Vagheit, besonders im Fall des ästhetischen Zeichens, dessen Finalität selbst die Vagheit ist, ein Wissenshindernis sei, unterstreicht unsere Sicht vom Kunstwerk als einer Ente-Kaninchen-Kippfigur die Tatsache, dass Interpretation immer die Gelegenheit bietet, die Realität verschiedener möglicher Realitäten eines Films zu untersuchen, selbst wenn diese schließlich durch die filmwissenschaftlichen Erklärungsprinzipien der Rechtfertigung und Argumentation begrenzt sind, die eine rationale Untersuchung solcher Möglichkeiten begründen. Wenn also ein Kunstwerk

mit dem Universum vergleichbar ist, wie Peirce behauptet, so muss es eine unbestimmte Anzahl an Möglichkeiten enthalten, von denen sich nur wenige manifestieren, während sie sich in unseren Interpretationen auf rationale Weise zu Tatsachen entwickeln.

Zusammenfassend liegt das Interessante am Vagen darin, dass es uns erlaubt, kollektiv verschiedene Abduktionen mit dem Ziel anzustellen, ein Objekt durch positive Verallgemeinerungen zu bestimmen und dadurch unsere Vorstellungskraft zu aktivieren, die die Quelle allen neuen Wissens ist. Alle Abduktionen, selbst die widersprüchlichen, haben ihre filmwissenschaftliche Berechtigung, wenn sie die Bestimmung einer mehr oder weniger großen Zahl an Eigenschaften des untersuchten Films ermöglichen. Wie oben erläutert, bedeutet das niemals absolute Vagheit. Wesentlich ist, dass jeder Versuch der Erklärung unserer Wahrnehmungen, jeder Versuch, sie zu begründen und als normalen Interpretanten des Films zu legitimieren, auf der jede Forschung und jedes rationale epistemische Projekt bestimmenden regulativen Hoffnung basiert, dass es möglich sei, unsere Überzeugungen gegen bestehende genuine Zweifel an möglichen Erfahrungen zu verteidigen. Ohne diese Hoffnung gäbe es keinen Grund für unsere mühevollen Arbeit an einer Interpretation; es würde noch nicht einmal Sinn machen, die jüngste Ausgabe einer Zeitschrift zur Hand zu nehmen, um eine zu lesen. Nur wenn Vagheit absolut wäre und es die Möglichkeit, Unterscheidungen zu treffen, nicht gäbe, dann wäre eine solche Hoffnung ohne Grund. Tatsächlich wissen wir aber, dass nichts Existierendes absolut vage ist, weil das Wesen des Existierenden darin liegt, auf anderes Existierendes zu *reagieren* und sich durch diese Reaktionen selbst zu bestimmen.

Was das Kunstwerk angeht, so bieten die Beziehungen zwischen den verschiedenen wahrgenommenen Eigenschaf-

ten des Werkes, zwischen Werk, Betrachter und der Welt insgesamt ebenso wie die disziplinären Prinzipien und Randbedingungen der Rechtfertigung und Argumentation den Rahmen dafür, mit abduktiver Imagination vorzugehen, um zu erforschen, wie das Vage durch Wahrnehmungsbeziehungen bestimmt ist, deren normative Kraft wir so gut wie möglich nachweisen wollen. Es wäre deshalb falsch zu argumentieren, dass wir von den (potenziell) widersprüchlichen Interpretationen von Williams und Cavell nichts lernen könnten. Denn selbst wenn wir annehmen, dass es letztlich unmöglich ist, die Bedeutung von Stella Dallas' Verhalten auf rationale Weise völlig zweifelsfrei zu bestimmen, so können wir dennoch lernen, dass der Film so beschaffen ist, dass er mindestens zwei Erklärungshypothesen rechtfertigt. Ein Film kann sogar noch mehr interpretative Hypothesen in Bezug auf eine seiner Einzelheiten rechtfertigen, und je mehr dies der Fall ist, desto mehr ist der Film in Bezug auf diese Einzelheit vage. Gleichzeitig ist jedoch die Menge dieser Hypothesen auch dazu geeignet, das zu bestimmen, was das Paradigma der möglichen Interpretationen genannt werden könnte, das Paradigma all jener Möglichkeiten der Interpretation einer gegebenen Realität, die unsere Erfahrungskriterien zulassen. Dass mehrere Interpretationen zugleich plausibel erscheinen können, ist dabei keineswegs paradox, wenn wir mit Peirce berücksichtigen, dass unsere Vorstellungen in verschiedenen Graden unbestimmt sind. Selbst wenn wir also von der Unmöglichkeit ausgehen müssen, uns je auf eine „beste Interpretation“ einigen zu könnten, so dürfen wir doch hoffen, dass die Einigung auf ein Netzwerk von realen, gerechtfertigten und vernünftigen Interpretationsmöglichkeiten denkbar ist. In anderen Worten, wir können erwarten, dass die Erfahrung, die wir selbst als Interpreten gemacht haben, sich bei anderen Interpreten wiederholen kann. Denn es bleibt schließlich anzuer-

kennen, dass eine rationale Repräsentation des Universums aller Hypothesen stets die Anwendung von Schlussregeln voraussetzt, welche – bewusst oder nicht – der Ausdruck genau jenes kontinuierlichen Denkprozesses sind, den Peirce „Gewohnheit“ nennt.

Somit bedeutet die Unbestimmtheit eines Kunstwerks (welche stets relativ und niemals absolut ist) in Wirklichkeit eine Einladung an den Interpreten, sich je nach Einzelfall mehr oder weniger kreativ seiner Vorstellungskraft zu bedienen. Sie ist nämlich das einzig wahre Mittel, um zu einem rational begründeten Wissen vom Werk zu gelangen und unsere Wahrnehmung desselben zu legitimieren.

Übersetzung Winfried Nöth

Literaturverzeichnis

- Bordwell, David. 1985. *Narration and the Fiction Film*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David. 1989. *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cavell, Stanley. 1996. *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Cavell, Stanley. 2004. *City of Words. Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Fish, Stanley. 1980. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Peirce, Charles S. 1931-1958. *Collected Papers*. Vols. 1-6, ed. C. Hartshorne and P. Weiss, vols. 7-8, ed. A. W. Burks. Cambridge, MA: Harvard University Press (zitiert als CP mit Angabe der Bandnummer und der Paragraphenziffer).
- Peirce, Charles S. 1901. Truth. In *Baldwin's Dictionary of Philosophy and Psychology*, ed. James Mark Baldwin. New York: Macmillan, 716-720.
- Williams, Linda. 1987. "Something else besides a mother": Stella Dallas and the maternal melodrama. In *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, ed. Christine Gledhill. London: BFI, 299-325.

Kinematografische Bildbeschreibungen

Elize Bisanz

Die Frage nach der besonderen Form der Bildbeschreibung der Filmsprache zielt zugleich auf die Strukturmerkmale des Films als Zeichensystem, als Text und als Schrift. Aufgrund der multimodalen Sinneswahrnehmung während der filmischen Zeichenrezeption und deren großen Bedeutung für die Filmsprache sollen hier interdisziplinäre Ansätze gesucht werden, die angesichts der den unterschiedlichen Positionen disziplinübergreifend geeignete Erklärungsmodelle oder Begrifflichkeiten anbieten können. Die folgende Untersuchung möchte zeigen, auf welche Weise biologische, technische und kulturelle Funktionen an der narrativen Struktur der Filmsprache beteiligt sind und wie diese darüber hinaus die Bildbeschreibung in der filmischen Erzählform bestimmen.

Der Wirkungsgrad der Filmsprache wird entscheidend von der Interaktion multimodaler Ausdrucksformen bestimmt; die filmische Wahrnehmung verbindet die körperlich-sinnliche Wahrnehmung mit psychischen Erfahrungen auf der Grundlage kultureller und kognitiver Charakteristika. Die Komplexität ihrer Rhetorik kann deshalb erst über die Analyse der involvierten Wahrnehmungsperspektiven erklärt werden, der biologischen, der psychologischen und der ontologisch-kulturellen Wahrnehmung.

Als ein gemeinsamer Nenner des Forschungsinteresses aller natur- und geisteswissenschaftlichen Disziplinen, die mit der visuellen Wahrnehmung und mit Bildern im Allgemeinen operieren, soll hier der Prozess der Synchronisation hervorgehoben werden. Ferner soll die Argumentationslogik der Bildbeschreibung mit der Kategorie des hypothetischen Erschließens konkretisiert werden. Dies soll ebenso die Metaebene der filmischen Repräsentation wie die synchronisierte Bildebene erklären.

Die Neurobiologie erklärt Synchronisation als eine Funktion, die darüber entscheidet, welche Informationen ins

Gehirn weitergeleitet werden, und somit als diejenige Funktion, die über die Relevanz der empfangenen Signale für die Bildung der bewussten Wahrnehmung entscheidet. In den jüngsten Beispielen der neurobiologischen Anwendung von Bildern zur Erklärung der Hirnfunktionen spielen darüber hinaus Kategorien wie die emotionale Erfahrung, Erwartung, Antizipation, Absicht – traditionell geisteswissenschaftliche Forschungsbereiche – eine zunehmend wichtige Rolle. Auffällig ist, dass auch die naturwissenschaftliche Forschung bestätigt, dass komplexe Informationsverarbeitungen sehr stark in kulturellen und geistigen Umwelten verankert sind und dass sie primär durch komplexe Bildformen vermittelt werden.

In den meisten bildbezogenen Forschungsprojekten der Naturwissenschaften wird die Kategorie der Synchronisation vor allem als eine psychologische Kategorie der Wahrnehmung in Anlehnung an die pragmatische Tradition von William James diskutiert (Engel, Debener & Kranczioch 2006). Bekanntlich war James seinerseits sehr stark von Peirce beeinflusst, der die Debatte um die Psychologieforschung kritisch reflektierte. Peirce betrachtete die Kategorie der Synchronisation vor allem als die Synchronisation von Geist und Körper und erklärte sie als Form der Synchronisation von mentalen und biologischen Prozessen des Verstehens. Er kritisierte die Reduktion der Verstehensprozesse durch die physiologische Psychologie auf eine introspektive experimentelle Wahrnehmung und plädierte für eine physiologische Psychologie, die das diagrammatische Denken als Grundlage der Erklärung von Hirnfunktionen begriff. Peirce unterstrich die Relevanz psychologischer Theorien, die die Anatomie und die Funktionen des Gehirns im wachen Zustand untersuchten, um die Zusammenhänge zwischen Bewusstsein und zerebralen Prozesse zu erforschen.

Er betrachtete diese Funktionen jedoch lediglich als Ausgangspunkt zur Formulierung wichtiger Hypothesen, die als funktionale Basis der weiteren Analyse dienen könnten. Peirce' wissenschaftliches Ziel war stets die empirische Beobachtung. Eine genuine psychologische Beobachtung müsse die genaue Beobachtung und Definition der Merkmale menschlicher Handlung leisten. In diesem Zusammenhang ist seine These interessant, dass auch Gefühle einer wissenschaftlichen Beobachtung zugänglich sein können.

Die zweite Begriffskategorie, die hier zur Analyse der spezifischen Merkmale der Bildbeschreibung im Film eingeführt werden soll, ist die der Hypothese. In einer Abhandlung zur Bedeutungserschließung und zum Denkvorgang beschreibt Peirce die visuelle Wahrnehmung als eine Form des hypothetischen Denkens, als eine dritte Kategorie neben der Induktion und der Deduktion:

There are three kinds of reasoning, the Inductive, the Deductive, and the Hypothetical. The last consists in the introduction into a confused tangle of given facts of an idea not given whose only justification lies in its reducing that tangle to order. This kind of inference is little subject to control, and so not highly rational; and one reason for this is that when once the facts have been apprehended in the light of the hypothesis, they become as swallowed up in it, that a strong exertion of intellect is required to disembarass them from it, and to recall them in their pristine nudity. (Peirce MS 1900: 13)

Auch im Medium Film zeigen sich hypothetisches Denken und synchronisierende Wahrnehmung. Am Beispiel des Films *Ararat* sollen im Folgenden die konstitutiven Elemente der Filmsprache hervorgehoben werden, die diese Aspekte exemplifizieren.

Film als Sprache

In der Filmtheorie findet die hier vorgestellte These und der Vergleich von Filmsprache und Denkvorgang Unterstützung bei Jones (1941), der das Folgende ausführt:

Motion pictures are our thoughts made visible and audible. They flow in a swift succession of images, precisely as our thoughts do, and their speed, with their flashbacks – like sudden uprushes of memory – and their abrupt transition from one subject to another, approximates very closely the speed of our thinking. They have the rhythm of the thought-stream and the same uncanny ability to move forward or backward in space or time. (Jones 1941: 17-18)

Bilder sind Projektionen von piktoralen und diagrammatischen Konstruktionen, somit sind sie Beschreibungen von räumlichen Relationen durch die visuelle Sprache.

Kinematografische Bilder als die Verbindung multimodaler Ausdrucksformen konstruieren spezifische Projektionsräume, die zugleich als Bilder eines kollektiven Bewusstseins und kultureller Räume verstanden werden können. Filme setzen Bilder ein, um die Bedeutungsschichten der verschiedenen Sinneswahrnehmungen in einer narrativen Einheit des Films zu verknüpfen.

Die Filmsprache reflektiert diese Narrationsstrukturen in unterschiedlichen Zusammenstellungen. In der Hervorhebung beziehungsweise Marginalisierung der involvierten Erzählstrukturen zeigt sich die spezifische Erzähllogik, wie Filme Bilder darstellen, präsentieren und wie sie sie beschreiben.

Wie jedes Sprachsystem hat auch die Filmsprache ein eigenes Kodierungssystem mit spezifischen konstitutiven Elementen, einer spezifischen Formsprache sowie einer eigenen Erzählstrategie. Semiotisch betrachtet, bestimmt der kinematografische Aspekt, also die Fixierung der Bewegung, sowohl

die Ausdrucks als auch die Inhaltsform¹ des Filmes. Vergleichbar kann das Vorstellungsbild als dasjenige Sinnelement erklärt werden, das Ideenmuster mit ikonischen Mustern verbindet und dadurch neue Bildmodelle zur Folge hat. Während das kinematografische Element eine modellierende Funktion hat, sichert das Vorstellungsbild das bildnerisch gestalterische Moment der Filmsprache.

Die textuelle Struktur des Filmzeichens

Eine Gegenüberstellung der Begriffe *Kinematografie* und *Traumfabrik* soll zunächst das Spannungsfeld erklären, in dem sich das Filmbild bewegt. Als *Kinematografie* ist der Film die Einschreibung und Markierung der durch Bilder erzeugten Bewegung, ein Verfahren zur Aufnahme und Wiedergabe von bewegten Bildern. Ähnlich ist der Traum der Ort der bewegten Bilder, in dem Hirnstammsignale mit gespeicherten Gefühlen und Sinnesempfindungen verknüpft werden, woraus Traum Inhalte entstehen. Dabei werden besonders diejenigen Hirnzentren aktiviert, die unser Langzeitgedächtnis Emotionen speichern; ein Grund dafür, dass unsere Traumbilder entsprechend reich an Gefühlen und Erinnerungen sind (Hobson 2002). Ähnlich verhält es sich mit der Filmsprache, denn auch sie aktiviert unsere emotionale Sinnesempfindung. Sie führt uns Bilderwelten vor, mit denen weitere fiktive Welten entwickelt werden; die bewegten Bilder berühren unsere Emotionen, mobilisieren unser Bilderarchiv und kompensieren häufig auch unsere Erfahrungen. In allen diesen Fällen sind die Welten vollständig bildimmanent; es sind virtuelle Welten, deren Ereignisse nur im Inneren des Körpers stattfinden.

1 im Sinne von Greimas (1966).

Als Zeichen ist der Film unbestimmt und räumlich relational, denn amorphe und spekulative Kategorien, wie Verhalten und Erwartung, beeinflussen die Bedeutungsgenerierung der Erzählstruktur. Ähnlich wie das diagrammatische Denken verknüpft die Filmerzählung abstrakte Strukturen und mentales Experimentieren mit dem „Nichtexistenten“. So wie ein Diagramm leistet das kinematografische Zeichen eine doppelte Repräsentation, denn einerseits repräsentiert es konzeptuelle Relationen, die wir aufgrund unserer Erfahrung erkennen und die Relationen zwischen Korrelaten sind, und andererseits repräsentiert es die Relationen zwischen diesem Korrelaten:

A Diagram is an Icon of a set of rationally related objects. By *rationally* related, I mean that there is between them, not merely one of those relations which we know by experience, but know not how to comprehend, but one of those relations which anybody who reasons at all must have an inward acquaintance with. This is not a sufficient definition, but just now I will go no further, except that I will say that the Diagram not only represents the related correlates, but also, and much more definitely represents the relations between them, as so many objects of the Icon. (NEM 4, p. 316, ca. 1906)

Die Filmsprache hat zur Erweiterung der Bildsprache entscheidend beigetragen, denn sie ist multidimensional, verbindet sowohl monokulare wie auch binokulare Bilder durch Elemente wie Bewegung, Licht und Farbe. Darüber hinaus ist sie eine räumliche Repräsentation, die zugleich sehr von kognitiven Leistungen, wie Erinnerungsvermögen, Vorstellung, Perzeption oder Schlussfolgerung abhängig ist. Dennoch sind diese Kategorien eng an technische Vorgaben gebunden, die in ihrer Zusammensetzung die Eigentümlichkeit der filmischen Grammatik bilden. Das Filmbild zeigt eine hoch komplexe Bildkodierung und reflektiert zugleich die meisten Sinnkonzepte des menschlichen Körpers. Hier liegt auch ein

Grund des unmittelbaren modellierenden Einflusses der Kinobilder auf unsere Weltwahrnehmung.

Von allen Bildformen ist der kinematografische Bildraum der dem Menschen vertrauteste Raum, ein Ort, in dem der Mensch seine Körpererfahrung räumlich wiederfindet. Das kinematografische Bild als Ganzes ist eine Repräsentation – auch im Sinne eines Abbildes – des menschlichen Lebensraums. Darin liegt auch eine nicht zu unterschätzende Ursache des Unterhaltungscharakters, des unmittelbaren Genusses, den wir bei der Betrachtung eines Films empfinden. Der Mensch erlebt sich selbst durch den Film; dessen technische Machbarkeit ist nur das Medium, durch das die inneren, sowohl körperlichen wie auch geistigen Welten sichtbare Formen erlangen. Der *grafische* Aspekt der Filmsprache, ihre Technik, erzeugt die Sicht-Distanz zu uns selbst; in diesem Sinne ist das Filmbild primär eine Projektion des menschlichen Inneren, die die innere Welt von innen nach außen veräumlicht und sie somit zum Objekt unserer Seh- und Wahrnehmung, zum Kognitionsobjekt umwandelt. Insofern sind die ikonischen Elemente der Kinobilder wie zum Beispiel die Aufnahmen, das Set, die Darsteller, die Musik auch bildgestalterische Elemente, die mit Kategorien der malerischen Sprache wie Farbe, Linie oder Helligkeit vergleichbar sind; es sind Elemente der technischen Medialität, die die innere Welt *einschreibt*. In dieser Vergegenwärtigung der inneren Welt sind sowohl organische wie auch geistige Visualisierungen dokumentiert, denn die Materie des Kinobildes ist das Licht, seine Substanz ist das kulturelle Archiv.

Spezifisch für das Medium der Filmsprache im Gegensatz zur fotografischen Sprache ist nicht primär die Kamera, das heißt ein fixierendes und konzeptuelles Instrument der Bildaufnahme, sondern die Kameraführung als die Dokumentation der Bewegung des Sehenden. Über diese Art der techni-

schen Entwicklung, der Bildaufnahme im Geschehen der Gegenwart,² erweitern sich auch die Möglichkeiten der Bildnarration durch und über Bilder. Unabhängig von der technischen Produktionsform, sei es Videoaufnahme oder die nachträgliche Bearbeitung des filmischen Materials, lassen sich die Techniken der bildnerischen Gestaltung, der Gestaltung der Zeichenstruktur, in drei Grundformen erklären, deren Gemeinsamkeit in ihrer dynamischen Konstitution liegt: *Filmen, Darstellen, Kodieren*.

Elemente der filmischen Narrationsstruktur

Zunächst bleibt auch der Zeichencharakter der filmischen Sprache unmittelbar mit ihrem technischen Charakter verbunden. Bereits auf dieser ersten Bedeutungsebene, der Ebene der Konfrontation der Zeichenbildung im filmischen Medium mit der darstellbaren Bedeutungswelt, entsteht die *Aufnahme*. Zu den klassischen Formen der filmischen Aufnahmen gehören dokumentarische Filme, aber auch kommerzielle Action-Filme. Der grafische Aspekt des Films mit der Kamera als der schreibende Hand ermöglicht den Übergang vom Filmen zum Darstellen. Der Film ist daher ein Zeichensystem, das die Bewegung als Funktion eines beliebigen Moments reproduziert.

Darüber hinaus ist das Filmbild die Ausdehnung des Bildes in der Zeit; es ist zugleich Bewegung und Erzählung. Das Bildfeld, die Kadrierung, fixiert ein Ensemble, das aus einer Vielzahl von Elementen besteht, die ihrerseits zu Subelementen gehören. Während die Fotografie die Objekte durch das Medium Licht als Kontaktaufnahme abbildet, durchdringt der Film die Objekte mit Licht. Auf dies Weise zeigt sich der Film

2 Die unmittelbare Übertragung, das was wir als Übertragungsstrategie *live* nennen, ist in diesem Kontext irrelevant, denn die dokumentarische bzw. die ikonische oder repräsentative Eigenschaft der Bilder bildet nur einen Teilaspekt der Bildsprache.

als eine genuine Kunst des Lichtes und des Lichtstrahls. Auch in diesem Sinne ist er ein Abbild, als Aufnahme des Lichtes in seiner Bewegung. Die Vermengung von Licht, Zeit und Raum, die eine Art Lichtsequenz darstellt, bildet eine spezifische Einheit der kinematografischen Sprache, die in Analogie zu den Phonemen der natürlichen Sprache als *Kineme* definiert sind.³

Im Film ereignet sich eine Deterritorialisierung des Bildes. Der Film zeigt die Möglichkeit, das Bildfeld, welches ein geometrisches und physikalisches Feld ist, dynamisch zu variieren. Die Grenzen der Variation beruhen einerseits auf festen Konzepten, andererseits sind sie auch dynamisch strukturiert. Auf der Bildfläche präsentieren sie eine Darstellungsebene noch ehe ein Körper existiert

Die Verknüpfung von bildinternen Elementen mit der Metaebene des Filmes wird durch die Einrahmung einer Bilderzählung ermöglicht. Denn mit der *Kadrierung* entsteht ein Off, ein Übergang zu einem Bereich jenseits des fokussierten Bildes. Das Off hat zwei Funktionshorizonte: Einen relativen Aspekt, anhand dessen ein geschlossenes System im Raum ein zunächst nicht sichtbares Ensemble hervorbringt, und einen absoluten Aspekt, durch den das geschlossene System sich auf eine abstrakte Dauer hin öffnet, die nicht unbedingt zum Bereich des Sichtbaren gehört. Das Off übernimmt somit eine raumübergreifende Funktion. Je geschlossener der Bildraum ist, desto mehr ist das Bild in der Lage, über das Bild hinaus eine vierte Dimension, die der Zeit, und eine fünfte, die des Geistes, darzustellen. Die einzelnen Bildfelder erzeugen Intervalle und Leerzonen, unsichtbare Bildflächen, die das Bild in ein mentales Bild umwandeln; selbst ein geschlossenes Bild hat ein Off-Feld, das die Projektionsfläche für aktualisierbare und virtuelle Bedeutungen ist.

3 Ein Begriff, der von Pasolini (1979: 218-222) geprägt worden ist.

Im Zeichenkonzept des Bewegungsbildes sind das dargestellte Ding und die Wahrnehmung des Dings ein und dasselbe, jeweils zu einem der Referenzsysteme in Bezug gesetzt. Das Bewegungsbild entsteht im Abstand zwischen der Wahrnehmung und der Handlung. Die Grundlage der Bewegungskategorie sind zwei einander bedingende Kategorien: Die virtuelle und die mögliche Handlung. Mit der ersten unmittelbaren Wahrnehmung der Dinge erfassen wir zunächst eine „virtuelle Handlung“, welche die Dinge in uns evozieren; zur gleichen Zeit lesen wir sie als „mögliche Aktionen“, das heißt als Formen von möglichen Handlungen. Je mehr die Reaktion an Unmittelbarkeit verliert und zur möglichen Aktion wird, desto mehr geht die Wahrnehmung auf Abstand, greift vor und setzt die virtuelle Aktion der Dinge frei.

Die dritte Kategorie des Bewegungsbildes, das Affektbild (Deleuze 1997: 138), ist vor allem eine Zustandsbeschreibung der emotionalen Prozesse. In einer ersten Konfrontation des Subjektes mit einem Objekt entsteht der Affekt. Er ist der Bedeutungsträger in der Verschiebung zwischen der Wahrnehmung und einer Handlung. In der Bergsonschen Definition ist ein Affekt „eine Art motorische Tendenz in einem sensorischen Nerv“ (Bergson 1896: 52), eine motorische Anstrengung auf einer unbeweglichen rezeptiven Fläche. Semiotisch ist diese Verschiebung mit der peirceschen Unterscheidung von „Erstheit“ und „Zweitheit“ zu erklären. Nach Peirce ist die *Zweitheit* alles, was in Bezug auf ein Zweites existiert: Leistung/Widerstand, Aktion/Reaktion, d. h. eine reflexive Bewegung. Es ist die Kategorie des Realen, der Entstehungs- und Entfaltungsort des individuellen Aktionsbildes.

Die *Erstheit* dagegen wird eher sinnlich wahrgenommen als rational verstanden. Sie betrifft das Neue in der Erfahrung, das Flüchtige und dennoch Ewige. Es sind Qualitäten oder Potentiale ohne Bezug auf etwas anderes. Es ist ein unmittel-

bares Bewusstsein, wie zum Beispiel die Qualität eines möglichen Reizes oder eines Gefühls, und nicht nur – wie Bergson den Affekt erklärt – Reiz oder reines Gefühl. Auch die Zusammenfügung dieser Erfahrungen in ein Bewegungsbild zeigt die hypothetische Argumentationsstruktur. Das Filmbild als Raumrepräsentation hält die räumlich und zeitlich zerstreuten Bildelemente in einer visuellen Einheit zusammen. Das folgende Zitat illustriert den allgemeinen Charakter dieses Phänomens:

But then, there are many psychological phenomena whose analogy with hypothesis is generally admitted, and yet where the imported idea starts up along with the tangle of sensations that it puts into order. Such, for example, is the image of space which replaces the intricate tangle of sensation produced by the excitations of the nerve points scattered over the retina of the eye. This is frequently spoken of as hypothesis; and it seems a triumph of intellect beyond all the triumphs of science. (Peirce 1900: 20)

Zeichensysteme haben verschiedene Funktionshorizonte, wie zum Beispiel den narrativen, den benennenden oder den darstellenden Funktionshorizont. Allerdings bestehen bei unterschiedlichen Zeichensystemen graduelle Unterschiede in der Hierarchie der Funktionen. Während sich zum Beispiel symbolische Zeichen besonders gut zum Erzählen eignen, beschränken sich ikonische Zeichen auf die Funktion der Veranschaulichung. Der Film als Zeichensystem verbindet in seinem Kern kontradiktorische Funktionshorizonte, die auf der Hierarchieskala simultan agieren; Filme erzählen ikonisch, sie sind bildhafte Narrationen und narrative Bilder zugleich. Das Erzählmedium der Filmsprache sind die Bilder selbst, sie erzeugen Sinnbilder und Erzählstrukturen auf unterschiedlichen Ebenen.

In diesem Zusammenhang sollen drei ausschlaggebende Sinnebenen der Filmsprache erwähnt werden:

- (1.) die Sinnbildung durch die technische Kodierung, wie zum Beispiel die Aufnahmetechnik, aber auch die Bildgestaltung,
- (2.) die kinetische Sinnbildung und
- (3.) die Sinnbildung durch den Stil, die Auswahl der richtigen Ausdrucksform zur individuellen Gestaltung.

Für die Filmsprache bildet die oben erwähnte *Dezentrierungsebene (Deterritorialisierung)* eine weitere metarepräsentationale Sinnebene, auf der sich komplexe Schemata der Sinnproduktion organisieren. Sie bleibt daher eine konstitutive Zeichenebene der filmischen Sprachstruktur, da sie zunächst die Grundlage der individuellen Gestaltung der Bildreflexion und der Kadrierung sichert. In dieser Kategorie der reinen Bewegungsbilder liegt auch das ästhetische Potenzial von Filmen, ein Grund weshalb sie häufig vor allem in Experimentalfilmen angewandt wird.

All diese Kategorien zeigen, dass die filmische Wahrnehmung mehr als eine rein visuelle Tätigkeit ist; denn Gefühle, Erfahrung, Kontemplation und Antizipation gehören zu den Wahrnehmungsstrukturen, die in ihrer Verflechtung den kulturellen Kode der Bild-Erschließung bilden.

Die Leinwand des Kinos zeigt sich als ein Metabild und als simultane Erscheinung unterschiedlicher Bildformen: Nahaufnahmen, Darstellungen, Plastizität, Licht. Aus der Synchronisation all dieser Ebenen und Bildformen resultiert die Sphäre des Filmbildes als eine Narration und eine Beschreibung ihrer Formate. Das Filmbild wird zum verbindenden Element zwischen der Fotografie, dem Gemälde, der Orte, der Dunkelkammer, dem Studio.

Der Film objektiviert auf verschiedensten Ebenen die hypothetische Denkerfahrung, indem er komplexe Eindrücke in Bedeutungsschemata organisiert und kontext- sowie kulturspezifische Kodierungen ineinander verschmilzt. Das hier zu analysierende Beispiel, der Film *Ararat*, manifestiert viele der eingeführten Charakteristika der Bildnarration im Film. Indem er die Verschachtelung und Verdichtung eines breiten Spektrums piktoraler Repräsentationen, wie zum Beispiel die Malerei, die Video-Aufnahme und die Fotografie, zeigt, ist er eine kinematografische Form der Bildbeschreibung. Die narrative Struktur ist von einer semantischen und einer syntaktischen Narrationskette zweifach kodiert. Die Bildkomposition innerhalb jeder Narrationskette wiederholt die zwei Repräsentationsebenen, die der *bildexternen Wirklichkeit* und die der *bildinternen Strukturen*.

Bereits der Titel des Films *Ararat* verkörpert eine komplexe Verschachtelung der Filmnarration; *Ararat* ist der Name des legendären Bergs im historischen Armenien, Symbol der Religiosität, des Verlustes und der Vertreibung der Armenier sowie das kollektive Bild ihrer Identifikation.

Die im Film *Ararat* repräsentierte bildexterne Wirklichkeit ist eine biografische und historische Wahrheit. Die biografische und die individuelle Wahrheit wird durch das Bildformat Malerei repräsentiert; durch das Gemälde wird die Biografie des Malers Ashil Gorky und die Geschichte der Vertreibung seiner Familie erzählt (Abb. 1). Anders als die Malerei repräsentiert der Film die Gegenwart; seine Erzählung findet in der Jetztzeit der Erfahrung und ihrer Verknüpfung mit der historischen Wirklichkeit statt. Die Narration auf der Ebene der bildinternen Struktur reflektiert die Verflechtung der externen Struktur, die Relationen der externen Korrelate. Hier zeigt sich die besondere Rhetorik der Filmsprache, durch ikonische Elemente mit Bildern zu erzählen. Darin



Abb. 1. Der Maler Ashil Gorky in *Ararat* (Regie Atom Egoyan, 2002, Kanada).

repräsentieren die verschiedenen Bildformate – Gemälde, Videoaufnahme oder filmische Darstellung – unterschiedliche kulturelle Wahrnehmungen durch unterschiedliche temporale und räumliche Ebenen. Sie repräsentieren ein breites Spektrum der Entwicklungsgeschichte bildhafter Sprache und ihrer Formate:

- (1.) das fotografische Format als das dokumentarische Bild, als die Spur der Wahrheit,
- (2.) die Malerei als die ikonische Repräsentation der Emotion und des Gedächtnisses,
- (3.) die Videoaufnahme als die ikonische Repräsentation der Bewegung und des Territoriums sowie
- (4.) die Gesamtheit des Films als die Synchronisation all dieser Bildformate.

Die Synchronisation zur Gesamtheit des Films wird auf verschiedene Weisen vollzogen. Zum Beispiel agieren die Filmfiguren als Bindeglieder zwischen den verschiedenen Zeitachsen. Der 18 Jahre alte Raffi, die Hauptfigur der Gegenwartsgeschichte, beobachtet die historische Erzählung und ist zugleich Erinnerungsträger der Vergangenheit. Durch Videoaufnahmen zeigt Raffi die dokumentierte Wirklichkeit des historischen Territoriums (Abb. 2). Er reist zu den Orten des Verbrechens und versucht, mit der Videoaufnahme eine unverfälschte Geschichte zu erzählen. Später wird die Objektivität des Videobildes in Zusammenhang mit Rauschmitteln und Verbrechen gebracht; die geschickte Assoziation ruft eine weitere Bedeutung hervor, sie konnotiert eine berauschende Funktion und schwächt dadurch die dokumentarische Eigenschaft der Videobilder.



Abb. 2. Raffi zeigt Videodokumente des historischen Territoriums.

Die Figur der Mutter verbindet die verschiedenen Bildformate: Die heilige Gottesmutter im Videobild (Abb. 3), die Mutter des Künstlers in der Fotografie (Abb. 4), die Erinnerungsfigur der Mutter (als emotionale Figur) in der Malerei und die handelnde Mutter im Film. Raffis Mutter Ani ist eine Kunsthisto-



Abb. 3. Video-Marienbild

rikerin. Ihrer Rolle im Film kommt eine symbolisch dichte Repräsentation zu, denn Ani ist auch der Name der historischen Hauptstadt Armeniens. Abb. 5 zeigt Ani, wie sie einen Vortrag über das Werk des Malers Gorki hält. Zugleich sehen wir dabei einen Film im Film, denn Ani kommentiert die historisch-biografischen Tatsachen aus dem Leben des Malers mit Hilfe einer Filmprojektion. Hier bleibt der Ursprung aller Wahrheiten die Fotografie, die als Abdruck der historischen Jetztzeit eine absolute Wahrheit repräsentiert.



Abb. 4. Foto der Mutter des Malers Ashil Gorky.

Der Film *Ararat* präsentiert unterschiedliche Idiolekte und Lektürearten, die zusammenfassend unter die Kategorien *nationaler, kultureller und ästhetischer* Idiolekt subsumiert werden können. Die starke Bedeutungsichte dieser Verflechtung und die komplexe Textur der Bildgewebe unterstützen die kinematografisch erzeugte Emotionalität sowie den hypothetischen Charakter der Bildwahrnehmung.



Abb. 5. Die Kunsthistorikerin Ani, Raffis Mutter, hält einen Vortrag über den Maler Gorki.

Die ästhetische Relevanz des Films wird zusätzlich durch die Kategorie der Verfremdung verstärkt. Auf der paradigmatischen Ebene sind zwei Vorgänge hervorzuheben: Die Unterbrechung der Elemente in isolierte Einheiten und deren Abtrennung vom Bildkontext. Auf der syntagmatischen Ebene bestehen verschiedene Kompositionen der synchronen und diachronen Sinnerzeugungen. Für die Sprache der Kinematografie führt diese Dechiffrierung nicht unbedingt zur Transparenz der Bedeutungsebene. Die *künstlerische Filmsprache* und die *Filmchronik* bilden einen dialektischen Raum von kulturellen Spannungen. Der Film versetzt den Betrachter in optische Bedeutungssphären, führt ihn durch die verschiedenen Hand-

lungsmodi hindurch bis zur Perzeption. Die vermittelten kulturellen Konzepte leiten zu neuen kulturellen Informationen, und die kinematografisch erzeugten Vorstellungsbilder führen zu neuen Sichtweisen und Gefühlsformen.

Eine verbindende und symbolische Bedeutungsdimension erschließt die kulturbezogene Kodierung. Neben der territorialen Beschreibung durch die Videobilder zeigen die Mentefakte der kulturellen Identität eine sehr dominante Bedeutungsdimension.

Der Film bestätigt die diagrammatische Struktur des hypothetischen Denkens. So wie ein Diagramm bleibt er eine Repräsentation konzeptueller Relationen, die sich hier durch die Narration konstituieren. Zugleich ist er eine Repräsentation von bildhaften Korrelaten, und nicht zuletzt ist er eine Repräsentation der Relationen der Bildkorrelate. Diese werden anschließend ergänzt durch die kinetische Sinnggebung, erzeugt durch die Erinnerung, die antizipierende Verbindung von Bildelementen zwischen unterschiedlichen Zeitachsen. Eine weitere Sinnggebung erfolgt schließlich durch den Stil, die individuelle Sprache und die ästhetische Intensität des Filmwerks.

So verbindet das Filmbild durch seine Strukturelemente Bewegung, Licht und Farbe monokulare geistige wie auch binokulare visuelle Bilder mit kognitiven Handlungen, wie zum Beispiel die der Erinnerung, Vorstellung, Perzeption, Antizipation. Dennoch bleibt es der technischen Machbarkeit und Logik verhaftet, die in hohem Maße die Grammatik der Filmsprache bestimmen.

Literaturverzeichnis

- Bergson, Henri. 1896 (1991). *Matière et memoire*. Dt. von Julius Frankenberger: *Materie und Gedächtnis: eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg: Meiner.
- Deleuze, Gilles. 1997. *Kino 1. Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Engel, Andreas K., Stefan Debener & Cornelia Kranczioch. 2006. Coming to attention. *Scientific American MIND*, August, 24-25.
- Greimas, Algirdas Julien. 1966. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse. – Dt. 1971. *Strukturelle Semantik*. Braunschweig: Vieweg.
- Hobson, J. Allan. 2002. *Dreaming: An Introduction to the Science of Sleep*. New York: Oxford University Press.
- Jones, Edmond. 1941. *The Dramatic Imagination: Reflections and Speculations on the Art of Theatre*. New York: Theatre Arts Books.
- Pasolini, Pier P. 1979. *Ketzererfahrungen: Schriften zu Sprache, Literatur und Film*. München: Hanser.
- Peirce, Charles Sanders. 1900. Our senses as reasoning machines (=Manuskript 831; zitiert als MS 1101 in Robin, comp. 1967).
- Peirce, Charles Sanders. 1963-66. *The Charles S. Peirce Papers*. 30 reels, microfilms edition. Cambridge, MA: The Houghton Library, Harvard University Microproductions (zitiert als MS, in Verbindung mit Robin, comp. 1967).
- Peirce, Charles Sanders. 1976. *The New Elements of Mathematics*, 4 vols., ed. C. Eisele. The Hague: Mouton (zitiert als NEM).
- Robin, Richard S., comp. 1967. *Annotated Catalogue of the Papers of Charles S. Peirce*. Amherst: University of Massachusetts Press.

II Kunst-Bilder beSchreiben und poetische Bilder

Bild, Imagismus und das Kunstwerk

Sharon Morris

In diesem Beitrag geht es um die Mehrdeutigkeiten der Text-Bild-Beziehungen, um die Frage, in welcher Weise Bilder einer Beschreibung durch Worte bedürfen, wie Wörter Bilder bedeuten können und wie Fragmente von Bildern komplexe multimediale Events erklären können.

An der Schnittstelle zwischen Wörtern, Bildern, Klängen und Musik erfordert die zeitgenössische Kunst, insbesondere die *e-art*, die *e-poetry* und die Internetkunst, ein Verständnis von der Komplexität der Bilder und ihren Funktionen, das von einer Ästhetik ausgeht, die dazu in der Lage ist, verschiedene Medien integrativ zu betrachten. Um das Verbale und das Visuelle in einem einheitlichen Rahmen analysieren zu können, geht die folgende Untersuchung vom Modell der allgemeinen Zeichentheorie von C. S. Peirce aus.¹

Das Visuelle als ein Verbales: Narrativität und Ikonizität

Für all diejenigen, zu deren kulturellem Erbe die Bibel und die griechische Mythologie gehören, sind die *Taufe Christi* (1415-20) von Piero della Francesca oder *Daphne und Apollo* (1470-80) von Antonio Pollaiuolo inhaltlich relativ leicht zugänglich. Für das Verständnis der neolithischen Felsmalerei oder die uralten Vokalisationen der Rig Vedas, die über vier Jahrtausende hinweg durch brahmanische Familien weitergegeben wurden, fehlt ihnen jedoch der intertextuelle Bezug. Wenn aber der kulturelle Kontext unbekannt oder verloren gegangen ist oder der Intertext auf einer ganz subjektiven Erfahrung beruht, wie dies für viele Werke der zeitgenössischen Kunst zutrifft, – wie können wir dann ein Bild lesen? Brauchen wir stets eine erklärende Legende, um die ungewisse Mehrdeutigkeit des Bildes zu ergründen, einen Untertitel

1 Die Vf. dankt dem Leverhulme Trust für ein Stipendium im Jahre 2003, das ihr einen Studienaufenthalt beim Peirce Edition Project an der Indiana University in Indianapolis ermöglichte.

oder eine Überschrift? Zur Beantwortung dieser Fragen mag ein Zitat von Bert Brecht² hilfreich sein, das sich bei Walter Benjamin findet:

Denn die Lage, sagt Brecht, wird „dadurch so kompliziert, dass weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der A.E.G. ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich ‚etwas aufzubauen‘, etwas ‚Künstliches‘, ‚Gestelltes‘.“ (Benjamin 1931: 62-63)

In Wirklichkeit wird allerdings der Versuch, Bedeutung derartig festmachen zu wollen, durch die Einsicht Lügen gestraft, dass Wörter keineswegs notwendigerweise fest an Dinge geknüpft sind. Die scheinbare Einfachheit des ostensiven Aktes, den wir vollziehen, wenn wir den Satz „Die Katze saß auf der Matte“ aussprechen, wird gänzlich zur Farce, seit sich in der Moderne die Lücke zwischen Wort und Welt, Repräsentation und Referent deutlich zeigt. Auch nach Saussures Sprachtheorie kommt dem Signifikanten eines sprachlichen Zeichens, sowohl dem verbalen als auch dem visuellen, nur in Bezug auf das System der Signifikanten Bedeutung zu, dem es selbst angehört.³

Aber es gibt Kunstwerke, Bilder, Gemälde oder Skulpturen, deren mimetische Funktion der Abbildung von Ausschnitten der Welt völlig ausreichend zu sein scheint, z. B. Stilleben von Chardin, Meeresbilder von Turner, Landschaftsbilder von Constable, Gesichter von Rouault, das Gemälde eines Paares alter Stiefel oder eines Stuhls von van Gogh. Zwar verstehen wir diese Gemälde in ihrem kunsthis-

2 Anm. der Hrsg. Zu diesem Zitat Brechts siehe auch Peter Seiberts Beitrag in diesem Band, S. 66.

3 Siehe dazu die Kritik an Saussure in Benveniste (1971: 43-44).

torischen Kontext als Symbole im Rahmen eines höchst komplexen Symbolsystems, doch erkennen wir diese Bilder auf Grund ihrer mimetischen Funktion auch problemlos als figurative Repräsentationen.

Nach Peirce beruht ein Zeichen auf einer triadischen Beziehung zwischen einem Zeichen, seinem Objekt und seinem Interpretanten, wobei der Interpretant des Zeichens ein „weiter entwickeltes Zeichen“ ist, in dem sich seine Bedeutung als Interpretation zeigt (CP 2.228, c. 1897). In seinem Verweis auf sein Objekt ist das Zeichen ein Ikon, ein Index oder ein Symbol.⁴ Ikonizität ist dabei nach dem Kriterium der Ähnlichkeit zwischen dem Zeichen und seinem Objekt bestimmt. Spiegelbilder, Reflexionen, Fotografien, Landkarten, Diagramme, mathematische Tabellen oder auch akustische Bilder sind Beispiele für ikonische Zeichen. Hier geht es um einen Signifikationsmodus, der unmittelbar erkennbar ist; eine Art der nonverbalen Signifikation, die Roland Barthes (1977) in seinen Betrachtungen zur Fotografie die „Botschaft ohne Code“ nennt. In Bezug auf die oben zitierten Beispiele ist Ikonizität ganz wesentlich für die Repräsentation von Landschaften, Orten, Gesichtern und ganz allgemein Dingen der Welt.

Indexikalität gehört zum Reich der aktuellen konkreten Realität. Hier geht es um Kontiguitätsbeziehungen, materielle, existenzielle oder kausale Beziehungen zwischen den Zeichen und den Dingen: Rauch verweist auf Feuer; Symptome deuten auf Krankheiten; Fingerabdrücke, Bürstenstriche und Bleistiftlinien sind Spuren von manuellen Gesten; eine Fotografie zeigt den Lichteinfall an, der auf den Film einwirkte, aus dem sie entstand. Es sind diese Anzeichen von real Existierendem, die Roland Barthes (1984) dazu veranlassten, von der Fotografie als einer Form der Sinnestäuschung zu spre-

4 Hintergrund dieser Triade sind Peirce' drei phänomenologische Kategorien der Erstheit, Zweitheit und Drittheit.

chen, welche den Abgrund der zeitlichen Distanz zu überbrücken in der Lage sei.

Symbole sind Zeichen des Allgemeinen: Gesetzgebung, Codes, Flaggen, Behauptungen, zwingende Argumente, Naturgesetze, Kontinuität und alles Andauernde gehören dazu. Auch eine Fotografie kann ein Symbol sein, dann nämlich, wenn sie im Gegensatz zu anderen Fotografien narrative und diskursive Interpretation hervorruft.

Es ist jedoch wichtig, dass weder das Verbale ausschließlich symbolisch, noch das Visuelle ausschließlich ikonisch ist. Alle drei Zeichentypen interagieren nach dem folgenden Inklusionsverhältnis: Das Ikonische ist fundamental, das Indexikalische schließt Ikonisches mit ein (aber nicht umgekehrt), und das Symbolische schließt sowohl Elemente des Ikonischen als auch des Indexikalischen mit ein. Ein Symbol bedarf eines indexikalischen Zeichens, um einen Bezug auf die Welt des Realen herstellen zu können; es bedarf eines ikonischen Elementes, um seiner Verständlichkeit willen (CP 2.278, c. 1895). Peirce spricht vom „Wachstum der Symbole“ und deren Entstehung aus ikonischen und indexikalischen Zeichen (CP 2.302, c. 1895).

Genuine und degenerierte Indexikalität

Duchamps Werk *3 Stoppages étalon*, („3 Kunststopf-Normalmaße“, 1913-14, Abb. 1) zeigt das Objekt als ein Zeichen. Die drei gut einen Meter langen Fäden, die der Künstler horizontal gehalten aus einem Meter Höhe auf die drei Leinwände hatte fallen lassen und dort mit Firnis fixierte, verdanken ihre Form dem bloßen Zufall. Eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen den Fäden und den drei in gleichen Kurven geschnittenen Holzplatten von gleicher Länge, ist deutlich; es ist eine ikonische Beziehung. Als Zeichen des konkreten Ereignisses fungieren die Holzplatten als Indices. Das Werk partizipiert

zugleich am symbolischen Kunstdiskurs, und doch würde ich zögern, diesem Kunstwerk den Status eines Symbols im Sinne einer Behauptung oder eines Argumentes zuzuschreiben. Es fungiert nämlich nicht als eine Proposition, die einen Wahrheitsanspruch erheben könnte, und ebenso wenig gehorcht es den Gesetzen der Verallgemeinerung. Vielmehr geht es in diesem Kunstwerk um Einzigartiges.

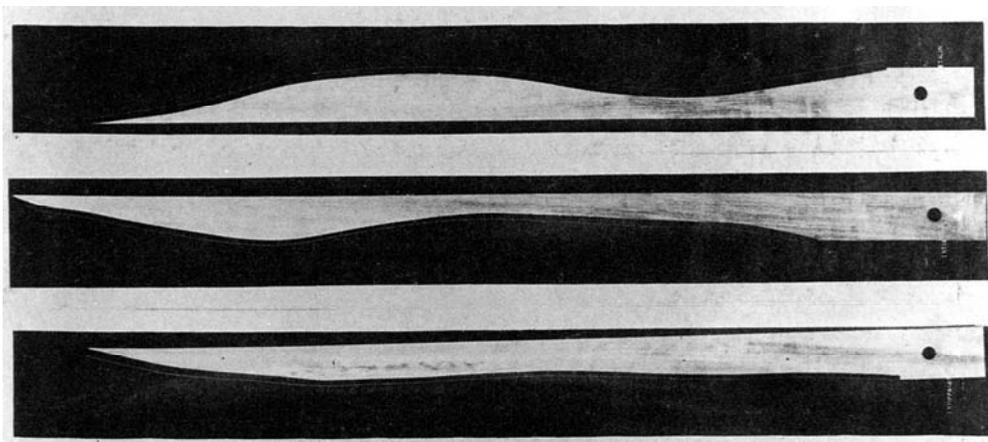


Abb. 1. Marcel Duchamp. *3 Stoppages étalon* (Paris 1913-14).

Während ein genuiner Index die reale Existenz der Dinge anzeigt und mit den Widerstand zu tun hat, mit welchem uns die Dinge in unserer konkreten Erfahrungswelt schockartig als ein Anderes entgentreten, hat der degenerierte Index mit den Unterschieden und Unterscheidungen zwischen den Dingen zu tun. Der verweisende Zeigefinger, deiktische Wörter wie *dieses* oder *jenes*, *ich* oder *du*, *hier* oder *dort*, sind Beispiele für degenerierte Indices, die dazu dienen, etwas Individuelles zu identifizieren. Als Beispiel führt Peirce ferner das Bunker-Hill-Denkmal⁵ an (CP 5.75, 1903). Für Peirce ist die-

5 Das Bunker-Hill-Monument in Charlestown, Massachusetts, aus dem Jahre 1843 ist eines der besten Beispiele eines Denkmals für den amerikanischen Revolutionskrieg. Der 67 Meter hohe Obelisk sollte als ewiges Merkzeichen der amerikanischen Tapferkeit gegen die Briten in der Schlacht von Bunker Hill am 17. Juni 1775 stehen.

ses Kriegsmonument insofern ein degeneriert indexikalisches Zeichen, als es seine Betrachter unmittelbar und am Ort des Geschehens auf den Tod der im Befreiungskrieg gefallenen Soldaten verweist. Die Indexikalität dieses Denkmals begründet er mit den Worten von Horatio Greenough, dem Künstler, der dieses Denkmal entworfen hat. Die Absicht des Denkmals sei es schlichtweg, „Hier!“ auszurufen. Das Denkmal stehe „einfach im Gelände und ist ganz offensichtlich unbeweglich. Wenn wir das Schlachtfeld betrachten, dann weist es uns an, wohin wir unsere Schritte richten sollen“ (ibid.).

Peirce definiert den genuinen Index als ein dyadisches Zeichen, das in seiner Funktion auch von einem Ikon des Objektes abhängt, welches es repräsentiert, denn „insofern der Index von seinem Objekt beeinflusst ist, hat dieser notwendigerweise Eigenschaften mit dem Objekt gemeinsam, [...] und involviert daher eine Art Ikon“ (CP 2.248, c.1903). Zum Beispiel hat die Bewegung eines Wetterhahns mit seinem Objekt, die angezeigte Windrichtung, eben diese Richtung gemeinsam, so dass es diese nicht nur indexikalisch sondern auch ikonisch repräsentiert. Ein anderes Beispiel ist die Schwarzweißfotografie. Die Silberschicht auf einem Schwarzweißfoto ist nicht nur ein Index des Lichtes, welches auf sie eingewirkt hat. Zugleich zeigt sie eben jene Lichtverhältnisse wie die, welche das Objekt des fotografischen Zeichens im Moment der Aufnahme reflektierte. In beiden Fällen involviert das indexikalische Zeichen also auch Ikonizität. Der degenerierte Index ist hingegen „ein Repräsentamen, welcher ein singuläres Objekt repräsentiert, weil es tatsächlich mit ihm verbunden ist, aber ansonsten keinerlei andere Informationen vermittelt“ (Peirce EP 2: 171-72, 1903).⁶

⁶ Atkin (2005) weist darauf hin, dass Peirce' Unterscheidung zwischen genuinen und degenerierten Indices nicht mit der Unterscheidung zwischen visuellen und verbalen Indices deckungsgleich ist.

In ihrem Artikel „Anmerkungen zum Index, Teil II“ untersucht die Kunsthistorikerin Rosalind Krauss (1986), von Peirce' Zeichentyp des Index ausgehend, Marcel Duchamps Gemälde *Tu m'*. Dieses ist ein höchst anspruchsvolles Werk, das sowohl verbal als auch durch nonverbale indexikalische Zeichen mit Bedeutung spielt. Der Abdruck einer Hand und Elemente einer Fotografie stellen in diesem Werk genuine Indices dar, während ein gemalter Schatten den genuinen zu einem degenerierten Index werden lässt. Ein Zeigefinger spielt mit dem Akt der Ostension ein Doppelspiel, in dem es um das Benennen von Dingen und um deiktische Wörter geht. Der Titel *Tu m'*, eine euphemistische Abkürzung für *Tu m'emmerdes*, ordnet das Kunstwerk in den Diskurs der Anrede ein, wobei es die Frage nach der Funktion des indexikalischen Pronomens *Du* in der Begegnung mit dem *Ich* der Anrede aufwirft.

Visuelle Rhetorik

Peirce betont die Ikonizität des Kunstwerks, wobei er dieses als eine Form des Ikonischen, genauer des Hypoikonischen kategorisiert. Das Hypoikon ist kein „reines“ Ikon, sondern eine Art hybriden Ikons, das auch Elemente anderer Zeichentypen beinhaltet. Dabei unterscheidet Peirce drei Klassen von Hypoikons:

Hypoikons, die mit ihrem Objekt einfache Qualitäten [...] gemeinsam haben, sind *Bilder*; jene, die überwiegend [...] auf Analogien zwischen den Strukturen einer Sache mit denen einer anderen Sache beruhen, sind *Diagramme*; und jene, welche die Repräsentationseigenschaften eines Repräsentamens durch einen Parallelismus mit etwas anderem repräsentieren, sind *Metaphern*. (CP 3.277, c. 1902)

Diese Definition der ikonischen Zeichen entspricht ganz der Sichtweise vom Kunstwerk als einem einzigartigen Zeichen, das nie den Charakter eines Symbols annehmen kann, weil es als solches der Verallgemeinerung und der Gesetzmäßigkeit zu dienen hätte. Die Syntax eines Kunstwerks kann nämlich nicht als eine Proposition betrachtet werden; sie bedarf vielmehr einer anderen Form der rhetorischen Analyse. Betrachten wir hierzu Freuds *Traumdeutung*.

Freud beginnt mit der Prämisse, dass Traum Inhalte durch eine „Bilderschrift“ zum Ausdruck kämen und dass der Traum eine Art von Bilderrätsel (Rebus) sei (1900: 277-278). Träume seien ein „Konglomerat von psychischen Bildungen“, bedeutsam „*en détail* und nicht *en masse*“ (Freud 1900: 106). Der Traum denke „also vorwiegend in visuellen Bildern“, aber er mache auch Gebrauch von Hörbildern und anderen Sinnesindrücken (Freud 1900: 53). Der Schlüssel zu Freuds Traumanalyse liegt darin, dass die Rhetorik des Traums keineswegs auf verbale Beziehungen reduzierbar ist, obwohl Freuds Traumdeutung auf dem Prinzip der Ersetzung von Bildern durch Wörter beruht. Die Prozesse des Unbewussten, die ihren Ausdruck im Traum finden, in Tagträumen, Fantasien oder gar Halluzinationen, seien nicht Symbole der Verneinung, d. h. des Widerspruchs oder der Dialektik der Sprache.⁷

Freud unterscheidet zwei Hauptformen der Rhetorik des Traums, die Verdichtung und die Verschiebung. Am Beispiel des Traums von der „botanischen Monografie“ führt er aus, wie Verdichtung und Verschiebung rekurrente Traumele-

7 Dies wird in Freuds Arbeit „Die Verneinung“ verdeutlicht, in der Freud (1925a) zwischen dem Symbol der Negation, der Verneinung, dem Neinsagen und den indexikalischen Formen der Verneinung in der Verdrängung und Verwerfung, zum Beispiel bei der Entwöhnung eines Säuglings (Muller 1996), unterscheidet. Im Rahmen eines auf Peirce basierenden entwicklungspsychologischen Modells weist Trevarthen (1994) auf das Kontinuum hin, das von gestischen Handlungen bis hin zur Sprache reicht. Der Autor zeigt, wie das Symbol der Verneinung aus einem Index entsteht (vgl. Morris 2000a: 81).

mente zu einem kohärenten Gedanken zusammenführen können (Freud 1900: 282-285).

Der Neologismus im Traum vom „Autodidasker“ verdeutlicht, dass Verdichtung auf Ikonizität beruht. Hier ist es eine phonetische Ikonizität: „Autodidasker“ verdichtet das Wort „Autodidakt“ mit den Namen „Lasker“ und „Lassalle“ (Freud 1900: 300-304). Durch das Prinzip der Substitution bewirkt die Verschiebung eine Veränderung im emotionalen Zentrum des Traums. Diese Substitution beruht eher auf dem Prinzip der Mehrdeutigkeit als auf demjenigen der Ikonizität. Freud bemerkt, „dass ein farbloser und abstrakter Ausdruck des Traumgedankens gegen einen bildlichen und konkreten eingetauscht“ werde, der reicher an Assoziationen sei (Freud 1900: 334).

Zwei Beispiele, die Freud für Verschiebung im alltäglichen Leben anführt, sind ein Soldat, der einen Fetzen Stoff verteidigt, nämlich eine Flagge, und das Beispiel eines wenige Sekunden länger anhaltender Händedrucks, der einem Geliebten höchstes Glück bedeute (Freud 1900: 177). Die erste dieser Substitutionen exemplifiziert ein Symbol, das einen degenerierten Index mit beinhaltet, während die zweite ein genuin indexikalisches Zeichen mit einschließt.

Die rhetorischen Formen des Traums haben ihre Entsprechung in den sprachlichen Tropen der Metapher und der Metonymie. Jacques Lacan hat das Prinzip des Metonymischen durch das folgende Beispiel eines Traumes von Freuds Tochter Anna veranschaulicht: „Anna Freud schläft. Die Dinge sind offenbar in einem reinen Zustand. Sie redet in ihrem Traum: ‚Große Erdbeeren, Himbeeren, Kuchen, Haferbrei‘“ (Lacan 1993: 227). Im Freudschen Originaltext dominiert jedoch das Lautbild, denn dort heißt es: „Anna Feud. Er(d)beer, Hochbeer, Eier(s)peis, Papp“ (Freud 1900: 135).

Freuds Werk über die Traumdeutung zeigt, dass die komplexen Begriffe der Verdichtung und Verschiebung Bildfunk-

tionen im weitesten Sinne beschreiben und dass an der Wurzel der Verdichtung und Verschiebung visuellen, akustischen und sensorischen Ikonizität liegt.

Metapher und Collage

Hannah Höchs Fotomontage *Dompteuse* aus dem Jahr 1930 (Abb. 2) gewinnt seine Bedeutung in einem Zusammenspiel von Ikonizität und Indexikalität. Ganz wie es Peirce vom dritten Typ des Hypoikons, der Metapher, sagt, werden hier unterschiedliche Konzepte parallelisiert, wobei eine Form der Identitätsbeziehung hergestellt wird.

Quintilian vertrat die die Auffassungen von der Metapher als einem verkürzten Vergleich zwischen Ähnlichem. Eine andere Tradition ist diejenige, die der Metapher die Identifikation heterogener Vorstellungen zuschreibt. Auf dem Hegel-schen Konzept der Synthese von Gegenteiligen beruht Bretons



Abb. 2. Hannah Höch. c.1930.
Dompteuse. Fotomontage.

Theorie von der guten Metapher. Als Beispiel erörtert Breton die Poetik des Traumes, der blitzartige Wahrnehmungen von Neuem ermögliche (Breton 1972: 36-37). Ricoeur sieht das Wesen der Metapher in der Fokalisierung eines Ereignisses, das die gewöhnlichen Zeichenkontexte durchbreche (Ricoeur 1977: 89-99). Diese Sichtweise erkennt, dass die Metapher ein Hypoikon ist.

Bevor wir Peirce' Metaphernkonzept weiter erörtern, soll kurz rekapituliert und der einleitend erwähnte Bezug auf die drei peirceschen Kategorien der Erstheit, Zweitheit und Drittheit vertieft werden. Erstheit ist die Annäherung an den Versuch einer unmittelbaren Erfahrung der Welt an sich. Sie impliziert das Unvermittelte und radikal Neue:

Was für Adam an jenem Tage, als er seine Augen öffnete, die Welt war, ehe er irgendwelche Unterscheidungen treffen konnte oder Bewusstsein von seiner eigenen Existenz erlangt hatte, das ist dieses Erste, das Gegenwärtige, Unmittelbare, Frische, Neue, Anfängliche, Originale, Spontane, Freie, Lebendige, Bewusste und Flüchtige. (CP 1.357, c. 1890)

Zweitheit, die Kategorie der Konfrontation mit der rohen Realität des aktuell Gegenwärtigen, wird im Kontinuum der Erfahrung als das Erkennen der Differenz zum anderen erlebt:

Das genuine Zweite leidet und widerstrebt zugleich wie leblose Materie, deren Existenz in ihrem eigenen Beharrungsvermögen liegt. [...] Wir finden Zweitheit in ihrer Existenz, weil etwas Existierendes so beschaffen ist, dass wir uns daran stoßen können. Eine harte Tatsache ist von dieser Art. (CP 1.358, c. 1890)

Drittheit ist die metaphysische Grundlage der Synthese der Realität mit der Kontinuität und Identität der Dinge einschließlich der Erfahrung des eigenen Selbst:

Mit dem Dritten meine ich das Medium oder das verknüpfende Band zwischen dem absolut ersten und letzten. [...] Kontinuität repräsentiert Drittheit fast perfekt. Jeder Prozess fällt unter sie. (CP 1.337, c. 1890)

Die Drittheit des Hypoikons exemplifiziert jedoch Kongruenz bei gleichzeitiger Inkongruenz. Höchs *Dompteuse* aus dem Jahr 1930 (Abb. 2) präsentiert dem Betrachter eine komplexe Figur mit dem Kopf eines Mannequins. Bekleidet mit einem Rock, hat der Torso der Frau allerdings die behaarten muskulösen Arme eines Mannes. Den Kopf nach unten geneigt, ist der Blick auf einen Seehund gerichtet, der unten rechts mit Blickrichtung auf den Betrachter in das Bild eingefügt ist. Die ikonische Beziehung zwischen den halb geschlossenen Augen des Mannequins und dem Seehund ist zentral für die Bedeutung dieser Fotomontage. Es werden nicht nur die gegensätzlichen Geschlechter in einer Wahrnehmungsgestalt zusammengebracht. Diese ikonische Beziehung bezieht auch den Seehund als das Nichtmenschliche in den menschlichen Körper mit ein. Das Resultat ist eine hypoikonische Metapher, eine beunruhigende Überschreitung der bloß oberflächlichen Grenze zwischen dem Selbst und dem Anderen, zwischen Mensch und Tier.⁸ Dieser Schock, diese Begegnung mit der Zweitheit, eröffnet ein unversöhnliches Feld an Differenzen, was Erfahrungen ermöglicht, die zur Kategorie der Erstheit gehören.

Als Hinweis auf eine Darbietung dient der Titel *Dompteuse* nicht dazu, Bedeutung zu verschließen, sondern er evoziert in scherzhafter Weise den Gedanken der Zähmung als Manifestation des Begehrens. Im Einklang mit dem surrealen Ziel, unbewusste Assoziationsketten zu evozieren, welche die Konfrontation mit dem Andersartigen radikalisieren, reinszeniert

⁸ Zum Thema Geschlecht und Metapher in den Collagen von Hannah Höch siehe Morris (1997).

Höch die Instabilität des Begehrens. Um auf Peirce' Unterscheidung zwischen genuinen und degenerierten Indices zurückzukommen: Der genuine Index besitzt als dyadisches Zeichen auch Ikonizität und deshalb Information. Im obigen Beispiel der komplexen Fotomontage ist es diese Ikonizität, welche neues Wissen mit sich bringt. Sie ist es, die die zerbrechliche und ungesetzmäßige Oszillation des Begehrens repräsentiert.

Viel ist über die radikalen kognitiven Eigenschaften der Metapher geschrieben worden, etwa von Susan Petrilli, die, mit Verweis auf Peirce' Korrespondenz mit Lady Victoria Welby die große Bedeutung der Alterität der Begriffe und der Logik des Anderen für das kreative Denken und die Bildung neuer Wortkonzepte hervorhebt.⁹

Was Höchs Fotomontage als Kunstwerk auszeichnet, ist die offensichtliche Ganzheitlichkeit der Wahrnehmungsgestalt und die besondere Bestimmung ihres ästhetischen Wertes. All dies steht im Einklang damit, wie Peirce die ästhetische Qualität definiert hat, nämlich als eine „Erstheit, die in ihrer Verwirklichung der Zweitheit fürwahr zur Drittheit gehört“ (Haley 1988: 57).

Verbales als Visuelles: Das imagistische Gedicht

Die modernistische Literaturbewegung des Imagismus wurde 1912 durch Ezra Pound begründet, als sich der Dichter in einem Café des British Museum mit Hilda Doolittle traf, den Entwurf eines ihrer Gedichte nahm, mit dickem rotem Buntstiftstrich all die Wörter durchstrich, die er für überflüssig erach-

9 Eine sehr gute Analyse der Metapher nach Peirce in Verbindung mit einer Diskussion von Lady Victoria Welbys Werk findet sich bei Petrilli (2006). Die Autorin definiert die Metapher allerdings als eine Form der „Ähnlichkeit aus strukturell-genetischer Ordnung“, wobei sie die Fähigkeit der Metapher hervorhebt, als ein Modell zu fungieren. Nach Peirce sind diese Merkmale jedoch eher für das Hypoikon der Kategorie der Zweitheit, also für das Diagramm zutreffend.

tete und dann das Manuskript mit der neuen Signatur „H. D. Imagist“ versah. Das Ergebnis, so wie es im Werk von H. D. zur Veröffentlichung gelang, ist das folgende (H. D. 1983: 5):

Sea Rose

Rose, harsh rose,
marred and with stint of petals,
meagre flower, thin,
sparse of leaf,

more precious
than a wet rose
single on a stem –
you are caught in the drift.

Stunted, with small leaf,
you are flung on the sand,
you are lifted
in the crisp sand
that drives in the wind.

Can the spice-rose
drip such acrid fragrance
hardened in a leaf?

Ziel der Imagisten war es, die Beziehung zwischen dem Wort und dem Objekt, auf welches es sich bezieht, als eine untrennbare Einheit darzustellen und diese in Worten so transparent wie möglich werden zu lassen. Imagismus war somit der Versuch, in die wirkliche Grundlage der Fähigkeit des Erkennens einzudringen, um die Wahrheit der Dinge zu erfassen. Für die Imagisten war die Wort-Ding-Beziehung das zentrale Prinzip ihrer Ästhetik, aber die imagistische Wort-Ding-Beziehung ist keine Zeichen-Objekt-Beziehung, denn:

„Imagismus“ bezieht sich auf die Art und Weise der Präsentation, nicht auf das Subjekt [...]. Das „genaue“ Wort ist nicht

das Wort, welches das Objekt als solches genau beschreibt. Es ist vielmehr das präzise Wort, welches den Lesern die Wirkung dieses Objektes vor Augen führt, so wie es sich selbst im Geiste des Dichters in dem Moment zeigt, in dem er das Gedicht schreibt. Die Imagisten benutzen wenige Vergleiche, obwohl viele ihrer Arbeiten metaphorischer Art sind. (Jones 1972: 136-37)

Jones' weitere Ausführungen legen dar, dass der Imagismus, auch wenn er auf einer bildlichen Sprache basiert, beim Gebrauch zu vieler Bilder „den wesentlichen Effekt verwischt“, eine ähnliche Erfahrung im Leser hervorzurufen. Eine solche auf Ähnlichkeit beruhende Erfahrung des Lesers basiert mithin auf dem Prinzip der Similarität; der Interpretant ist ein Ikon.

Die von R. S. Flint verfassten Grundsätze des Imagismus beinhalten nach Jones (1972: 129) an erster Stelle die „direkte Behandlung der ‚Dinge‘, ganz gleich ob subjektiv oder objektiv“. Ein solches Prinzip legt die Konzentration auf die konkreten Eigenschaften der Dinge im Hier und Jetzt nahe. Im imagistischen Gedicht gehört das proximale *dies* ebenso wie das distale *das* zur Kategorie der Nähe, in der beide zusammenfallen. Dies ist eine Poesie, die Freuds Theorie der Verdichtung und der Technik der Collage in Höchs *Dompteuse* näher steht als dem quintilianschen Konzept von der Metapher als einem verkürzten Vergleich.

Sea Rose [‚Meerrose‘]¹⁰ entstammt der ersten Anthologie von H. D. aus dem Jahr 1916 (1983: 3-42). Sie erschien unter dem Titel *Sea Garden*, der das Bild vom kontrollierten häuslichen Raum des Gartens mit demjenigen des weiten ungezähmten Meeres konfrontiert. Im Eröffnungsgedicht *Meerrose* prallen zwei Wörter, „Meer“ und „Rose“, in Form einer Ikonizität zusammen, die nicht in Bezug auf einen Gegenstand,

10 Anm. des Übers.: Der Titel lautet im Englischen: *Sea Rose*. Das englische Kompositum *sea rose* darf nicht mit dem deutschen Wort *Seerose* (engl. *water lily*) verwechselt werden.

sondern in Hinsicht auf ein Gefühl, eine Emotion, begründet ist. Was ist eine Meerrose? Eine Rose des Meeres, im Meer, auf dem Meer, inmitten des Meeres, unter dem Meer? Das Fehlen der für die Beantwortung all dieser Fragen entscheidenden Präposition eröffnet viele Deutungsmöglichkeiten. Als Verdichtung oszillieren die beiden Bilder der Rose und des Meeres in einem Zustand der Unvereinbarkeit. Es entsteht ein Unbehagen, welches durch die Verbformen *flung*, *lifted* und *drives* verstärkt wird. Indem eine ikonische Beziehung zwischen disparaten Gegenständen erzwungen wird, wird auch die Stabilität der Sprache untergraben, und es werden die wesentlichen Unterscheidungen zwischen den Gegensätzen verwischt, welche die Grundlage der Syntax und ihrer Subjekt-Objekt-Struktur sind. Das *you* in diesem Gedicht steht nicht im Gegensatz zu einem sprechenden *I*. Das deiktische Wort wird durch die Indices *sea* und *rose* ersetzt, was die Frage nach der Grenze zwischen dem Selbst und der Welt aufwirft.¹¹

Die ikonische Struktur, die das Gedicht zusammenhält, ist ein Klangmuster: Die erste, dritte und vierte Strophe wiederholen das Wort *leaf* jeweils am Ende einer Zeile, während die zweite Strophe an Stelle dieser Wiederholung das Wort *lift* setzt. Der kurze Vokal in *lift* hallt auch in den Wörtern *stint*, *thin*, *drift*, *crisp* und *acrid* wider. Diese Lautstruktur bildet das Gerüst des Gedichtes. Die ersten beiden Strophen spielen mit der Leichtigkeit von *stint* und *thin*, bevor das Gedicht zu den schwereren Lauten von *sand*, *wind* und *hardened* in der letzten Strophe übergeht. Die metrischen Betonungsmuster stellen eine übergreifende Dachstruktur dar, in welcher die Eile der drei Hebungen der zweiten Zeile der ersten Strophe in der zweitletzten Zeile des Gedichts ein Echo finden, wobei ein Kontrast mit den zweihebigen Zeilen entsteht, welche alle

11 Zur Semiotik der psychoanalytischen Identifikation in der Dichtung von H. D. siehe ferner Morris (2000a: 156-192).

anderen Zeilen des Gedichtes bestimmen. Rhythmisch befriedigt das Gedicht dadurch, dass es am Ende zu seinem Anfang zurückkehrt. Die durch den Gedankenstrich repräsentierte Pause verweist auf die thematische Wende des Gedichtes vom Thema der Rose zum Thema des Du.

Als Hypoikon erweckt das Gedicht den Eindruck einer Kontinuität zwischen Meer und Rose oder gar einer beharrlichen Gleichsetzung der Bilder vom Meer und der Rose. Dies ist in der diagrammatischen Struktur des Gedichtes begründet: Seine ikonische Form ist durch die Wörter mit der Welt verbunden, die als Indices fungieren: *You, rose, flower, leaf* etc. Die Kraft des Gedichtes liegt in dieser Zweitheit, der Erfahrung des Affekts. In der Anordnung der Zeilen zeigt sich visuelle Ikonizität, im Lautmuster und den von ihnen evozierten Affekten findet sich akustische Ikonizität. In der mysteriösen Unvereinbarkeit der Begriffe wirkt das Unbekannte des bildlichen Referenten als ein Affektbild, als Andeutung der bloßen Erstheit.

Imagismus und Bild

Nach R. S. Flint ist ein Bild „das, was einen intellektuellen und emotionalen Komplex in einen einzigen Moment zusammen bringt“ (in: Jones 1972: 130). Flint führt ferner aus:

Ich benutze den Begriff „Komplex“ in dem ziemlich technischen Sinn, in dem er von neueren Psychologen, etwa von Hart, verwendet wird. [...] Es ist die Darbietung eines solchen „Komplexes“, die augenblicklich jenes Gefühl der plötzlichen Befreiung gibt; jenes Gefühl der Freiheit von den Zeit- und Raumgrenzen; jenes Gefühl plötzlichen Wachstums, welches wir angesichts der größten Kunstwerke erleben. (ibid.)

Diese imagistische Sicht des Bildes deckt sich mit Peirce's Beschreibungen des Hypoikons in allen seinen drei kategorialen Formen. Als Bild, Möglichkeit und Phänomen der Erstheit ist das Hypoikon ein aktiver und dynamischer Bedeutungskomplex, der, in seinem Verweis auf sein Objekt von Zweitheit geprägt, „frei von Zeit- und Raumbegrenzungen“ ist.

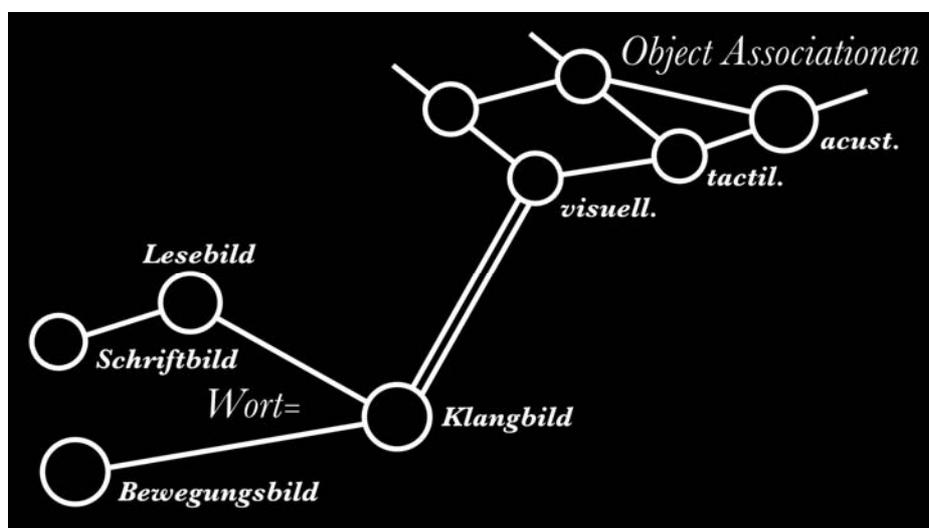


Abb. 3. Freuds psychologisches Schema der Wortvorstellung (Freud 1891: 121).

In seiner präpsychoanalytischen Arbeit *Zur Auffassung der Aphasien* hat Freud 1891 den von Flint als „Komplex“ bezeichneten Wahrnehmungsmodus durch das in Abb. 3 wiedergegebene Diagramm beschrieben. Es ist das Modell des komplexen Geflechts von Faktoren und Beziehungen, die zwischen „Wortvorstellungskomplexen“ und den von ihnen evozierten visuellen, akustischen oder taktilen „Objektassoziationen“ bestehen.

Grundlegend für Freuds Semiotik von 1891 ist der Begriff der Vorstellung,¹² der sowohl das phänomenologische als

12 Der Begriff der Vorstellung spielte im 19. Jh. eine besondere Rolle in den Arbeiten von Herrmann von Helmholtz, Johann F. Herbart und Wilhelm Fridolin Volkmann. Freud greift verschiedene Gedanken von Herbart auf, insbesondere dessen Theo-

auch das sprachliche Objekt repräsentiert. Wortvorstellungen setzen sich zusammen aus Bildern, die ikonisch mit einer Sinneswahrnehmung verbunden sind. Es gibt ein Klangbild, ein Bewegungsbild, ein Schriftbild, ein Wortbild und ein Lesebild. All diese Bilder seien am Prozess des Lesens beteiligt. Die Verkörperung des Wortes durch die Sprache geschieht durch die Bewegung der Zunge und des Kehlkopfes als „Sprachbewegungsvorstellung“. Wesentlich für Freuds Theorie ist, dass diese Muskelinnervierungen im Körper mimetischer Art sind und sich sogar beim stillen Lesen ereignen.

Die wichtigste Verbindung in Freuds Diagramm (Abb. 3) ist durch die Doppellinie dargestellt, die das akustische Klangbild des Wortes mit dessen visueller Objektassoziation verbindet. Die von Freud postulierte getrennte Verarbeitung von Sprache und visueller Wahrnehmung im menschlichen Gehirn und die aus ihr resultierende Bedeutungstheorie ist inzwischen auch von den Erkenntnissen der neueren Neurowissenschaften bestätigt worden (Villa et al. 2006).

In seinen Briefen an Fließ, dem *Entwurf einer Psychologie* von 1895, legte Freud (1950: 378-466) ein weiteres Diagramm der Psyche vor, welches sowohl mentale als auch neuronale Prozesse beschreibt. In diesem neuen Freudschen Modell der Psyche finden sich Entsprechungen zu Peirce' ikonischen und indexikalischen Zeichen, die bei Freud als die Erinnerungsbilder und Bewegungsbilder bzw. Wahrnehmungs- und Sprachzeichen modelliert sind. 1896 entwirft Freud dann sein Diagramm der Psyche als sukzessives System von Zeichen und Spuren (Freud 1950: 185-192), wobei er den indexikalischen Charakter der Erinnerungszeichen betont. Das Modell stellt dar, wie diese Zeichen nach verschiedenen Assoziationsgesetzen verbunden sind. In dieser neuen Modellierung der verba-

rie, dass die Tiefenstruktur der Psyche durch eine mathematische Beschreibung erfasst werden kann.

len und nonverbalen Zeichen zeigt Freud auf, wie die Strukturen des Unbewussten nach einer Logik der Negation in die verbale Syntax der Sprache des Bewussten übersetzt werden.

Die Semiotik von Freuds erster Definition der Verdrängung wird durch die peircesche Zeichentheorie besser verständlich. Letztere ermöglicht es, in der Übersetzung vom Unbewussten ins Bewusste, so wie Freud sie beschrieben hat, tiefere semiotische Implikationen zu erkennen. Es handelt sich nämlich dabei ganz allgemein um den Prozess der Entstehung der symbolischen Sprache aus ikonischen und indexikalischen Zeichen der Wahrnehmung und der Erinnerung.¹³

In dieser frühen Arbeit über die Psyche (in ihrem Bezug auf den Geist und auch in neurologischer Hinsicht) repräsentiert Freuds semiotisches Modell ein komplexes Ganzes, bestehend aus ikonischen und indexikalischen Zeichen als ein Palimpsest verschiedener Kategorien von Hypoikons, die alle an der Verarbeitung von Bildern beteiligt sind. Zu den ikonischen Zeichen in Freuds Modell gehören auch die mimetischen Prozesse der Wahrnehmung, Erinnerung und Kognition, die mit Körperbewegungen verbunden sind.

Das Bild und die Neurowissenschaften

Freud hatte selbst gewisse Zweifel an der Validität seines ihm zunächst noch spekulativ erscheinenden theoretischen Entwurfs von 1895, aber die Neurowissenschaften des 21. Jahrhunderts haben Freuds Spekulationen bestätigt. Betrachten wir hierzu einen Auszug aus Damasio's Glossar zum Bild:

Mit Bildern meine ich mentale Muster aus Zeichenvorkommen aller sensorischen Modalitäten, den visuellen, auditiven, olfaktorischen, gustatorischen und somatosensorischen. Zu letzteren [...] gehören diverse Sinneswahrnehmungen, wie die

13 Zu Freuds drei semiotischen Schemata der Psyche siehe ferner Morris (2000b).

taktilen, muskulären, die Temperatur- und Schmerzempfindungen sowie viszerale und vestibuläre Empfindungen. [...] Denken ist ein akzeptables Wort zur Bezeichnung eines derartigen Bilderflusses. (Damasio 2000: 318)

In den Neurowissenschaften ist viel über Synästhesie geschrieben worden und darüber, wie sie jene kreativen Assoziations sprünge erzeugen, die an der Wurzel der Metapher liegen (z. B. Ramachandran, Damasio und Stephen Rose). Die mentale Verarbeitung von Sinneseindrücken geschieht nicht diskret; zerebrale Prozesse verlaufen vielmehr fließend, und es kann dabei unerwartete Interaktionen geben. Unerwartete Prozesse ereignen sich in den neuronalen Netzwerken auf sehr verschiedenen Ebenen.

Im Gehirn gibt es nicht wirklich Bilder. Vielmehr, so Ramachandran (2004: 25), „werden Gegenstände und Ereignisse durch Aktivitäten zerebraler Nervenzellen und deren Feuermuster repräsentiert. Die Neurowissenschaftler agieren bei ihren Interpretationen dieser Muster als Kryptografen, die darum bemüht sind, einen unbekanntem Geheimcode zu entziffern.“

Interessant sind in unserem Zusammenhang die Spiegelneuronen, die offen legen, dass wir komplexe Handlungsabläufe mental nachahmen, selbst wenn wir physisch passiv sind. Die für übertriebene Nachahmung verantwortlichen sogenannten *monkey-see-monkey-do*-Neuronen sind in Untersuchungen von Rizzollato und anderen entdeckt worden (Ramachandran 2004: 37-39). Die spiegelartige Nachahmungstendenz, an der sie beteiligt sind, wurde zuerst von Darwin beschrieben. Sie macht sich z. B. bemerkbar, wenn wir ein Stück Papier schneiden, und sich bei der Schneidebewegung unser Kiefer mitbewegt. Die ikonische Beziehung zwischen der Bewegung unseres Kiefers und den Scherenblättern spie-

gelt dabei den Rhythmus des Schneidens wider. Ramachandran nennt dieses Phänomen *Synkinesie* (2004: 79).

Für Ramachandran liegt das Wesen der Metapher in einer Synästhesie, die visuelle, haptische, olfaktorische oder auditive Sinnesempfindungen tangiert, welche in metaphorischen Wortbedeutungen impliziert sind. Ramachandran entzieht dem Phänomen der Synästhesie den Anstrich des Außergewöhnlichen, indem er aufzeigt, wie sich synästhetische Empfindungen in Metaphern des ganz alltäglichen Sprachgebrauchs auf kreative Weise zeigen, etwa, wenn wir von einem „harten Kerl“, von „scharfem Käse“ oder von „knalligen Farben“ sprechen. Wie Freud bereits zeigte, können konkrete Bilder besser Affekte erzeugen als abstraktes Denken. Synästhesie bedeutet nicht nur Substitution und Assoziation auf der Ebene der konkreten Wahrnehmung, sondern sie kann auch in abstrakten kognitiven Prozessen „höherer“ Ordnung und „mentaler Karten“ eine Rolle spielen.

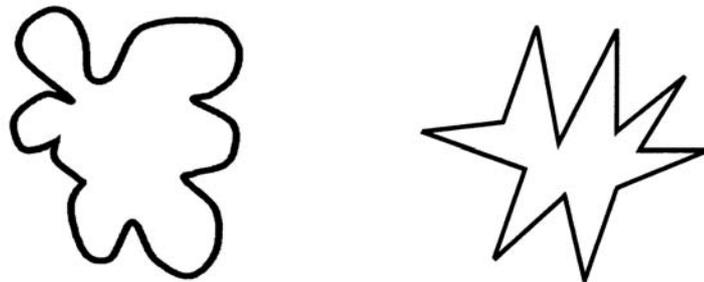


Abb. 4. *kiki* und *booba* in Ramachandrans Marsmenschenalphabet.

Als Beispiel einer einfachen Synästhesie verweist Ramachandran (2004: 73) auf ein Experiment mit den in Abb. 4 dargestellten Figuren, die gemäß der Instruktion an die Testpersonen zwei Schriftzeichen eines Marsmenschenalphabetes darstellen. Eines von ihnen soll die Aussprache *kiki*, das andere die Aussprache *booba* haben. Die Befragungen der Test-

personen ergaben, dass 98 Prozent der Probanden das *kiki* ausgesprochene Schriftzeichen der zackigen Figur (links) und das *booba* ausgesprochene Schriftzeichen der gummiartig-amöbenförmigen Amöbenform (rechts) zuordneten. Probanden mit einer Läsion des linken Gyrus angularis konnten jedoch die beiden erfundenen Schriftzeichen nicht ohne weiteres den gegebenen Lautfolgen in dieser Weise zuordnen. Bezeichnenderweise ist eines der Symptome der Pathologie dieser Patienten die Schwierigkeit, Metaphern zu verstehen.

Sinn und das Sensorische

Marinettis *Zang Tumb Tumb* aus dem Jahre 1912 (Abb. 5) erzeugt ein Spiel mit Formen der synästhetisch auditiv-visuellen Ikonizität. In der Tradition von Apollinaires Kalligrammen sind in seine Grafik in und neben grafischen Figuren lautmalerische Wörter eingeschrieben, die Mund- und Zungenbewegungen abzubilden scheinen, welche womöglich die Artikulationsbewegungen der Aussprache dieser Wörter repräsentieren. Dabei entsteht ein ikonisches Spannungsverhältnis zwischen den Bedeutungen der grafischen und der schriftlichen Form. Es werden synästhetische Empfindungen hervorgerufen, durch die wir gewissermaßen hören, was wir sehen. Das Auge inszeniert sozusagen die auditive Explosion, welche in den lautmalerischen Wörtern impliziert ist. Synästhesien zwischen dem Schriftbild und den respiratorischen Bewegungen beim Sprechen des Gedichtes haben Jahrzehnte später in programmatischer Weise das modernistische Ethos der Black Mountain School of Poetry und Charles Olsons Poetik bestimmt. Olson nannte das Blatt Papier bezeichnenderweise einen „Projektionsraum“.

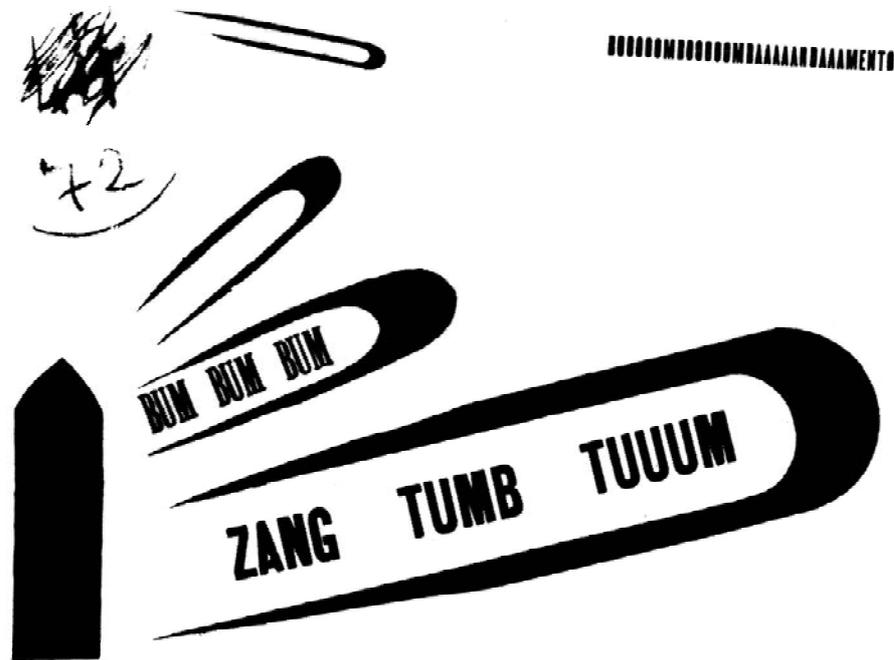


Abb. 5. Filippo Tommaso Marinetti. *Zang Tumb Tumb* (1915). Collage. Coll. E.V. Thaw & Co., Inc., New York.

Paterson hat Reime und Alliterationen untersucht, die in Phonästhemen vorkommen, z. B. in den Wortbildungen *blather, blab, blow, blame, blah, blurt, blurb, blub, bluster, bless, blether, blast, bleat*. Nach seiner Beobachtung bilden diese Lautformen ikonisch ihre eigene Artikulationsbewegung ab. Die Mund- und Zungenbewegungen bei der Artikulation der Wörter spiegeln sich in deren Semantik wider (Paterson 2007: 69). Patersons Beobachtungen bestätigen Ramachandrans Auffassung, wonach Sprache in ihrer Evolutionsgeschichte entstanden ist aus

einer präexistierenden *nicht arbiträren* Übersetzung der visuellen Erscheinung eines Objektes im Gyrus fusiformis in eine auditive Repräsentation im auditorischen Cortex. I. a. W., es findet gewissermaßen bereits eine synaesthetische Abstraktion zwischen den Perzeptionskanälen in der präexistierenden Übersetzung vom visuellen Erscheinungsbild in die auditive Repräsentation statt. (Ramachandran 2004: 77)

All das legt auch nahe, dass in der Domäne dieser fundamentalen visuell-auditiven Übersetzung Metaphern angesiedelt sind und dass dies eine bestimmte Klasse von Hypoikonen von einer rein arbiträren Interpretation des Collageprinzips unterscheidet.

Nach Haley (1988) findet sich bereits bei Peirce (CP 2.222, 2.293, 1902) eine Theorie der Sprachevolution, deren Grundzüge mit diesen neueren Erkenntnissen über die Prozesse der Symbolbildung übereinstimmen. Da das Symbol nach Peirce' Semiotik notwendigerweise sowohl einen Index der Referenz als auch ein Ikon der Anschaulichkeit beinhaltet, hätten sich die ideografischen Schriftsysteme der Welt aus piktografischen Vorläufern entwickelt. In seinem Manuskript *Kaina stoicheia* gibt Peirce das Wort *buzz* als Beispiel dafür an, wie auch Wörter noch heute als ikonische Zeichen auf ihr Objekt verweisen können:

Sprache und alles abstrakte Denken, wie sie für den Geist derer charakteristisch sind, die in Worten denken, sind von symbolischer Natur. Viele Wörter, obwohl sie eigentlich Symbole sind, sind insofern ikonische Zeichen, als sie geeignet sind, ikonische Interpretanten hervorzurufen, d. h., sie evozieren lebendige Bilder. Von dieser Art sind zum Beispiel jene Wörter, die eine angenommene Ähnlichkeit mit Lauten aufweisen, die mit ihren Objekten assoziiert sind. Dies sind die so genannten *onomatopoetischen* Wörter. (Peirce 1976: 243)

Ganz anders als die lautmalerischen Ikonizität dieser Wörter ist das Prinzip der Zeichenbildungen bei den sprachlichen Indices, zu denen alle deiktische Wörter und Ausdrücke gehören, Determinativa, Demonstrativpronomina, Artikel und Eigennamen. Die Kartuschen im Schriftsystem der Hieroglyphen, zeigen beispielsweise, wie Piktografie in Verbindung mit Elementen der Drittheit zur Ideografie wird. Die Ikonizität dieser Schriftzeichen garantiert deren Anschaulichkeit auf die glei-

che Weise, wie algebraische Formeln in ihrer Logik transparent sind und so selbstverständliche Wahrheiten erkennen lassen.

In *Sense, Meaning and Interpretation* (1896) gibt Lady Victoria Welby eine radikale Definition von „Sinn“. Im Gegensatz zur Syntax sei der Sinn das, was das Residuum der Sinnesempfindungen offen lege. Welby skizziert eine Theorie der Sprachentwicklung auf evolutionstheoretischer Grundlage. Das erste, wonach jedes Lebewesen strebe, sei Nahrung und Wärme und die Unterscheidung dieser Bedeutungen gegenüber allem, was Gefahr bedeute. Dieser elementare Akt der Erkenntnis und Differenzierung, bei dem ein Objekt, ein Eindruck oder eine Wahrnehmung zu einem Zeichen wird, nennt Welby *sensifying*. Selbst in den rudimentärsten Formen des Lebens seien derartige elementare Diskriminierungsprozesse bereits Akte der Interpretation:

Trifft es zu, dass Lebewesen schon in ihren niedrigsten Existenzformen in gewissem „Sinn“ Bedeutung „interpretieren“? Und erfolgt diese „Interpretation“ graduell auf höheren und komplexeren Bewusstseisstufen, bis die „Bedeutungen“ von Temperatur, Widerstand oder Anstrengung, von Tast-, Geruchs- oder Geschmacksempfindungen und von Seh- und Höreindrücken schließlich übergehen in den intellektuellen „Sinn“, nach dem alle unsere Erfahrungen, besonderes in Sprache, zu interpretieren sind? (Welby 1896: 186)

Die Relevanz von Welbys Einsichten für unseren Kontext liegt in unserem Zusammenhang darin, dass ihre Bedeutungstheorie ein Kontinuum eröffnet, das von instinktiven Reiz-Reaktions-Verhaltensmustern (beim Riechen von Nahrung, der Begegnung mit Gefahr, bei Temperaturabsenkung, Wind, Erdbeben) bis hin zu Interpretationen verbaler Zeichen reicht. Wie auch in den Theorien der Wort-Bild-Beziehungen von Freud und Ramachandran gibt es keine scharfe Trennung zwischen der visuellen Welt und dem Wort. Welbys Antwort auf die fundamen-

tale semiotische Frage nach der Genese der Zeichen lautet: Zeichen entstehen aus der Notwendigkeit des Überlebens.

In einem Brief an Lady Victoria Welby aus dem Jahre 1900 erinnert sich Peirce daran, wie er als Kind eine Sprache entwickelte, in der Metaphern, und insbesondere Katachresen, das Ausdrucksmittel für Zeichen waren, deren Bedeutung Residuen des Sinnlichen sein sollten:

Als Junge habe ich eine Sprache erfunden, in der fast jeder Buchstabe eines jeden Wortes einen ganz bestimmten Beitrag zu dessen Bedeutung beinhaltete. Alle möglichen Ideen waren in dieser Sprache in Klassen eingeteilt; und ich brauche nicht zu sagen, dass die Sprache nie vollendet wurde. Ich erinnere mich jedoch noch an einige der Merkmale dieser Sprache. Die Regel war nicht nur, dass Ideen klassifiziert werden mussten, insbesondere mussten auch abstrakte and psychische Gedanken durch ganz bestimmte Metaphern ausgedrückt werden, wie zum Beispiel *hoch* für Stolz, Ehrgeiz etc. (Peirce 1977: 95)

Peirce verbindet dieses sensorische Substrat der Sprache, unsere Neigung zur Konkretisierung des Abstrakten, mit der ästhetischen Erfahrung der Metapher und des Poetischen. Poetische Kreativität offenbart Wahrheit; alle drei Arten der Ikonizität, die Hypoikons, Diagramme und die Metapher, erlauben das Erschließen tieferer Wahrheiten: „Schlechte Poesie ist zugegebenermaßen falsch; aber nichts ist wahrer als wahre Poesie“ schreibt Peirce im Jahr 1903 (CP 1.315). Obwohl eine Metapher ihre Hörer oder Leser dazu zwingt, zuvor zusammenhanglose Begriffe durch ein Drittes zu einer Synthese zusammenzuführen, ist die Beziehung der Gleichheit, deren Eindruck auf diese Weise entsteht, nichtsdestoweniger ein Merkmal der konkreten Welt.

Peirce und Welby betonen gleichermaßen die heuristische Bedeutung der Metapher. Die sensorische Metapher für abstrakte Begriffe wirft uns durch den Schock ihrer Zweitheit in

die Welt zurück, und durch eine Regularität ohne Gesetzmäßigkeit beschwört sie zuvor unbekannte Interpretanten herbei. Metaphern bedeuten somit einen Bruch mit den Konventionen der Interpretation.

Verbal-visuelle Interpretanten und Interpretationen

Ohne den Interpretanten gibt es kein Zeichen, denn „ein Zeichen ist kein Zeichen, wenn es sich nicht selbst in ein anderes Zeichen übersetzt, welches seinerseits ein weiter entwickeltes Zeichen ist“ (CP 5.594, 1903). Der erste Bedeutungseffekt eines Zeichens ist ein Gefühl, der so genannte emotionale Interpretant; zweitens gibt es den energetischen Interpretanten, der in Handlungen und Reaktionen resultiert, und drittens den logischen Interpretanten, dessen Wirkungen die Form eines futurischen Konditionals haben, weil er zukünftige Interpretationsgewohnheiten unter normalen Bedingungen betrifft (CP 5.475, 5.482, 1905). Zu den Wirkungen, welche durch synästhetische Reaktionen hervorgerufen werden, gehören somit emotionale und energetische Interpretanten. Peirce betonte die Notwendigkeit dieser Interpretanten als Voraussetzung für ästhetische Reaktionen (EP 2: 414).¹⁴

Im Zusammenhang mit dem Thema der „Macht der Sprache“ zeigt Peirce an anderer Stelle auf, dass diese nicht auf den Prinzipien der Gesetzmäßigkeit und Regularität ihrer symbolischen Funktion beruhe, sondern auf jener Art der Drittheit, welche mit dem Hypoikon verbunden ist:

Es gibt hier ein riesiges Meer an unvorhergesehenen Konsequenzen, welche die Akzeptanz eines Wortes mit sich bringen muss, nicht nur einfache Konsequenzen des Wissens, sondern womöglich sogar soziale Revolutionen. Es ist unmöglich ab-

14 Zur Rolle des emotionalen und energetischen Interpretanten im ästhetischen Urteil siehe Morris (2007).

zuschätzen, welche Macht in einem Wort oder in einem Satz liegt, welche das Antlitz der Erde verändern können. Die Gesamtsumme dieser Konsequenzen macht den dritten Bedeutungsgrad aus. (CP 8.176, 1903)

Charlotte Salomon hat *Leben oder Theater* 1940 in Villefranche gemalt (Abb. 6). Es gibt insgesamt 1325 Blätter zu dieser Arbeit (Salomon 1981). Mehrere Szenenskizzen auf einer Seite ergeben eine Geschichte. Einzelne Szenen sind mit Dialogen beschriftet. Es sind Einzelblätter aus Pauspapier mit gemaltem Text. Ein Beispiel zeigt Abb. 6.

Die Künstlerin beschreibt ihr Werk als „ein Singspiel“ ihres Lebens. Einige Blätter enthalten Opernpartituren oder Noten von Volksliedern und Schlagern. Es ist ein Werk, welches die affektive Bedeutung der Materialität von Illustrationen herausstellt. In ihrer Abbildung existenzieller Verletzlichkeit verstärkt die Ikonografie der Malerei auf dramatische Weise die taktilen Eigenschaften ihrer Pinselstriche, und die Manipulation der Farbe wird im Verlauf der Bilderzählung immer tiefgründiger. Dieses trifft auch für die einge-



Abb. 6. Charlotte Salomon, *Leben oder Theater* (Salomon 1981: 663).

schriebenen Texte zu, denen eine bemerkenswerte synästhetische Kraft zukommt. Ein Spiel mit den haptischen Eigenschaften der Farbe und der Diskrepanz in Bezug auf das empfindliche Pauspapier findet statt. Dabei geht es um genuine Indexikalität, die es dem Betrachter oder Leser erlaubt, eine existenzielle Verbindung zum Gegenstand des Kunstwerks herzustellen. Der Interpretant der Zweitheit beweist die indexikalische Kraft des Zeichens, denn „ein genuiner Index und sein Objekt müssen existent und individuell sein (Gegenstände oder Tatsachen), und sein unmittelbarer Interpretant muss von gleicher Art sein“ (CP 2.238, 1903).

Ähnlich dominant ist die Indexikalität in Werken, die Ironie als ihre hauptsächlichste rhetorische Form verwenden, etwa bei DADA-Künstlern, die Dekonstruktion als politische Waffe verwenden. Im Zusammenspiel der degenerierten Indices mit dem Hypoikon entfalten diese Werke ihre charakteristische Schockwirkung aus der Kategorie der Zweitheit.

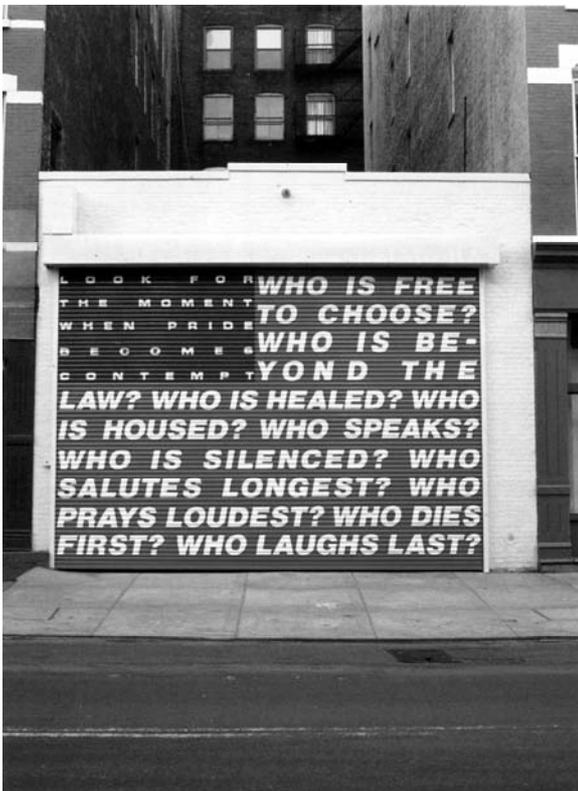


Abb. 7. Barbara Kruger, *Installation View* (1991). Mary Boone Gallery, New York.

Ortsgebundene Werke von Künstlern wie Holzer, Horn und Kruger verwenden lokale Indices, Zeichen des Hier-und-Jetzt, um die Bedeutung von Texten zu verändern. Barbara Krugers *Installation View* aus dem Jahr 1991 (Abb. 7) bedrängt den Betrachter durch eine Reihe von Fragen: Wer hat die freie Wahl? Wer steht jenseits des Gesetzes? Wer ist geheilt? Wer wird untergebracht? Wer spricht? Wer wird zum Schweigen gebracht? Diese und andere Fragen sind den roten Streifen der Flagge der USA eingeschrieben. Im blauen Feld des Sternenbanners ist der Satz zu lesen: "Look for the moment when pride becomes contempt." Die physische Präsenz des Werkes, welches das Fenster der Mary Boone Gallery in New York versperrt, dringt in die Abstraktion der Anrede ein. Plötzlich ist der Betrachter mit der Dialektik des Dialogs beschäftigt. Die deiktischen Wörter der Anrede *ich* und *du* werden durch die Macht der genuinen lokalen Indices ersetzt. Kruger erzwingt eine Auseinandersetzung mit diesen Fragen, indem sie in uns allen die Frage aufkommen lässt: Was mache ich mit meinem Leben?

e-art

Wie die vielfältigen Interdependenzen zwischen den verbalen, visuellen und synästhetischen Interpretanten in den erörterten Kunstwerken erkennen lassen, haben die neuen elektronischen Technologien der Text- und Bildverarbeitung die Unterschiede zwischen *e-poetry* und *e-art* verwischt. Das neue skripto-visuelle Medium produziert synästhetische Werke von großer semiotischer Komplexität.

In *Language of New Media* skizziert Lev Manovich (2001) ein lebendiges Panorama der neuen Medien. Manovich legt dar, dass die digitalisierte gegenüber der analogen Darstellung das Lichtkontinuum in einer stärker verallgemeinerten Form repräsentiere, wobei jedoch zu berücksichtigen sei, dass schon der analoge Zelluloidfilm mit seinen Bild-für-Bild-

Sequenzen eine Art Digitalisierung impliziere. Manovichs besonderes Interesse gilt dem „neuen Medienobjekt“, welches nach seiner Interpretation dadurch gekennzeichnet sei, dass es eine mathematische Übersetzung habe und durch Algorithmen manipuliert werden könne. Charakteristisch für die Digitalisierung sei das folgende Prinzip: Obwohl Bilddateien als Bilder erkennbar seien und Textdateien Regeln der Grammatik befolgten, seien sie zugleich auch Daten, die als Computerdateien kodiert seien.

Aufgrund seiner Digitalisierung scheint das Bild in den neuen Medien gänzlich ohne genuine Indexikalität zu sein. Wie Manovich herausstellt, erfordern computererzeugte Bilder das Geschick des altmodischen Trickfilm-Zeichners, nämlich zeichnen zu können. Doch im freien Raum der skriptovisuellen Möglichkeit taucht der Wunsch nach existenzieller Indexikalität plötzlich erneut auf.

Jon Thomson & Alison Craighead sind Künstler, deren Arbeiten sowohl *online* als auch in Galerien zu finden sind.¹⁵ Ihr Werk *Template Cinema*¹⁶ aus dem Jahr 2004 nimmt Bezug auf eine Gruppe von spontan im Hier und Jetzt präsentierten Internet- und Installationsarbeiten. Nach einem Zufallsprinzip werden in Echtzeit Fragmente ausgewählt, die aus im Internet erhältlichen Texten, Musik oder Fotos von Onlinekameras stammen. Diese werden dann in einer fiktiven Dokumentvorlage abgelegt.

In der Arbeit *Short Film About Flying* werden an verschiedenen Drehorten des Logan Airport in Boston Direkteinspeisungen von zusammen mit einer Tonspur aus Internetradios verschiedenster Stationen nach einem Zufallsprinzip abgespielt, und in diese Bild-Ton-Komposition werden dann wiederholt

15 Z. B. *Decorative Newsfeeds* (Onlineversion): <http://www.thomson-craighead.net/> (Zugang 2007).

16 <http://www.templatecinema.com/> (Zugang 2007).

Textelemente aus Nachrichtentafeln eingeblendet. In der Arbeit finden sich Imitationen aller möglichen Konventionen des Filmgenres, vom technischen Vorspann über die Rollenwechselmarke bis zu den Textauslassungen des Stummfilms. Als Zeuge der Flugzeuglandungen im Logan Airport in Boston ins Geschehen hineingezogen, ist der Betrachter in die Bildung existenzieller Interpretanten von genuiner Indexikalität in einem fiktionalen Rahmen verwickelt, wenn er sich fragt: „Wird das Flugzeug sicher landen oder nicht?“

Automated Beacon überträgt ununterbrochen ausgewählte Live-Internetrecherchen, wie sie gerade rund um die Welt aufgegeben werden. Die Arbeit ist nach Thomson & Craighead ein „stiller Zeuge“, der einen „globalen Schnappschuss“ zeigt und dabei unsere kulturellen Obsessionen offen legt. *Decorative Newsfeeds* (Abb. 8) verwendet ebenfalls Live-Einspeisungen aus dem Internet, diesmal, um aktuelle Schlagzeilen minutengenau aus aller Welt als eine Folge von „pleasant animations“, „Readymade-Skulpturen“ oder „automatischen Zeichnungen“ zu präsentieren. Der tiefe Eindruck, den dieses Werk hinterlässt,

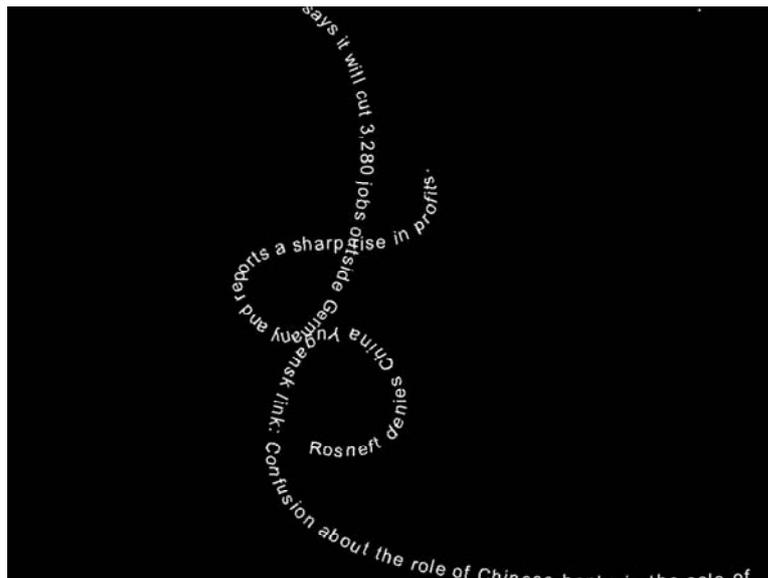


Abb. 8. Jon Thomson & Alison Craighead, *Decorative Newsfeeds*
<http://www.thomson-craighead.net/docs/decnews.html> (Zugang 2007).

beruht auf der Spannung zwischen dem Inhalt und der Präsentation der Nachrichten. Hier verweben sich die in Schlangenlinien gestalteten Texte zu offenen Knotenformationen, die sich aus der flachen Oberfläche des Bildschirms in eine Nachempfindung des 3D-Raums heraus bewegen und dadurch eine merkwürdig unbestimmte Topologie erlangen.

e-poetry

Die Arbeit *The dreamlife of letters* von Brian Kim Stefans¹⁷ läuft in einer Onlineversion als ein „Film“, in welchem der Text herumgewirbelt wird, bevor er aus der Bildschirmenebene „heraus fällt“, wobei ein Spiel mit der Referenzialität eines jeden Buchstaben entsteht. Ein Text von Rachel Blau du Plessis, der einer Diskussion am runden Tisch über Sexualität und Literatur entstammt, wurde auseinander geschnitten, die Fragmente anschließend alphabetisch sortiert und dann in eine raumzeitliche Form gebracht. Das Ergebnis ist ein ergodisches Gedicht, das mit allen Lesekonventionen bricht: Das Auge erfasst den Text nicht mehr (wie nach westlicher Tradition) von links nach rechts und oben nach unten. Es folgt vielmehr der Bewegung der Buchstaben und Wörter. Alphabetisierung und Endsubstitution gehören zur visuellen Prozessrhetorik, wie sie von John Cage, Jackson Mac Low und George Perec entwickelt worden sind. *The dreamlife of letters* ist auch ein Gedicht, das mit auditiver Ikonizität spielt.¹⁸ Das farbige Textfeld präsentiert die Buchstaben als Möglichkeiten, die in den degenerierten Indices verankert sind, nämlich den deiktischen Wörtern *YOU* und *WE*, die den Bildschirm füllen und dabei das *I* einem Spiel zwischen dem *I* und dem *id* unterordnen. Die

17 <http://www.ubu.com/contemp/stefans/dream/> (Zugang 2007).

18 Zu einer Sammlung von Aufsätzen zur Poetik der *e-poetry* siehe Morris and Swiss (2006).

Hypoikonizität des Werkes besteht in erster Linie darin, dass es ein Diagramm ist.

Diagramm und Gedanke

Der digitale Künstler, *e-poet* und Autor kritischer Texte über neue Medien John Cayley¹⁹ schreibt, dass sich die radikalsten Werke der *e-poetry* mit der Tiefe der Sprache des Computers beschäftigen, dem Pixel und Code. Das Ergebnis ihrer Arbeiten stünde im Gegensatz zur Räumlichkeit des Hypertextes (Cayley 2006a). Als Beispiele grafischer Darstellungen, die auf diese Weise nichtlineares Denken exemplifizieren, führt Cayley Jim Rosenbergs Arbeiten *Diagram Series* und *Diffractions Thought* an. Interaktive Versionen dieser Werke erforderten ein Erfahrungswissen vom Umgang mit Maus und Zeiger, das Cayley mit den Fertigkeiten eines Musikers vergleicht.

Cayley diskutiert auch Ted Nelsons Permascroll, das Modell einer sich mit jeder neuen Dateneingabe verändernden Datenspeicherung und sich entsprechend verändernder Möglichkeit des Datenabrufs durch die Zuschreibung permanenter Identifikatoren. Ein Dokument ist danach ein sich fortlaufend entwickelndes Geflecht, eine lineare Darstellung aller Textereignisse, Wort für Wort. Über sein späteres Docuverse-Konzept schreibt Nelson, dass die Knoten, welche die Struktur eines Docuverses definieren, zeitgeprägt und anders als bisher in den visuellen Künsten, nicht mehr lediglich zeitbasiert seien. Die so getroffene Unterscheidung kann auch zur Erhellung des oben erörterten Unterschiedes zwischen der genuinen Indexikalität der Werke von Thomson & Craighead und der degenerierten Indexikalität der fließenden poetischen Felder der *e-poetry* beitragen.

E-poetry präsentiert ein lediglich virtuelles skripto-audio-visuelles Zeitschema, das sich nur zum Zeitpunkt der Lektüre

19 <http://homepage.mac.com/shadoof/net/in/> (Zugang 2007).



Abb. 9. John Cayley, *Lens* (2006b).

des Gedichtes verwirklicht. Wie Esposito (2007) in seinem Artikel über „Virtualität“ zeigt, impliziert Peirce’ Konzept der Virtualität die Möglichkeit der Existenz. Das Virtuelle ist keine Frage der mentalen Potentialität, sondern eine Frage der Drittheit, ein Faktor der Realität.²⁰ Cayleys Arbeit *Lens* (Abb. 9), welche in Zusammenarbeit mit der *Brown University*, Providence, USA, als immersive VR-Umgebung entwickelt wurde, erforscht die phänomenologischen Eigenschaften eines Textes in einem nicht mehr zwei- sondern dreidimensionalen skripto-visuellen Raum, einer so genannten CAVE (Cave Automatic Virtual Environment). Cayley entwickelte hier frühere *e-poems* auf einer Schreiboberfläche von der Form eines Torus weiter, einem topologischen Gebilde von der Gestalt eines Schwimm-

20 Das ist auch der Punkt, an dem die phänomenologische Erfahrung von dem, was Peirce das Phaneron nennt, das Zeichen hervorbringt. Das Phaneron ist nämlich „die Gesamtheit all dessen, was in irgendeiner Weise dem Geist gegenwärtig ist, ganz unabhängig davon, ob es irgendeiner realen Sache entspricht oder nicht“ (CP 1.284, 1905). Es ist an sich nicht darstellbar; allenfalls ist es als eine Art Diagramm vorstellbar. Peirce hebt die Eignung der Künstler hervor, phänomenologische Distinktionen bis ins kleinste Detail zu beschreiben. Zum Kunstwerk als eine Re-Inszenierung des Zeichens im Gegensatz zum Phaneron siehe Morris (2007).

rings, in dem das Innere, vom Äußeren getrennt, durch sechzehn Vektoren definiert ist. Die CAVE der Brown University ist eine virtuelle Umgebung, die dreidimensionale Bilder zeigt, während sie es ihren Benutzern ermöglicht, auch ihre eigenen Körper in diesem Raum zu sehen. Die Besucher der CAVE tragen 3D-Brillen, um zwei separate Bilderströme zu betrachten, die auf das rechte bzw. das linke Auge projiziert werden. Die Benutzer betrachten diese Projektionen unter Benutzung von Zeigern. Cayley erinnert daran, dass es das ursprüngliche wissenschaftliche Ziel der Entwicklung von CAVE-Umgebungen war, die besonderen Eigenschaften der körperlichen Interaktion mit neuen Medienobjekten im dreidimensionalen Raum zu nutzen, um spezifisches Wissen in Form von mathematischen Strukturen und komplexen Datenmengen zu gewinnen (Cayley 2006b). Das Besondere ist hier, dass diese Datenobjekte so präsentiert werden, dass sie durch körperliche Interaktion wahrnehmbar sind. Nach Cayleys Ausführungen ist der Text ein besonders gutes Modellierungswerkzeug für virtuelle Räume, da die Eigenschaften seiner Größenverhältnisse und Textfarben starke räumliche Bezüge aufweisen.

Das Raumprinzip der CAVE-Installation kann somit als eine Bestätigung von Peirce' Theorie der diagrammatischen Ikonizität als einer Quelle neuen Wissens durch direkte Beobachtung gelten, über welche er das Folgende schreibt:

Denn es ist ein besonderes Merkmal des Ikons, dass dessen direkte Beobachtung zur Entdeckung anderer Wahrheiten im Hinblick auf sein Objekt führen kann als diejenigen, die zur Bestimmung ihrer Konstruktionsweise ausreichen. [...] Wenn man ein konventionelles oder anderes allgemeines Zeichen eines Objektes vor sich hat und von ihm irgend eine andere Wahrheit ableiten will als diejenige, die sie selbst explizit zum Ausdruck bringt, dann ist es stets erforderlich, dieses Zeichen durch ein Ikon zu ersetzen. (CP 2.279, c. 1895)

Das Beispiel von Cayleys diagrammatischen Text- und Buchstabenprojektionen auf die Topologie eines Torus im dreidimensionalen CAVE-Raum bietet Betrachtern die Möglichkeit, visuelle Daten in die Erscheinungsweise eines Bildes zu übersetzen, welches physische Interaktionen ermöglicht. Die Ikonizität dieser neuen Objekte wird dadurch sinnlich (visuell, auditiv, haptisch) und affektiv zugänglich. So entstehen Interpretanten, welche Ausgangspunkt für neue Einsichten und neues Wissen sein können.

Ein anderer Schauplatz

Betrachten wir im Folgenden Freuds Auffassung von der Beziehung des Unbewussten zum Bewussten (1900: 51, 541). Wie oben beschrieben, waren Freuds frühe Modelle der mental-neuronalen Funktionen semiotisch und räumlich. Freud hatte ein molekulares Schema von Valenzen (Freud 1891: 121), ein Teleskop-Modell (Freud 1900: 458-460) und das Modell des Palimpsestes (Freud 1925b) entworfen. Weiterentwicklungen mathematischer Modelle in der Psychoanalyse der Gegenwart finden sich etwa in Jacques Lacans Theorie des Mathems²¹, Matte Blancos Verwendung unendlicher Mengen und Bernard Burgoynes topologischen Studien über den Autismus. Komplexe neuronale Netzwerke und in ihnen stattfindende Prozesse mentaler Repräsentation werden heute intensiv von den Neurowissenschaften erforscht (z. B. von Colin Rose, Semir Zeki oder Christopher Frith).

Die oben erörterten Kunstwerke und Gedichte veranschaulichen gut den *flow* durch „Gedanken-“ und „Gefühlslandschaften“, an dem sowohl körperliche als auch kognitive

21 Anm. des Übers.: Der Neologismus *Mathem* (analog zu Lévi-Strauss' Begriff des *Mythems* geprägt) diente Lacan der Beschreibung bestimmter psychoanalytischer Beziehungsmuster, die der Begründer der nach ihm benannten Richtung der Psychoanalyse in mathematischen Formeln zum Ausdruck zu bringen versuchte.

Prozesse beteiligt sind. Sie fungieren als semiotische Diagramme, welche die Bildung neuer Interpretanten erlauben, die den Betrachter für die Möglichkeiten der Erstheit sensibilisieren, nämlich für das Feld des Bildes. Die Imagination verschiedener Typologien verändert die Beziehungen zwischen den Zeichen. Auf diese Weise schafft sie neue Bedeutungen, wobei andere Dimensionen unserer Erfahrung einschließlich unseres Zeitgefühls betroffen sind.

Die Drittheit, die für Beharrlichkeit und Kontinuität sorgt und die die Gestalt dieser Werke der e-art und e-Lyrik ausmacht, basiert nicht auf Gesetzmäßigkeiten der Metrik, sondern auf einer Variabilität, die eher dem Rhythmus der gesprochenen Lyrik entspricht. Für die Analyse der synästhetischen Beziehungen zwischen Text, Bild, Ton und Bewegung eignet sich ein semiotischer Ansatz wie jener, den Felicia Kruse (2005) und Bertha Spies (2006) mit Bezug auf Musik entwickelt haben. In den Arbeiten von Kruse und Spies dient Peirce' Konzept des Interpretanten dazu, Emotionen und Affekte bei ästhetischen Erfahrungen musikalischer Motive und Formen einheitlich zu interpretieren.

Auch in diesem Zusammenhang ist wichtig, dass Gefühl für Peirce eine Manifestation der Kategorie der Erstheit ist, d. h., Gefühl ist eine Qualität und nicht ein Ereignis. Wie Peirce schreibt, ist ein Ereignis etwas Existenzielles (MS 318: 201). Zu jeder Erfahrung gehört jedoch auch das, was er *congeries of feeling* nennt, die Assoziation von Qualitäten. Auf diese Weise wird die triadische Zeichenrelation zur Manifestation des Bewusstseinsstroms (CP 5.493, 1905).²² Indem Peirce daran erinnert, dass die drei Arten des Bewusstseins – Gefühl, Erfah-

22 Entgegen der Interpretation von Kruse (2005) ist die Vf. nicht davon überzeugt, dass diese Art der Drittheit notwendigerweise bewusst sein muss. Für ebenso fraglich hält sie es, dass damit die Art von Drittheit beschrieben sei, welche Phänomene charakterisiert, die nicht zum Zeichen werden, weil sie keine triadische Zeichen-Objekt-Interpretant-Beziehungen konstituieren.

rung und Denken als Konditionalität des Zukünftigen – zu den Kategorien der Erstheit, Zweitheit bzw. der Drittheit gehören, schreibt er, auf Josiah Royce Bezug nehmend, dass „die sukzessiven Darbietungen des Rhythmus eine Art Ereignisstrom bilden, in dem jedes einzelne Ereignis im Geist des Wahrnehmenden immer dann erlischt, wenn das neue Ereignis in Erscheinung tritt, denn im Bewusstsein gibt es keine unteilbaren Momente des absolut Gegenwärtigen“ (CP 8.291, 1897). Peirce fährt fort:

Wir tragen in unserem ganzen Leben eine Art von *basso ostinato* Kontrapunkt an Glaubensannahmen mit uns. Wie ich jedoch den Pragmatismus verstehe, besteht dessen Essenz darin, dass Glauben immer die Erwartung des Zukünftigen bedeutet. Folglich scheint mir, dass die dritte Art des Bewusstseins auch ein „konstituierendes Prinzip“ all unseres Lebens und a fortiori all unserer Erfahrung ist. (CP 8.294, 1897)

Im Kern geht es hier um die Beziehung zwischen dem diskreten Ereignis und dem Kontinuum der Erfahrung, die problematische Beziehung zwischen dem Singulären und der Kontinuität im Prozess der Wahrnehmung, die Peirce in seinen *Cambridge Lectures* 1898 (Peirce 1993: 157-159) und in seinem Manuskript „Telepathy and Perception“ aus dem Jahr 1903 (CP 7.597-688) erörtert hat. Im Prozess der Wahrnehmung präsentiert sich danach ein Wahrnehmungsgegenstand unseren Sinnen in dreifacher Weise erstens (als Phänomen der Erstheit) als ein *Percipuum*, zweitens (als Phänomen der Zweitheit) als ein *Perzeptum* und drittens (als Phänomen der Drittheit) als ein *Wahrnehmungsurteil*, als welches es bereits ein Zeichen ist. Als *Percipuum* ist das Wahrgenommene eine positive Sinneserfahrung *sui generis*, die aus nichts anderem und durch nichts anderes als durch sich selbst erklärbar ist, zum Beispiel als etwas Rotes, dessen Qualität nur unmittelbar und durch nichts anderes als durch sich selbst erfahrbar ist. Als

Perzeptum ist die Wahrnehmung etwas, das *im Gegensatz zu* anderen Sinneseindrücken steht (CP 7.625), z. B. als etwas, das rot und deshalb *nicht* orange ist. Mit jedem Perzeptum ist somit gewissermaßen bereits eine „doppelte Wahrnehmung“ verbunden, da doch das Wahrgenommene zum einen als ein Phänomen *sui generis* unmittelbar wahrgenommen wird, während es zum anderen als ein Stimulus wahrgenommen wird, der im Gegensatz zu anderen Stimuli steht.

Zu den phänomenologischen Aspekten der Zweitheit des Wahrgenommenen gehören auch die Singularität des Wahrnehmungseindrucks, die „Lebendigkeit“ und die „Intensität“ der Wirkung auf den Wahrnehmenden (*ibid.*). Das Percipuum hingegen drängt sich den Sinnen in völlig unreflektierter und „irrationaler“ Weise auf, denn eine Sinneswahrnehmung ist als solche gänzlich unvermeidlich; „einmal wahrgenommen, erzwingt sie absolute Zustimmung“ (CP 7.627).

Auf diese ersten beiden Stufen der folgt nach Peirce das Wahrnehmungsurteil, das von der Natur eines Zeichens ist. Das Wahrnehmungsurteil ist die interpretierte und dabei reflektierte Wahrnehmung. Während sich das Percipuum und das Perzeptum in irrationaler Weise geradezu zwanghaft den Sinnen aufdrängen, ist das Wahrnehmungsurteil eine mentale Repräsentation des Wahrnehmungsgegenstandes, die dem Geist das Perzeptum indexikalisch repräsentiert (CP 7.628).

Interaktive Onlinekunst eröffnet den partizipierenden Betrachtern die Möglichkeit, sich an neuen Ausdrucksformen bekannter Rhythmen zu beteiligen, die ihre Resonanzen in psychisch-physikalischen Körperprozessen haben, im Atemstrom und im Herzklopfen, in den zirkadischen Rhythmen der Organe, im Feuern der Neuronen, in den Veränderungen der Muster mentaler Prozesse, in der Periodizität von Bewusstsein und Traum.²³ Es sind lebendige Rhythmen, die

23 Weiterführendes zum Rhythmus, zur Semiose und zu Freud erörtert Morris (2007).

neue Gedanken in Aktion vorstellen. Wie Thomson & Craighhead mit Bezug auf ihre Arbeit *Weather Guage* schreiben, gibt es Rhythmen, die unbeabsichtigt auftauchen können. Werke dieser Art bringen eine Musikalität zur Geltung, die auf einer genuinen Indexikalität beruht, welche Gesten, Sprache und Töne übersetzt. Musik ist nämlich in ihrer Wirkung ein unbedingt wesentliches Lebensprinzip, hebt der Psychologe Colwyn Trevarthen hervor:²⁴

Der Klang der Musik durchdringt unser ganzes Wesen. Er erregt nicht nur unseren Knochenbau und unsere Muskulatur, sondern er findet auch Resonanz in unseren „Herzen“, welches es erregt oder beruhigt. [...] Der Klang der Musik verändert sowohl die Substanz als auch die Qualität der Erfahrung, indem er uns an die Motive fesselt, die unser Leben bestimmen. (Trevarthen 2005: 8)

Übersetzung Winfried Nöth

24 Zur Freuds Bezugnahmen auf die Musik siehe auch Leader (2000: 88-118).

Literaturverzeichnis

- Aitkin, Albert. 2005. Peirce on the index and indexical reference. *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 41, 161-191.
- Barthes, Roland. 1977. *Image – Music – Text*, übers. Stephen Heath. London: Fontana.
- Barthes, Roland. 1984. *Camera Lucida: Reflections on Photography*, übers. R. Howard. London: Fontana.
- Benjamin, Walter. (1931) 1994. Kleine Geschichte der Photographie. In W. Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 22. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 45-64.
- Benveniste, Emile. (1966) 1971. *Problems in General Linguistics*, übers. M. E. Meek. Coral Gables, FL: University of Miami Press.
- Breton, André. (1962) 1972. *Manifestoes of Surrealism*, übers. A. Seaver & H. Lane. Ann Arbor, MI: Michigan Univ. Press.
- Cayley, John. 2006a. Time code language: New media poetics and programmed signification. In A. Morris & T. Swiss, eds., 307-334.
- Cayley, John. 2006b. *Lens: The Practice and Poetics of Writing in Immersive VR*. http://leoalmanac.org/journal/vol_14/-lea_v14_n05-06/jcayley.asp (Zugang 2007).
- Damasio, Antonio. 2000. *The Feeling of What Happens. Body, Emotion and the Making of Consciousness*. London: Vintage Random House.
- Esposito, Joseph. 2007. Virtuality. In *Digital Encyclopedia of Charles S. Peirce*. <http://www.digitalpeirce.fee.unicamp.br/home.htm> (Zugang 1997).
- Freud, Sigmund. (1887-1902) 1950. *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*. London: Imago.

- Freud, Sigmund. (1891) 1992. *Zur Auffassung der Aphasien*. Frankfurt: Fischer
- Freud, Sigmund. (1900). *Die Traumdeutung*. In *G. S.*, Bd. 2.3, 1-185.
- Freud, Sigmund. (1924-1934). *Gesammelte Schriften*, 12 Bde. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag (im Folgenden: *G. S.*).
- Freud, Sigmund. (1925a). Die Verneinung. In *G. S.*, Bd. 11, 3-7.
- Freud, Sigmund. (1925b). Notiz über den „Wunderblock“. In *G. S.*, Bd. 6, 415-420.
- H. D. [=Hilda Doolittle] (1912-1944) 1983. *Collected Poems 1912-1944*, ed. L. Martz. New York, NY: New Directions.
- Haley, Michael Cabot. 1988. *The Semeiosis of Poetic Metaphor*. Bloomington, IN: Indiana Univ. Press.
- Jones, Peter. 1972. *Imagist Poetry*. London: Penguin.
- Krauss, Rosalind. 1986. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kruse, Felicia. 2005. Emotion in musical meaning: A Peircean solution to Langer's dualism. *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 41.4, 762-778.
- Lacan, Jacques. (1955-56) 1993. *The Psychoses. The Seminar, Book 3*, übers. Russell Grigg. London: Routledge.
- Leader, Darian. 2000. *Freud's Footnotes*. London: Faber & Faber.
- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Morris, Adelaide & Thomas Swiss, eds. 2006. *New Media Poetics. Contexts, Technotexts, and Theories*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Morris, Sharon. 1997. The androgynous self: Höch and Cahun. In Bi Academic Intervention, ed. *The Bisexual Imaginary*. London: Cassell, 161-180.

- Morris, Sharon. 2000a. *Shifting Eyes: Self-Representation in Words and Images. Re-Reading Freud through the Semiotics of C. S. Peirce, with Particular Reference to the Work of Poet H. D. and Artist Claude Cahun*. University of London: Unpublished PhD thesis.
- Morris, Sharon. 2000b. Turning a telescope on the soul: Freud's interpretation of the structure of the psyche. In Bernard Burgoyne, ed. *Drawing the Soul. Schemas and Models in Psychoanalysis*. London: Rebus, 117-149.
- Morris, Sharon. 2007. Peirce and the image: The work of art and the sign. In *Peirce and Image 1*. Urbino: Università, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica (=Working Papers and Pre-Publications F 366-68), 47-64.
- Muller, John. 1996. *Beyond the Psychoanalytic Dyad. Developmental Semiotics in Freud, Peirce and Lacan*. New York: Routledge.
- Paterson, Don. 2007. The lyric principle. Part 1. The sense of sound. *Poetry Review* 97.2, 56-72.
- Peirce, Charles Sanders. 1931-58. *Collected Papers*, vols. 1-6, ed. C. Hartshorne & P. Weiss, vols. 7-8, ed. A. W. Burks. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press (zitiert als CP).
- Peirce, Charles Sanders. 1963-66. *The Charles S. Peirce Papers*. 30 reels, microfilms edition. Cambridge, MA: The Houghton Library, Harvard University Microproductions (zitiert als MS in Verbindung mit Robin, comp. 1967.)
- Peirce, Charles Sanders. 1976. *The New Elements of Mathematics*, 4 vols., ed. C. Eisele. The Hague: Mouton (zitiert als NEM).
- Peirce, Charles Sanders. 1977. *Semiotic and Significs: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*, ed. C. S. Hardwick. Bloomington, IN: Indiana Univ. Press (zitiert als SS).

- Peirce, Charles Sanders. 1993. *Reasoning and the Logic of Things: The Cambridge Conferences Lectures of 1898*, ed. Kenneth L. Ketner. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Peirce, Charles Sanders. 1998. *The Essential Peirce*, vol. 2, ed. Peirce Edition Project. Bloomington, IN: Indiana Univ. Press (zitiert als EP 2).
- Petrilli, Susan. 2006. Meaning, metaphor, and interpretation: Modelling new worlds. *Semiotica* 161, 75-118.
- Ricœur, Paul. 1977. *The Rule of Metaphor*. Toronto: University Press.
- Ramachandran, Vilayanur S. 2004. *A Brief Tour of Human Consciousness*. New York: Pearson.
- Robin, Richard S., comp. 1967. *Annotated Catalogue of the Papers of Charles S. Peirce*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Salomon, Charlotte. 1981. *Charlotte: Life or Theater? An Autobiographical Play*, übers. Leila Vennewitz. New York: Viking.
- Spies, Bertha. 2006. The temporal musical sign: In search of extrinsic musical meaning. *Semiotica* 162, 195-216.
- Trevarthen, Colwyn. 1994. Infant semiosis. In Winfried Nöth, ed. *Origins of Semiosis: Sign Evolution in Nature and Culture*. Berlin: Mouton de Gruyter, 219-252.
- Trevarthen, Colwyn. 2005. Foreword: Finding new energy for life in music shared. In Daniel Perret. *Roots of Musicality. Music Therapy and Personal Development*. Philadelphia: Jessica Kingsley, 7-15.
- Villa, Karen Klein, Howard Shevrin, Michael Snodgrass, Ariane Bazan, & Linda A. W. Brakel. 2006. Testing Freud's hypothesis that word forms and word meaning are functionally distinct: Subliminal primary-process cognition and its link to personality. *Neuro-Psychoanalysis* 8, 117-137.
- Welby, Lady Victoria. 1896. Sense, meaning, and interpretation. *Mind* 5.17-18, 24-37, 186-202.

Beschreibungslosigkeiten: Der Fall Andy Warhol

Kai-Uwe Hemken

„Wenn ihr alles über Andy Warhol wissen wollt, braucht ihr bloß auf die Oberfläche meiner Bilder und Filme und meiner Person zu sehen: Das bin ich. Dahinter versteckt sich nichts“. Mit dieser Selbsterklärung mutet der Pop-Art-Künstler Andy Warhol (in: McShine 1989: 449) dem Betrachter eine bitterere Enttäuschung zu, erfährt er doch, dass sich hinter der massenmedialen und artifiziellen Oberfläche des Sichtbaren keine weitergehende Botschaft als die erneute Wiederholung des Äußerlichen verberge. Zugleich entfaltet Warhol fortgesetzt eine Aura der Unnahbarkeit und entlarvt diese schließlich als reinen Selbstzweck. Aus dem Blickwinkel der Kunstgeschichte schmückt sich Warhol resp. seine Kunst allerdings konzeptionell mit jenem Prädikat, das die Kunstwissenschaft eigentlich dem tiefgründigen Artefakt zurechnet, die Selbstreferenzialität. Wie aus Werken der New York School oder der Minimal Art bekannt, verweise das Kunstwerk nach Aussage der Urheber nur auf sich selbst. Mit der Verbindung von visueller Inszenierung und scheinbarer Bedeutungsverweigerung initiiert Warhol dadurch einen interpretatorischen Spannungszustand, der sich auf der ersten, d. h. bildbezogenen Denkebene nicht auflösen lässt, wohl aber auf der konzeptionellen Ebene, die das Verhältnis von Sichtbarkeit und Wahrnehmung thematisiert und genuin auf dem Felde der Massenmedien virulent wird. Am Ende scheint es, als ziele Warhol keineswegs auf ein Spiel zwischen Erwartung und Verweigerung, sondern am Ende auf die Inszenierung seiner Selbst. Dabei gelingt ihm – und dies sei bereits vorausgeschickt – ein raffinierter Schachzug. Denn er bedient sich nicht nur Erscheinungsweisen, wie sie aus den konsumorientierten Massenmedien bekannt sind, sondern implantiert diese in die Wertsphäre der Kunst. Verräterisch für die öffentliche Selbstinszenierung ist seine eingangs zitierte Erklärung: Warhol spricht von sich in der ersten und dritten Person. Offenkundig lässt er seine

Künstlerexistenz in der Öffentlichkeit mit der Privatperson Warhol verschmelzen. Doch bevor ein genauer Blick auf die Selbstentwürfe eines Künstlers geworfen werden kann, sei dessen ästhetische Praxis untersucht.

Ungeteilte Aufmerksamkeit

Ein erster konzeptioneller Schritt lässt sich bei Warhol im Wechselspiel von Motiv, Bildsprache und Herstellungstechnik feststellen. Noch Anfang der 60er Jahre hatte Warhol Motive der Sensationspresse in Acryl auf Leinwand gemalt. Nur wenig später entstehen serielle, per Siebdrucktechnik gefertigte Arbeiten zur selben Thematik. Das Erschrecken des Betrachters über die Drastik der dargestellten Ereignisse wie Selbstmord, Autounfälle oder Rassenunruhen, die per Fotografie dokumentiert werden, wird durch die Vervielfachung im Künstlerischen irritiert. Im Falle eines Bildes wie *Electric Chair* (Abb. 1) bekommt das Gesamtbild durch die Reihung

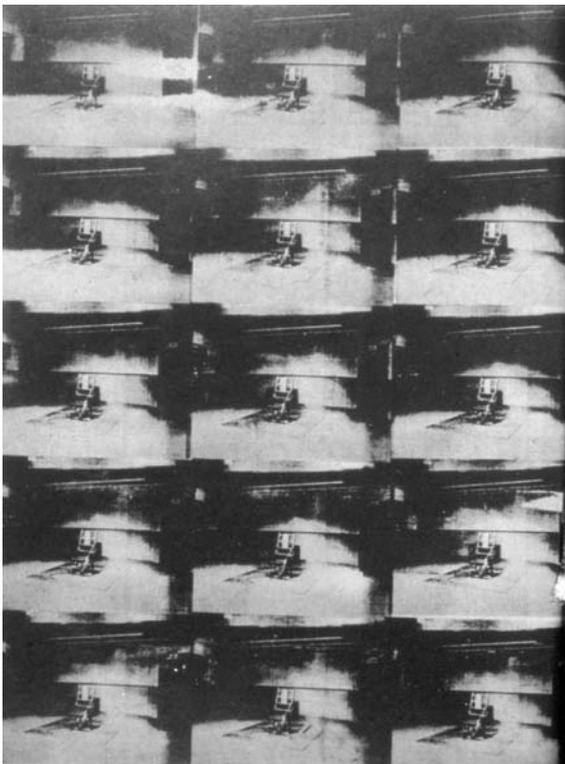


Abb. 1. *Blue Electric Chair* (1963, Detail, Siebdruck auf Acryl auf Leinwand, 266,7 x 203,8 cm, Saatchi Collection, London (in: McShine 1989).

der identischen Einzelmotive eine ornamentale Struktur. Das mit dem Motiv verbundene Schrecknis wird durch die bildmäßige Reihung seiner fotografischen Überlieferung zu einem rein optischen Ereignis: Linien, Flächen und Punkte wandeln das dramatische zu einem rein ästhetischen Geschehen.

So oszillieren die Bilder zwischen einer realistischen Wortwörtlichkeit, die den Bildgegenstand gleichsam „pur“ vor Augen stellt, und einer formalen Abstraktheit, die auf Grund des seriellen, zugleich strengen wie ornamentalen Bildrasters zustande kommt. Nicht zuletzt weisen sie formale Eigenschaften auf, die sich in der abstrakten Kunst, insbesondere im Abstrakten Expressionismus und der Minimal Art, wiederfinden lassen.¹ (Lüthy 1995: 54)

Die Forschung ist sich bei der Interpretation dieser Bildästhetik nicht einig. Wird dem Pop-Art-Künstler aus „ideologiekritischer“ Perspektive (Buchloh 1989) eine rein affirmative Haltung zur Sensationslust und -sprache der Massenmedien vorgeworfen, so ist man von anderer Seite geneigt, dieselben Bildwerke auch als Instrumente der Aufklärung zu deuten. Denn die Absenz von dramatischer Einmaligkeit der abgebildeten Ereignisse fordert zugleich eine imaginierte Präsenz ein und klärt den Betrachter über die Wirkmechanismen der Massenmedien auf. Diese Gleichzeitigkeit des Disparaten zeigt sich noch vehementer bei jenen Bildwerken, die im Stile

1 Michael Lüthy skizziert die Bildästhetik Warhols am Beispiel der Arbeit *Thirty Are Better Than One* aus dem Jahre 1963, das die Mona Lisa in einer dreißigfachen Vervielfältigung zeigt. Seine fundierte Analyse trifft im Ganzen Warhols Bildästhetik, auch wenn im konkreten Falle ein anderes Motiv vorliegt. Im Gegensatz zu Buchloh basiert Lüthys Einschätzung auf der Annahme, dass die Sphären der Warenwirtschaft und die der Kunst grundsätzlich verschieden sind und ihren jeweiligen eigenen Regeln und Wertsetzungen folgen. Eine Transformation oder formale analogische Entsprechung der einen in Wechselwirkung zur anderen Sphäre hat grundsätzlich eine Irritation in Form und Inhalt zur Folge, die beispielsweise in einer veränderten Rezeption und Bewertung zum Ausdruck kommt. Buchholz verneint diese Trennungslinie und postuliert stattdessen die Allgegenwart der kapitalistischen Kultur.

der Warenlagerung einzelne Konsumgüter präsentieren (Abb. 2). Hier wird Warhol die formale Übertragung der Warenästhetik auf die Kunst bescheinigt:

Der Sinn des Verfahrens, die dargestellten Gegenstände in seriell strukturierten Rastern anzuordnen (und die Arbeiten nach dem gleichen Prinzip über die Ausstellungswände zu verteilen) ergibt sich aus dem seriellen Charakter der Ware, der ihren Status als Gegenstand, ihre Gestaltung, ihre Präsentation bestimmt. (Buchloh 1989)

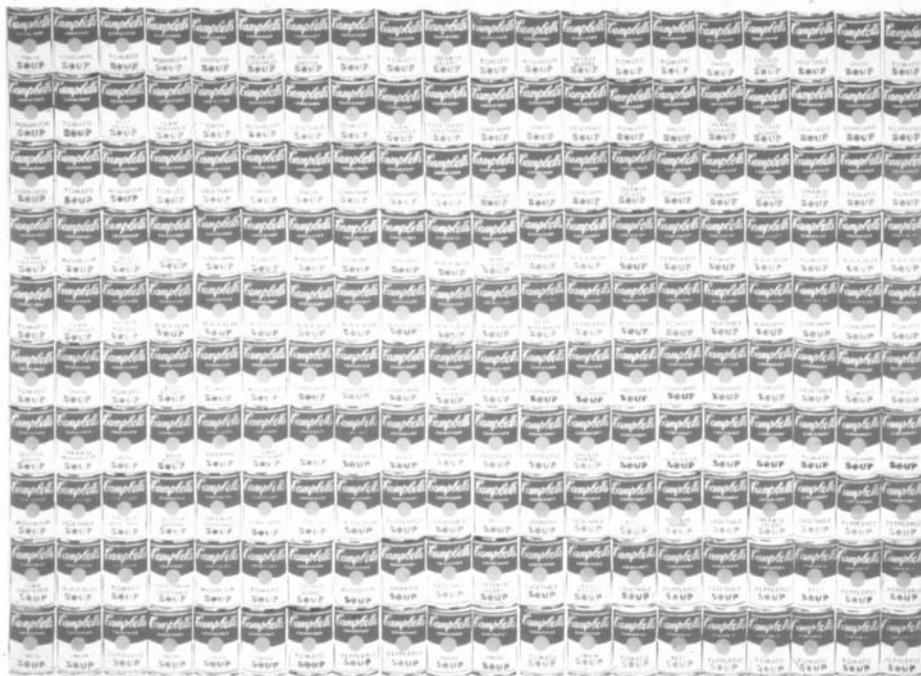


Abb. 2. *One Hundred Cans* (1962, 182,9 x 132,1 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, in: McShine 1989).

Das Serielle wird unter Bezugnahme auf Siegfried Kracauers Formel „Ornament und Masse“ als visuelles Äquivalent spätindustrieller Warenästhetik erklärt, die das Prinzip des Seriellen aus der industriellen Serienproduktion herleite² (Buchloh

2 Buchloh (1989: 46) erweitert diese Sinndimension, indem er nicht nur die Bildästhetik und -rezeption als spätindustriell, sondern auch das Verfahren der Herstellung als eine „radikale Mechanisierung des bildnerischen Prozesses“ bezeichnet.

1989: 46). Mit Blick auf die amerikanische Avantgarde war dieses Konzept die Fortsetzung der mit dem Action Painter Jackson Pollock begründeten und von John Cage, Jasper Johns und Robert Rauschenberg fortgeführten Ästhetik der Partizipation, die auf eine sinnliche wie intellektuelle Stimulanz des Betrachters zielte. Hier wird die ästhetische, also interesselose und wertfreie mit der nichtästhetischen, d. h. interessegeleiteten und normgebundenen Rezeption gekoppelt. Eben diese Bildsprache wird zugleich als positive Beantwortung des Massenkonsums, gar als eine „allgemeine Prostitution des Visuellen“ (Buchloh 1989: 46) gewertet, die negative Aspekte zur Grundlage habe: Neid, Sadismus, Fremdbestimmung.

Weniger drastisch aber nicht minder radikal im Ergebnis deutet Hans Heinz Holz die zeichentheoretischen Gehalte Warhols Bildästhetik, wobei er die Pop-Art im Besonderen und die kulturelle Situation Amerikas in den 60er Jahren im Allgemeinen im Visier hatte:

Standardisierung, Technisierung, Ablösung natürlicher durch künstliche Lebensumstände, Entindividualisierung und Rollenprägung im menschlichen Verhalten, daraus folgend Verhaltenssteuerung durch Klischeebildung. (Holz 1978: 18f.)

Ausgehend von kulturellen Grundprämissen, die eine Fremdbestimmung des Individuums³ durch Prozesse und Regeln spätindustrieller Warenproduktion vermutet, erörtert Holz die Kernaspekte der Pop-Art-Kunst: Nicht „Objekte der ersten Ordnung“ (Holz) stehen im Blickfeld der Pop-Art, sondern solche der „zweiten Ordnung“. Gemeint ist, dass die Objekte bereits als „Stilisierungen Bedeutungskomplexe sind, „in denen solche Objekte erster Ordnung bereits ‚interpretiert‘ sind“ (Holz 1978: 19), und nicht mehr im Stadium der

3 In Anlehnung an Rainer Crone sieht Holz die Tendenz Warhols zu einer stets zunehmenden Standardisierung und Entindividualisierung an den Herstellungsverfahren bestätigt.

Unmittelbarkeit und Unschuld, sondern in dem der medialen Konditionierung Gegenstand der Pop-Art werden.⁴ Holz formuliert schließlich eine Affirmationskritik, wenn Warhol durch die „Anonymität der Darstellung, die rituelle Wiederholung der Motive, die Verwendung kurzlebiger Informationsgehalte“ (Holz) den reflexiven Charakter der Kunst verneine und als unkritisches, die Warenästhetik bejahendes Konzept realisiere.

Aus der Distanz betrachtet ist die zwiegespaltene Forschung als Indiz dafür zu werten, dass Warhols Konzept aufgegangen ist: Inszenierung von interpretatorischen Leerstellen und die unauflösbare Indifferenz in der Zuordnung (Konsum oder Kunst) seiner Werke sind als Kernaspekte zu nennen. Die kunsthistorische wie -philosophische Deutung vermag die Ikonografie und Motivik des Pop-Art-Künstlers im klassischen und mithin interdisziplinären Sinne auslegen, doch Aspekte wie die Serialität als ästhetisches Prinzip oder die Konsumgüterindustrie als Motivlieferantin legen eine zeichentheoretische Deutung der materialen Kunstwerke nahe, werden jedoch das Gesamtphänomen Warhol nicht erschöpfend ergründen können, sind doch die Facetten seines künstlerischen Schaffens zu heterogen. Vielmehr lassen sich zweierlei grundlegende Merkmale erkennen:

4 Geht Holz ähnlich wie Buchloh von der unausweichlichen Omnipotenz der Warenkultur aus und spricht im gleichen Atemzuge von den „Mechanismen des Marktes“, so überhöht diese Allgegenwart zugleich als eine magische Größe, indem er sie mit der sprachphilosophischen Formel der Bannung durch Benennung bestimmt: „Benennen, nicht deuten; Rezeption, nicht Verarbeitung; magisches, nicht rationales Verhalten – so könnte man den Gestus der Pop-Art beschreiben“ (Holz 1978: 21). Der Verlust des Intentionalen und des Semantischen wird auf anderer Ebene als Benennung- und Bemächtigungsritual interpretiert, als wolle Warhol dem Betrachter, der sich der Übermacht der Marktmechanismen ausgesetzt sieht, ein Instrument zur Teilhabe und gleichzeitigen Bannung anbieten: „Wer ein Exemplar erwirbt, hat teil am magischen Kult“ so Holz (ibid.). Der Vorwurf der Affirmation, den Buchloh gegenüber Warhol hegt, wird bei Holz zu einer instrumentellen Geste im Widerstand gegen die Omnipotenz der kapitalistischen Kultur.

Neben der bereits erwähnten Vielfalt künstlerischer Ausdrucksformen ist die Rezeptionssteuerung von Relevanz.

Das Ansinnen, die ästhetische Erfahrung durch die Verfasstheit des Kunstwerks zu steuern, ist zwar in der Geschichte der Kunst hinlänglich bekannt, doch insbesondere seit der Klassischen Moderne ist sie eine Konstante der konzeptionellen Grundlegung von Kunst. Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch, Umberto Boccioni oder Georges Braque stehen stellvertretend für eine Reihe von Bestrebungen, die die Wahrnehmung des Kunstbetrachters nachhaltig und in Resonanz von aktuellen kulturellen Entwicklungen zu beeinflussen suchten. Warhol sah sich mit Blick auf Vormachtstellungen in der öffentlichen Rezeption in Konkurrenz zu den Massenmedien; eine Rivalität, die ebenfalls in der Klassischen Moderne mit Fernand Leger oder den Berliner Dadaisten um Hanna Höch ihren historischen Impuls findet. Warhol macht sich die Leistungen der Massenmedien kurzerhand zunutze, wie schon angesichts der Serialität deutlich wird und mit dem Prinzip der Redundanz übersetzen lässt. Nach allen Regeln der Zunft zielen die Massenmedien auf die permanente Aufmerksamkeit eines anonymen Publikums, das über Mechanismen einer simulierten Aktualität funktionieren (Werber 1999). Da Neuigkeit und damit Aufmerksamkeit nicht auf Dauer garantiert werden können, bedarf es der Anwendung von formalen Hilfsmitteln (Kameraschwenks usw.), der Redundanz, der Überraschung oder der inszenierten Aktualität von Informationen. Weitaus wirksamer allerdings erweisen sich inszenierte mediale Kontexte, die den Betrachter in einer permanenten Rezeptionsanspannung zu halten vermögen.

Nur unschwer lassen sich bei Warhol Formen dieser massenmedialen Aufmerksamkeitssteuerung erkennen, wenn er in seinen Filmen ständig Kameraschwenks einsetzt oder Szenarien abfilmt, die beständig den Betrachter immer wieder im

unklaren lassen, ob es sich um eine bloße Dokumentation oder eine an Theaterdramaturgie orientierte Inszenierung handelt. Solcherlei Verschränkungen von Filmgenres fordern beim Betrachter eine dauerhafte Aufmerksamkeit, erhofft er sich doch durch Eindeutigkeit und der aus ihr folgenden Kriterien einen sicheren interpretatorischen Zugriff. Letzterer wird allerdings verweigert, denn Warhol stimuliert fortwährend und ausschließlich ein Aufmerken und ein Bemerkten im Sinne Waldenfels (2004), so dass eine Deutungsmöglichkeit vermieden wird, die auf eine Auslegung auf der Grundlage von Kriterien und Begriffen erfolgen könnte.

In diesem Sinne folgt die Rezeption von Kunstwerken eines Warhol eher Mustern der puren Aufmerksamkeit, wie sie in den Massenmedien geläufig sind, als exklusiven Regeln der ästhetischen Betrachtung. Insofern ist das eingangs angeführte Zitat des Pop-Art-Künstlers so provokant wie plausibel: Ist für ihn die reine formale Erscheinung die Essenz seiner Kunst. So ist hier nicht die Form zum Inhalt erkoren und damit die ehrwürdige Kunst seiner Nähe zum Wahren, Schönen und Guten entledigt. Vielmehr verweist Warhol in der Sphäre der Kunst auf die Mechanismen der Wahrnehmung, wie sie in einer massenmedialen Kultur in Erscheinung treten und zwangsläufig Allgemeingut werden. Letztlich strebt er nicht nach Aufklärung sondern installiert und praktiziert die massenmediale Aufmerksamkeit als ästhetische Erfahrung.

Ambivalenzen

Im Zentrum des Warholschen Kunstschaffens steht – wie erwähnt – die öffentliche Inszenierung eines Künstlerindividuums. In der Konsequenz lassen sich die besprochenen Artefakte lediglich als eine Ausdrucksweise desselben Phänomens deuten. Die Fotografie, der Film, der Siebdruck und schließlich seine Handlungen innerhalb der so genannten

Factory können als weitere künstlerische und gleichrangige Ausdrucksformen gewertet werden. Betrachtet man beispielsweise die Vielzahl von Filmen Warhols, so ist Vielfalt der Ästhetik mehr als nur offenkundig: Der Pop-Art-Künstler wechselt mühelos die Genres und Filmsprachen, wenn er Szenen aus der Privatsphäre in einem Schnappschuss-Verfahren aufnimmt, inszenierte Alltagsgeschehnisse spiel-filmartig aufzeichnet und Künstler-Spielfilme mit einer latenten Dokumentationsrhetorik auf Celluloid bannt. Auffällig ist die fehlende Narrativik, d. h., es ist kein dramaturgischer Erzählstrang erkennbar, der auf eine lineare Handlungsentwicklung etwa im Sinne der antiken Tragödientheorie verweisen würde. Auch mangelt es an einer Profilierung der Akteure, die etwa auf eine homogene Persönlichkeit oder gar Charakterrolle der Kunstfiguren oder Laienschauspieler schließen ließe. Es werden allein Stimmungsmomente von Personen festgehalten, die die jeweilige Handlung steuern. Die basalen formalästhetischen Ausdrucksmittel, wie Kameraführung, Lichtregie oder Requisite, schaffen hier kaum Abhilfe, sondern präsentieren sich gegenüber der Handlung als souveräne Entitäten, sodass in der Folge Motiv, Medium und Form als voneinander unabhängige Sphären in ein und demselben Film in Erscheinung treten und damit der zeitgenössischen Filmindustrie Hollywoods scheinbar subversiv Paroli bieten. Der Betrachter muss fortwährend den Eindruck gewinnen, dass er als Zaungast eines sich auch ohne ihn ereignenden Geschehens akzeptiert wird. Hervorgerufen wird dieser Effekt durch die unterschwellige Bühnenatmosphäre, die die Filme Warhols heraufbeschwören. Ausschlaggebend ist hierbei sowohl der „kunstlose“ Inszenierungscharakter als auch das vom Film zu stimulierende voyeuristische Bedürfnis des Betrachters.

Warhols Kunst bringt eine Existenzsphäre zur Sprache, in der der Künstler sich selbst lokalisierte und die zu einer Pro-

jektionsfläche für spätindustrielle Utopievorstellungen erwuchs: Das Leben in den Massenmedien als ein (scheinbar) exterritoriales, d. h. selbst bestimmtes Sozialbiotop der Moderne. Ein zentrales Ausdrucksmoment, das als Anlass für diese Vermutung gelten kann, ist die Steuerung des Wahrnehmens, Beschreibens und Deutens seiner künstlerischen Hervorbringungen, und zwar mit dem Ziel der Diffusion. Aufschlussreich für diese Sichtweise sind frühe fotografische Selbstportraits (Abb. 3), die er 1964 signifikanterweise in einem Fotoautomaten herstellte.



Abb. 3 *Selbstportraits aus dem Fotoautomaten* (um 1964; Automatenfotos, zwei Streifen, je 19,7 x 4,1 cm, in: McShine 1989).

Zwei überlieferte Fotopapierstreifen zeigen insgesamt acht Einzelfotos, die Warhol in verschiedenen Posen präsentieren. Die Gestik und Mimik der Fotos bekunden eine Variations-

breite, die Bildsujets der Fotografie zwischen Schnappschuss und künstlerischem Portrait assoziieren lassen. Zum Verständnis dieser Bilder ist es wichtig, sich der heutzutage allseits geläufigen, damals jedoch ungewohnten Apparatur zu vergewissern: In einem beinahe gnadenlosen Zeitrhythmus öffnet der Automat seine Linse und schaltet das Schlaglicht ein, um die Reihe der Einzelfotos zu erstellen. Die einzige Selbstkontrolle besteht im Wissen um das Funktionieren des Geräts und in der Existenz eines Spiegels, der unterhalb der Linse und in Augenhöhe zum Betrachter montiert ist. Warhol fügt sich also dem Diktat der Technik und besieht sich permanent selbst, wenn er in die Kamera (bewaffnet mit einer Sonnenbrille schaut, die nicht nur als Lichtschutz sondern auch als Zeichen für den grassierenden Starkult gelten kann). Das mehrteilige Fotoportrait ist also produktionstechnisch zunächst keine (fotografische) Darstellung seines Konterfeis, die einen imaginierten Betrachter vorausschauend mit einrechnet. Vielmehr handelt es sich um eine Selbstbeschau, in deren Folge ein Selbstportrait entstanden ist. Warhol scheint die Gestik und Mimik durchzudeklinieren: Handbewegung, Körperhaltung und Gesichtszüge werden variiert, ohne dass eine Aussage deutlich wird. Besonders die Moderne kennt das künstlerische Selbstportrait, das nach der Entdeckung des Künstlerindividuums im 19. Jahrhundert von besonderem Belang ist. Hierfür sprechen – wie bereits erwähnt – nicht zuletzt die Selbstinszenierungen etwa als „verkannter Künstler“, Malerfürst oder lebendes Künstlermonument. In diesem Zuge wurden Standards der Selbstdarstellung in Mimik, Gestik, Kostümierung und Kontextualisierungen (Künstlerfeste etc.) entwickelt. Dies alles gerichtet – und das ist von entscheidender Bedeutung – an eine anonyme Öffentlichkeit. Es galt, die bereits bestehende Akzeptanz des Künstlers im gehobenen Bürgertum zu stabilisieren und mehr noch auszubauen.

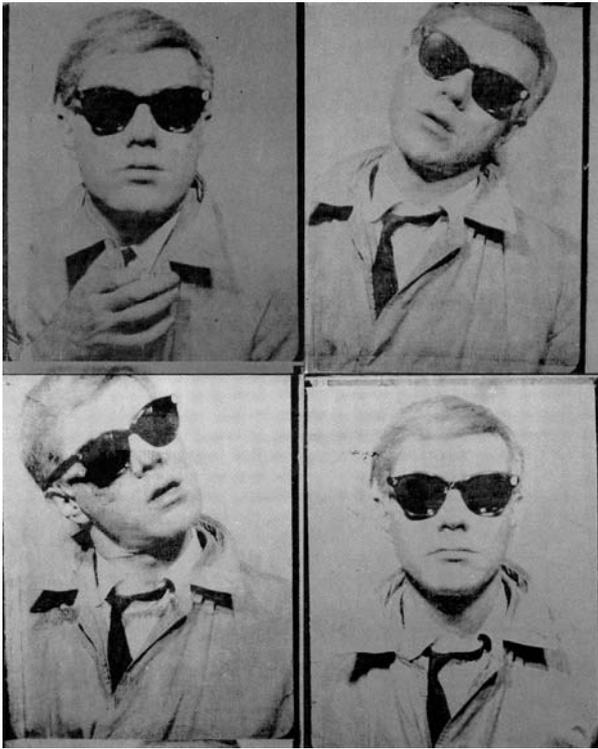


Abb. 4. *Selbstportraits* (1964, Siebdruck auf Acryl auf Leinwand, vier Tafeln, je 50,8 x 40,6 cm, in: McShine 1989).

Warhol konnte sich also in einer soliden Tradition wännen, als er sich in einen Fotoautomaten setzte. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern folgte er jedoch nicht den etablierten z. B. pathetischen bis manierierten Inszenierungsformeln, die selbst und besonders im Genre des Fotoportraits längst ihren Widerhall fanden, sondern wählte in Entsprechung einer sich verändernden konsumorientierten und mediatisierten Kultur die adäquaten Mittel und Wege. So erhob er Belanglosigkeiten zum kunstwürdigen Thema, die die Erwartungshaltung des Betrachters nachhaltig irritieren. Potenziert wird dieser Spannungszustand, wenn der Pop-Art-Künstler etwa verschiedene Motive der erwähnten Fotoserie aus der scheinbaren Zufälligkeit der Aufnahme in die Sphäre der Kunst überführte. Warhol druckte vier der zahlreichen Fotoportraits auf Leinwand (Abb. 4) und nobilitierte damit den Schnappschuss zu einem künstlerischen Objekt. Während in der angewandten Bildproduktion (Fotografie, Film) die dokumentarische Wiedergabe und damit eine ergebnisorientierte Konzeption

im Vordergrund stand, scheint in der Kunst nunmehr eine interesselose Motivation auf. Das künstlerische Bildwerk verspricht entweder pures Wohlgefallen auszulösen oder wahrheitsorientierte Gehalte zu offerieren, die über ein gängiges zeichentheoretisches Dechiffrierungsverfahren (Symbolik, Ikonografie etc.) entschlüsselt werden können. Diese nüchterne Beschreibung der ästhetischen Wahrnehmung wird im Falle Warhols gedruckter Selbstportraits allerdings partout verweigert. So sehr auch die Gestik und Mimik eine Aussage erwarten lässt, sie will sich einfach nicht einstellen. Dieser Sinnzusammenhang nimmt sich im Falle der Selbstportraits zwar besonders eklatant aus, ist aber bei Warhol als Indifferenz von Gehalt und Deutung ein durchgängiges Prinzip.

Existenzentwürfe

Bereits in den Pioniertagen der Massenmedien hat Warhol diese Strategie verfolgt, und zwar sinnigerweise in der Kunst. Kunstgeschichtlich betrachtet, ging es ihm nur zeitweilig um die Auflösung oder mindestens Entkräftung eines antiquierten Kunstbegriffs, der noch kurz zuvor mit dem Abstrakten Expressionismus und dem damit einhergehenden Geniekult und Aurabegriff direkt oder indirekt zelebriert wurde. Doch brachte Warhol mit solcherlei an den etablierten Kunstbetrieb gerichteten Provokationen, die eine in der Avantgardegeschichte unabdingbare, aber schnell verblassende, weil sich zyklisch wiederholende Notwendigkeit darstellen, eine noch vergleichsweise junge Tradition in der Geschichte der modernen Kunst auf einen Höhepunkt, nämlich die Tradition des Künstlerindividuums. Unter Zuhilfenahme neuer technischer Errungenschaften erfährt diese Tradition mit Warhol eine potenzierende Erneuerung. Was noch Gustave Courbet, Franz von Stuck oder Vincent van Gogh im Milieu des öffentlichen Kunstbetriebs, formiert aus Akademie, Journalis-

mus, Ausstellungen, Handel und öffentlicher Meinung, mühselig mit Protesten, gestischen Darbietungen, Schaumalen im Atelier und Künstlerfesten zu inszenieren suchten, erfährt mit neuer Kommunikations- und Informationstechniken ein dienstbares Werkzeug für eine optimierte Selbstdarstellung (Abb. 5). Die Professionalisierung dieses



Abb. 5. Camilla McGrath, *Andy Warhol und Freundeskreis* (1976, Fotografie, in: McShine 1989).

Ansinnens liegt nicht allein in einer formalen, äußerlichen Verwendung von Inszenierungstechniken, wenn sich die Künstler als Propheten, Märtyrer oder Malerfürsten präsentieren, sondern auch in einer Anspielung auf strukturelle Wirkmechanismen: In Kenntnis der Argumentationsweisen der Kunstkritik, wie sie aus einem etablierten Kunstbegriff resultieren, und visuellen und sprachlichen Psychologismen der Massenmedien, die nach Werbung und Konsumstimulanz streben, gelingt Warhol eine raffinierte Melange, die hinsichtlich einer angestrebten Deutung stets auf die Person des Künstlers zielt.

Dass die Vorstellung eines Künstlerindividuums von nicht geringer Bedeutung ist, zeigt sich an der Verknüpfung fundamentaler Problemzonen der Moderne und einem auf Industriekultur erweisenden Kunstbegriff: Die Entdeckung des Künstlerindividuums fußt auf einer Grundkonstante der Kultur der Moderne, der Identitätsbildung in der industrialisierten Gesellschaft und wird in der Kunst in seiner Kernsubstanz offen gelegt. Warhol thematisiert und inszeniert offenkundig das spannungsvolle Wechselspiel zwischen personaler und sozialer Identität: Unter Berufung auf die Identitätsforschung⁵, die als Forschungszeitung⁶ der Philosophie bzw. Soziologie u. a. zwischen individueller und kollektiver Identität unterscheidet, seien die Problemzonen der Identitätsbildung in der Moderne zum besseren Verständnis kurz angeführt. Grundlegend stehen sich die so genannte personale und die soziale Identität (Goffman 1958) gegenüber, womit die Identität zwischen Individualität und Kollektivität in sozialen Prozessen gemeint ist (Willems & Hahn 1999). Als „personale Identität“ gilt die Einheit von Erfahrungen, Erkenntnissen, die im Zuge einer originären Lebensgeschichte gewonnen werden und die zu einer solitären Persönlichkeitsstruktur geführt haben. Die „soziale Identität“ bezeichnet die Zugehörigkeit einer Person zu einer Mehrzahl von gesellschaftlichen Gruppen. Diese Mitgliedschaft in Interessensgruppen bein-

5 Die Moderne hat die Identitätsstiftung verstärkt thematisiert, da seit ca. 1800 nicht mehr von einer Selbstverständlichkeit verbindlicher Rollenverteilungen in gesellschaftlichen Strukturen und Prozessen auszugehen ist. Zugleich wird eine synchrone und diachrone Individualität behauptet, die ein Wechselspiel zwischen Individuum (personale Identität) und Gesellschaft (soziale Identität) annimmt. Während die Metaphysik die personale Identität aus dem Blickwinkel des biografischen Zeitverlaufs erörtert, behandelt die praktische Philosophie Aspekte der „Unsterblichkeit der Seele und die Möglichkeiten der individuellen Weiterexistenz nach dem Tode“. Vgl. u. a. Marquard & Stierle (1979).

6 Vgl. Quante (1999): In diesem Zusammenhang werden Fragen nach den Bedingungen und Möglichkeiten der Identitätsformierung gestellt. Ein zentraler Aspekt ist hierbei die Abhängigkeit der Identität von Körper und Bewusstsein etwa bei Fragen der Wiedergeburt, des Bewusstseinsstransfers oder der Gehirnverpflanzung.

haltet allein eine funktionale Zuordnung, so dass jeweils nur ein Teilbereich der personalen Identität angesprochen ist. Ein und dieselbe Handlung kann somit verschiedene Bedeutungen haben, denn sie kann gleichzeitig verschiedenen Sinn-sphären angehören, die dabei verschiedene Impulswirkungen erzeugen. Entscheidend für die Bildung individueller und kollektiver Identitäten ist die Frage nach der möglichen Partizipation des Individuums an kollektiven Prozessen bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung der personalen Identität.⁷ Charakteristisch für die Positionen der Moderne ist das Plädoyer für eine Balance zwischen personaler und sozialer Identität, wobei die handelnde Person im Verlauf ihrer Interaktionen einerseits auf ihrer originären Individualität beharrt und andererseits suggeriert, sie würde den Vorgaben der gesellschaftlichen Gruppen entsprechen. Auf dem Wege von Authentizität und Suggestion vereint die Person die Bedingungen beider Identitätssphären.

Mit Blick auf die Erkennbarkeit der Identitätstypen ergeben sich jedoch in Zeiten der Massenmedien Schwierigkeiten, die die Bedingungen und Möglichkeiten des Selbstaudrucks und der Lesbarkeit von Identität betreffen. Denn Voraussetzung einer eindeutigen Identitätsbildung sind die Linearität und die semantische Differenz von Zeichen (Bild/Text) und Bedeutung. Im Zeitalter der Medien sind diese Voraussetzungen allerdings durch die massive Quantifizierung und Distribution von Bild- und Texteinheiten erschüttert. In der Form konkret, jedoch in der Aussage unspezifisch, so lautet die Formel des medialen Auftritts von Bild und Text, bis der Kon-

7 Als Antwort auf diese Problemstellung verneinen postmoderne Positionen (in Anlehnung an Erving Goffman) die Normativität gesellschaftlicher Bedeutungssphären, die die soziale Identität ausbilden, und entwerfen stattdessen „Identitäten im Übergang“ (Welsch) von der Normalität zum Wahnsinn. Kategorien wie „multiple Identitäten“, „psychische Labilitäten“ oder gesellschaftliche „Grenzüberschreitungen“ besitzen hier Vorbildfunktion für eine zeitgemäße, (post)moderne Form der Identitätsbildung.

text (Werbung, Propaganda etc.) und damit zwangsläufig die Kriterien der Bild- und Textinterpretation in Kraft treten.

Warhol scheint zwar die genannte mediale Wirkformel aufzugreifen, vermeidet jedoch das interessegeleitete Streben der Massenmedien – ein Bemühen, das sich in der Sphäre der Kunst geradezu mühelos etablieren lässt. In der Konsequenz muss der geneigte Betrachter Eindeutigkeit in der Aussage zumindest auf der primären Deutungsebene vermissen. Gemeint ist, dass den Kunstwerken und Handlungen des Künstlers und seiner Factory-Mitglieder direkt keine Aussage entlockt werden kann. Dies trifft eklatanterweise insbesondere auch auf die Identitätsthematik zu. Denn Warhol löst die Trennung von personaler und sozialer Identität auf, bzw. er hält die Existenz beider Identitätsformen offenkundig in der Schwebe.⁸ Der Pop-Art-Künstler spielt gewissermaßen mit dem Betrachter, indem er die erwarteten Indizien für eine der beiden Identitätsformen mit Unterstützung der Mechanismen der Massenmedien im Unklaren belässt. Zugleich scheinen sich die personale und soziale, resp. die private wie kollektive Identität miteinander zu verschränken, wofür nicht zuletzt die Factory ein beredtes Zeugnis ablegt. Diese Ateliergemeinschaft ist weder eine klassische Werkstatt noch eine Zusammenkunft gleich gesinnter Kunstschaffender, sondern eine

8 Eine Reihe von Künstlern der Gegenwart thematisieren direkt oder indirekt die Identitätsproblematik in einer modernen Kultur, die in den vergangenen 40 Jahren eine verstärkte Mediatisierung erfahren hat. Der Ausgangspunkt ist hierbei die Erkenntnis, dass grundsätzlich eine Dualität zwischen „Beobachter“ und „Akteuren“ besteht: „Wenn wir Erfahrungen machen, verhalten wir uns wie extrinsische Beobachter, zumal wir nur so Erkenntnisse gewinnen. In unserem praktischen Lebensvollzug jedoch beobachten wir die Wirklichkeit nicht nur, sondern wir nehmen an ihr teil, wobei uns bestimmte Vorstellungen und Ideen leiten. Wir handeln als intrinsische Akteure“, schreibt Armin Zweite (2000: 50) in der Skizzierung einer Ausstellung zur Gegenwartskunst, die sich mit der Identität befasst. Die individuelle Identität pendelt dabei zwischen normativen Vorgaben und alltagspraktischen Belangen, sodass "Identität immer weniger monolithisch, sondern nur noch plural möglich ist" (ibid.). Die individuelle Identität vereint somit eine Vielzahl von Einzelidentitäten, die sich diachron im Verlauf einer Lebensgeschichte und synchron in Bezug zu einer funktionsorientierten Partizipation an Subsystemen der Gesellschaft entwickeln.

Arbeits- und Lebensform ohne utopisch-visionäre Ausrichtung, wie es noch die Künstlerkolonien in Worpswede oder Darmstadt um 1900 als lebensreformerisches Modell realisierten. In der Factory durchdringen sich die kollektiven und individuellen Interessen der Mitglieder einer Generation. Hier wird die Durchlässigkeit der Identitätssphären praktiziert. Damit hantiert Warhol provozierend in einer basalen Thematik der kulturellen Moderne. Denn die Hoffnung auf einen authentischen Kern, der als Ursprung und Impulsgeber einer Identität angenommen werden muss, wird simulationstheoretisch enttäuscht: Die Identitätsmuster zwischen authentisch (personal) und nicht authentisch (sozial) werden mit Blick auf ihre visuelle Darstellung in die permanente Simulation (Baudrillard 1991) überführt. Das Modell von Ursprung und Variation ist zugunsten einer Omnipotenz der bloßen Oberflächenreize aufgegeben worden.

In gleichem Atemzuge greifen jedoch die Strukturen eines anderen Kontextes, der mit dem Kunstbegriff gekoppelt ist. Denn die inszenierte Indifferenz von Kunstwerk, Film und Factory formiert eine Deutungsdiffusion, die letztlich das Künstlerindividuum bzw. die Künstleridentität im Visier hat und damit das Kerngeschäft der Kunst in der Moderne höchst empfindlich berührt. Denn die skizzierte Indifferenz der Identitätsbenennung potenziert im gleichen Atemzuge jenen Grundzug, den man als Projektionsfläche kollektiver Wünsche bezeichnen kann (Ruppert 1998): Steht der Künstler in der Moderne, d. h. in einer industriegeprägten Kultur unter einem permanenten Rechtfertigungsdruck, inwiefern die Kunst als wichtiger Bestandteil einer auf Verwertung zielenden Gesellschaft gelten kann, so begegnet ihm der Künstler sowohl mit verschiedenen Hinweisen auf die Bedeutsamkeit des eigenen Schaffens, wenn er eine Liaison mit der Wissenschaft, dem Alltag, dem Konsum, der Psychologie oder

dem Journalismus eingeht, und der Inszenierung seiner eigenen Künstlerpersönlichkeit. Diese bereits erwähnte Selbstinszenierung wird von der Gesellschaft nicht nur als buntes Treiben des Randständigen akzeptiert, sondern sogar benötigt. Demnach entfaltet der moderne Künstler eine Art öffentliche Existenz jenseits allgemein verbindlicher Normgebungen. Tabubruch, Radikalisierung der eigenen Interessen, Arroganz, Kompromisslosigkeit und bisweilen soziale Inkompetenz sind Indizien für ein inszeniertes zügelloses Künstlerdasein, von dem sich das Niveau gewohnte Bürgertum missbilligend abwendet. Diese Missachtung des Extremen spielt sich jedoch nur vordergründig ab, dient doch die zelebrierte künstlerische Exaltiertheit ebenso der Bestätigung des eigenen Wertekodex' wie sie die Garantie dafür liefert, dass Subjektivität – eine Grundkonstante der industriegeprägten Fortschrittskultur – nicht nur möglich, sondern realisierbar ist. Der Kollektivwunsch nach einer autonomen und schrankenlosen Entfaltung der eigenen Individualität wird in diesem Sinne stellvertretend vom Künstler erfüllt. Überdies wird ihm von Artefakten und künstlerischen Handlungsweisen angesichts des mehr oder minder Extremen ein Angebot zur individuellen Erfahrungsverarbeitung unterbreitet. Insgesamt widerfährt der modernen Gesellschaft in der Sphäre der Kunst und in Gestalt des Künstlerindividuums eine indirekte, weil transformierte Reproduktion der bürgerlichen Kultur (Ruppert 1998). Die Existenz und Rezeption von Kunst in der Moderne hat in diesem Sinne eine zentrale Funktion, wie das Fallbeispiel Warhol in einer radikalen Form vorführt. Er provoziert mit seiner an den Massenmedien orientierten Kunst nicht nur die überlieferte Ästhetik, sondern kritisiert das Kunstsystem seiner Zeit insgesamt. Betroffen hiervon sind sowohl ästhetische Grundprinzipien als auch Fundamentalismen wie der Kunstbegriff und die Wahrnehmung. Insgesamt

operiert Warhol an der empfindsamen Schnittstelle verschiedener leitkategorialer Entwicklungsstränge der kulturellen Moderne wie dem Verhältnis von privat und öffentlich, Authentizität und Variation oder der Identitätsbildung, die er radikal einer Modernisierung in massenmedialen Zeit unterwirft.

Literaturverzeichnis

- Baudrillard, Jean. 1991. *Der symbolische Tausch und der Tod*. München: Matthes & Seitz.
- Buchloh, Benjamin H. D. 1989. Andy Warhols eindimensionale Kunst: 1956-1966. In K. McShine (Hg.). *Andy Warhol. Retrospektive*. Ausst.-Kat. Haus der Kunst. München: Prestel, 37-57.
- Goffman, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, NY: Doubleday.
- Holz, Hans Heinz. 1978. Warhol – ein amerikanisches Paradigma. In *Andy Warhol*. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich. Bern: Benteli, 17-25.
- Lüthy, Michael. 1995. *Andy Warhol. Thirty are better than one*. Frankfurt a. M.: Insel.
- McShine, Kynaston (Hg.). 1989. *Andy Warhol. Retrospective* (=Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln). München: Prestel.
- Marquard, Odo & Karlheinz Stierle (Hg.). 1979. *Identität*. München: Fink.
- Quante, Michael. 1999. Personale Identität als Problem der analytischen Metaphysik. In M. Quante (Hg.). *Personale Identität*. Paderborn: Schöningh, 9-30.
- Ruppert, Wolfgang. 1998. *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Waldenfels, Bernhard. 2004. *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*.
Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Werber, Niels. 1999. Zweierlei Aufmerksamkeit in Medien, Kunst
und Politik. *Kunstforum International. Ressource Aufmerksamkeit.*
Ästhetik in der Informationsgesellschaft 148, 139-151.
- Willems, Herbert & Alois Hahn (Hg.). 1999. *Identität und Moderne*.
Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Zweite, Armin. 2000. Ich ist etwas Anderes. In A. Zweite. *Ich ist
etwas Anderes*. Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
Düsseldorf. Köln: DuMont, 27-50.

Das Visuelle und das Verbale in der zeitgenössischen Kunst

Lucia Leão

La réalité de l'art contemporain se construit en dehors des qualités propres à l'œuvre, dans l'image qu'elle suscite dans les circuits de communications.

(Cauquelin 2002: 60)

In der zeitgenössischen Kunst gibt es unzählige Stile, Techniken und ästhetische Konzepte, die nicht zuletzt in den endlosen theoretischen Diskursen der Kritiker in den Kunstzeitschriften reflektiert werden. Viele Autoren und Autorinnen stimmen dahingehend überein, dass sich die zeitgenössische Kunst weder als ein Medium noch durch ihre Materialität und ebenso wenig durch Regelsysteme oder Arbeitsmethoden bestimmen lässt. Rosalind Krauss (1999) argumentiert zum Beispiel, dass die heutige Kunst durch ihre „postmediale“ Bedingung definiert ist. Sie meint damit, dass die aktuelle Kunstproduktion in keinem spezifischen Medium zentralisiert ist, sondern durch die verschiedensten Träger und in höchst verschiedenen Prozessen in Erscheinung treten kann. Das Szenario der aktuellen Entwicklungen ist komplex, und im Diskurs über die zeitgenössische Kunst müssen genaue Distinktionen getroffen werden.

Der folgende Beitrag erörtert einen Teil dieses Szenarios, indem er danach fragt, welche intersemiotischen Codes in der Kunst der Gegenwart Anwendung finden. Er unternimmt dabei den Versuch, die Formen der Beziehung zwischen der visuellen und der verbalen Sprache in der aktuellen Kunst zu ergründen.

Der Beitrag hat zwei wesentliche Grundlagen. Die erste ist Lucia Santaellas semiotische Theorie von den wechselseitigen Beziehungen zwischen dem Verbalen und dem Visuellen im Rahmen der drei Matrices des Akustischen, des Visuellen und des Verbalen (Santaella 2001), wobei die Medientheoretikerin darauf hinweist, dass sich diese Matrices überlappen

können, solange es sich nicht ausschließlich um rein sprachliche Texte handelt. Die geschriebene Sprache übernimmt zum Beispiel die Syntax der Lautsprache; sie gehört aber nicht zur akustischen, sondern zur visuellen Matrix. Besonders komplexe Formen der Hybridisierung der drei Matrices finden sich in den Arbeiten der zeitgenössischen Kunst.

Die zweite Grundlage ist die Theorie der Gegenwartskunst von Anne Cauquelin (2002). Nach Cauquelin ist die zeitgenössische Kunst nicht eine Kunst des Moments, und es ist notwendig, klare Kriterien aufzustellen, um sie zu begreifen. Die Autorin definiert zunächst den Unterschied zwischen der modernen und der zeitgenössischen Kunst: Während erstere auf dem Prinzip des Konsums basiere, sei Kommunikation das Prinzip der letzteren. Anschließend diskutiert Cauquelin Themen wie Kommunikationsideologie, Netzwerke, Autorenschaft als Metanetzwerk, Blockierung, Zirkularität und Benennungen. Im zweiten Teil ihres Buches analysiert Cauquelin die Besonderheiten der Kunst in den Werken von Marcel Duchamps und Andy Warhol, die sie „embryonische Künstler“ nennt, womit sie vorausschauende Kunstpioniere meint. Nach Cauquelin sind für die zeitgenössische Kunst nicht mehr Subjektivität und Ausdrucksstärke maßgeblich, denn Kunst sei ein Zeichensystem geworden, das in Netzwerken kursiere (Cauquelin 2002: 72).

Verflechtungen der Matrices

Verflechtungen zwischen Wörtern und Bildern, dem Universum der verbalen mit dem der visuellen Matrix, hat es in verschiedenen Epochen der Kunstgeschichte gegeben. In einigen Werken sind die Verwebungen des Visuellen mit dem Verbalen so dicht, dass es kaum möglich ist, zu bestimmen, wo das Visuelle und wo das Verbale beginnt. Die Verflechtungen des einen mit dem anderen sind so eng, dass die Beschrei-

bung eine Suche in beiderlei Richtung erfordert, vom Visuellen zum Verbalen und vom Verbalen zum Visuellen.

In Augusto de Campos' labyrinthischem Schrift-Bild *Código* (,Code') zum Beispiel (Abb. 1) durchläuft das Auge des Betrachters eine scheinbar unendliche Spirale, in der Wort und Bild in enigmatischer Weise miteinander verflochten sind. Was zunächst als eine bloße Grafik erscheint, als ein Labyrinth vom Kreisen und Strichen, wird bald als eine Buchstabengrafik erkennbar. Bei der Lektüre der ineinander verschränkten Buchstaben und Formen bewegt sich das Auge in Windungen und Kurven von innen nach außen, von außen nach innen. In zirkulären Bewegungen vom Wort zum Bild und dann wieder zurück zum Wort lässt das intersemiotische Geflecht ohne Reihenfolge in einer Zeile das erahnen, was erst bei genauerer Betrachtung erkennbar wird.



Abb. 1. Augusto de Campos, *Código* (,Code') (1973).

Auf den ersten Blick ist nur die Konfiguration mehrerer konzentrischer Kreise zu erkennen, die in der Mitte durch eine dünne vertikale Linie unterbrochen sind. Der Titel der Grafik, *Código*, steuert die Lektüre, und in der Tat werden nach dieser Vorgabe die fünf Buchstaben, die dieses Titelwort ausmachen, vollständig in serifenlosen Großbuchstaben lesbar, wenn auch in ungewöhnlicher Reihenfolge. Von links außen nach rechts innen erscheinen die ersten drei Grafeme

COD, in der Mitte folgt dann als dünner Mittelstrich das *I*, zwei Buchstaben bzw. Halbkreise links davon steht das *G*, und dann wieder rechts davon genau in die Mitte der Grafik folgt das *O* als letzter Buchstabe des Titelwortes.

Bei näherer Betrachtung werden aber in den beiden Innenkreisen dieses grafischen Gebildes auch die Schriftzüge des englischen Wortes *GOD* erkennbar. In ineinander verschränkten Lettern ist dieses Wort von links nach rechts in den zwei Innenkreisen der Grafik zu lesen.

Die visuelle Konfiguration erweist sich somit als Trägerin zweier ineinander verschränkter Wörter unterschiedlicher Sprachen und zunächst unvereinbar erscheinender Inhalte. In seiner Kreisform kann das Labyrinth-Bild aber zugleich auch als eine Darstellung des Globus und somit der von Gott geschaffenen Welt gelesen werden. Das scheinbar Unvereinbare wird nun besser verständlich. Das Labyrinth der Welt wird auch zusammen gehalten vom Code, der zugleich den Schlüssel dieser Welt liefert.

In der grafischen Konfiguration wird dabei die Mittelachse immer mehr zu einem Spiegel, der zur Reflexion über die Similaritäten zwischen den Buchstabenformen der beiden Wortbotschaften von *GOD* und *CODE* auch hinsichtlich ihrer Semantik zwingt: Gott als Code der Welt, oder der Code als Herrscher über die Welt? Dies sind die Fragen, mit denen Campos' Arbeit zu einem metasprachlichen Tagtraum einlädt.

Gemisch und Vermischung

Ganz im Gegensatz zu Campos' konzentrischen Kreisen, die in ihrem geordneten Ganzen sowohl den Gedanken an Gott als auch denjenigen an den alles bestimmenden Code repräsentieren, lassen Dominic McGills monumentale Schrift-Kompositionen mit ihren Verwebungen von Wort-, Text- und Bildfragmenten den Eindruck von Chaos und Unord-

nung entstehen (Abb. 2). Die möglichen Lesarten sind entsprechend vielfältig, wenn nicht sogar unendlich. Jeder Buchstabe ist anders gezeichnet, wobei das Schrift-Bild Leerstellen für die Einfügung von Bildfragmenten lässt. Fragmente von Poesie und graffitiartige Schriftfetzen, Spiralen, Kreuze, stereotype Vogelbilder, Bäume und Schlösser, scheinbar ungeordnet nebeneinander stehend, verschmelzen in einer einzigen Konfiguration mit Phrasen, Werbeslogans, Zeitungsüberschriften und Namen in den verschiedensten Schriftarten und -größen sowie kalligrafischen und typografischen Varianten.

Der Titel des Werkes aus dem Jahre 2003 lautet *Project for a New American Century*. Es handelt sich um eine riesige schlangelinienartige Installation aus Papier, deren Inskriptionen von historischen Ereignissen berichten. Auf den ersten Blick fühlt sich der Betrachter an das Chaos von Notizen und Kritzeleien erinnert, wie sie auf privaten Notizzetteln oder in Schülerkladden zu finden sind. Hinter dieser chaotischen Konfiguration wird jedoch bald sichtbar, dass es sich tatsächlich um eine riesige verbo-visuelle Datenbank handelt. Text- und Bildelemente sind nach dem Prinzip der freien Assoziation organisiert, die sich in organischen Schichten überlagern. In ihren Schichtungen, Faltungen, und labyrinthartigen Anordnungen verwandeln sich die Fragmente in ein multimediales und mehrdimensionales System. Um das Ganze in seiner überdimensionalen Größe zu erfassen, ist der Betrachter gezwungen, seinen Körper sowohl im Ausstellungs- als auch im Bildbereich in Bewegung zu setzen. Ebenso wie bei Campos steht bei McGill der Titel des Werkes, *Project for a New American Century*, in einem anscheinend paradoxen Widerspruch zu den unzähligen Inhaltselementen, welche die Installation präsentiert. Der republikanisch-patriotische Diskurs, der im Titel anklingt, steht kaum im Einklang mit dem Chaos der Text-Bild-Assoziationen ohne Projekt und ohne erkennbare Ziel-

setzung. Die Irrungen und Wirrungen im Labyrinth der Bild- und Textfragmente lassen keinen Zweifel am dystopischen Standpunkt des Künstlers aufkommen. Sein Labyrinth endet schließlich mit einem Anfang, einem dichten Wald, in welchem die Wörter verschwinden. Ist dies vielleicht das Bild einer nie endenden Gegenwartszeit?

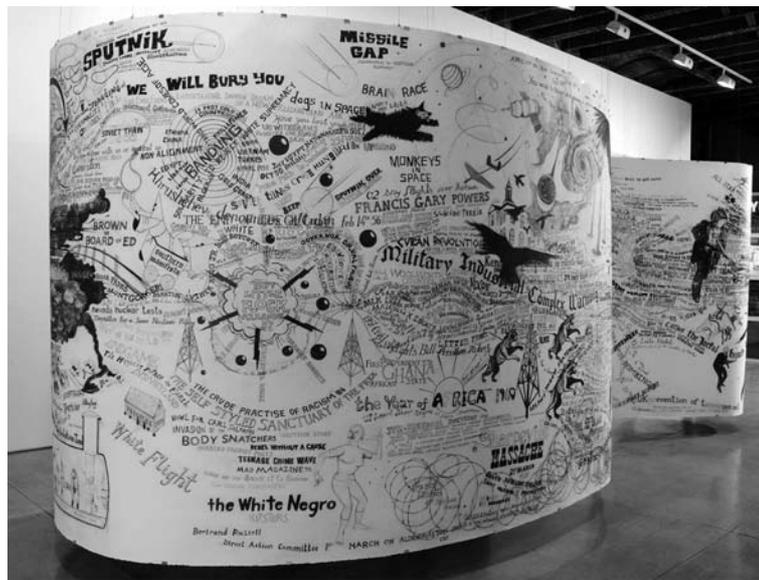


Abb. 2. Dominic McGill, *Project for a New American Century* (2003).

Poetische Medienpluralität

Tacita Dean, eine britische Künstlerin, die heute in Berlin lebt, verbindet Zeichnungen und Filme als komplementäre Medien und erzeugt dabei ein höchst interessantes Spannungsverhältnis zwischen der visuellen und der verbalen Sprache. Wie die Künstlerin darlegt, ist die Zeichnung der Ausgangspunkt, von dem aus sie ihre Konzepte verbindet und ihre Erzählungen organisiert. Während ihres Aufenthaltes in der Toskana im Jahr 2004 realisierte Tacita Dean ein Projekt zu Ehren des Arte-Povera-Künstlers Mario Merz. Ihre Arbeit bestand aus der Verbindung eines 16mm-Films von achteinhalb Minuten Länge mit einer Serie von Alabasterzeichnungen. Der Film ist eine

Art poetisches Portrait, welches Merz im Gespräch über sein Werk und seine Arbeitsweise zeigt. Die mit dem Film verbundenen Alabasterzeichnungen, die den Titel *Hypnos Thanatos I-V* („Schlaf/Tod I-V“) tragen, bestehen aus Linienkonfigurationen nach dem Vorbild informeller Steingravuren, die auf gewundenen Wegen verlaufen und dabei Lücken entstehen lassen. Manchmal gestattet die Steingravur einen Blick auf die Kalligrafie der Künstlerin, wobei Assoziationen zu den tagtraumartigen Äußerungen von Merz entstehen.

Redundanz, die zur Komplementarität wird

In ihrem Kapitel über „Bild, Text und Kontext“ erörtern Santaella und Nöth (1998: 53-56) Redundanz, Komplementarität und Informativität als mögliche Beziehungen zwischen dem Bild und seinem verbalen Kontext. Redundant ist diese Beziehung, wenn das Bild lediglich illustrativ wiederholt, was bereits im Text erschöpfend beschrieben ist, oder umgekehrt, wenn der Text nur das wiedergibt, was bereits im Bild zu sehen ist. Informativität hat das Bild dagegen, wenn es dem Text ein Wissen hinzufügt, das im Text nicht bereits zu lesen war bzw. wenn der Text Informationen liefert, die sich der Betrachtung des Bildes verschließen. Komplementarität bedeutet schließlich, dass der Informationswert von Bild und Text in etwa gleich ist, wobei sowohl der Text als auch das Bild seine spezifischen semiotische Ausdruckspotenziale in einer Weise nutzen, dass Text und Bild bzw. Bild und Text sich gegenseitig ergänzen, ohne dass das eine bzw. das andere in der Gesamtinformation dominiert.

Betrachten wir von diesen Überlegungen ausgehend, welche Text-Bild-Relationen in Werken der zeitgenössischen Kunst zu finden sind. Beispiele für auf den ersten Blick hochgradig redundante Text-Bild-Beziehungen finden sich im Werk des Konzeptkünstlers Joseph Kosuth. Seine Arbeit *One and Three*

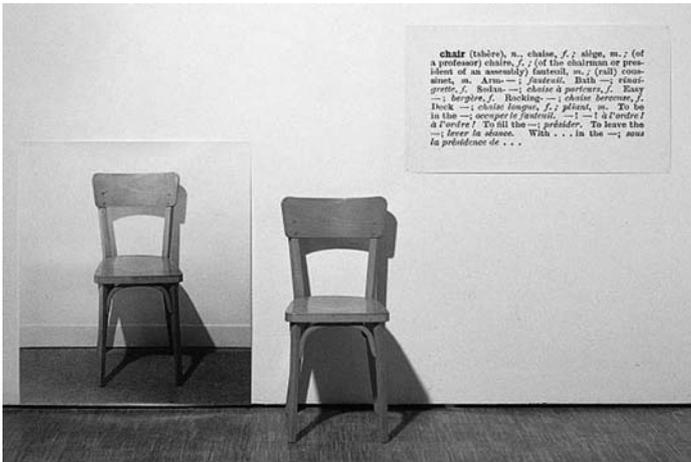


Abb. 3. Joseph Kosuth *One and Three Chairs* (1965).

Chairs aus dem Jahr 1965 zeigt einen Stuhl in dreifacher Weise, erstens als ein Originalobjekt, zweitens als Fotografie desselben Stuhls in Originalgröße und drittens als Abdruck einer Wörterbuchdefinition des Wortes „chair“. Was könnte redundant sein als eine derartige dreifache Wiederholung des Konzepts ‚Stuhl‘? Wenn schon der Stuhl visuell zweifach zugegen ist, was könnte dem die verbale Definition dieses Objektes noch hinzufügen? Auf den zweiten Blick wird bald deutlich, dass im Kontext der Konzeptkunst nichts redundant sein kann, zwingt sie uns doch dazu, darüber nachzudenken, was das jeweils Spezifische eines Stuhls ist, wenn dieser als ein singuläres Objekt betrachtet wird, als Fotografie und somit als indexikalisches Zeichen dieses Objektes oder als ein bloßes Wort, mithin als symbolisches Legizeichen, das ganz allgemein auf alle Stühle und dabei auch auf *diesen* Stuhl verweist.

Welche anderen Implikationen hat die dreifache Tautologie, mit der uns der Konzeptkünstler konfrontiert? Da es wohl kaum die Absicht Kosuths gewesen sein kann, Redundanzen oder Tautologien zu produzieren, ist anzunehmen, dass seine Verdreifachung des einen auch ironisch gemeint sein dürfte.

Verschiedene semiotische Ausdruckspotentiale stehen in ihrer Unterschiedlichkeit in Beziehungen der Komplementarität. Mit Roland Barthes (1964) finden wir in diesem Werk

auch die Funktionen der Verankerung von Text und Bild ebenso wie diejenige der Relaisbeziehung. Barthes betont die ikonische Ambiguität der Bilder, die in deren Ungenauigkeit und Deutungspluralität begründet sei. Der verbalen Botschaft kommt in der Text-Bild-Beziehung oft die Rolle eines Agenten zu, der eine Begrenzung der offenen Botschaft des Bildes vornimmt, die gemeinte Aussage präzisiert und somit verankert. Eine solche Funktion kommt gemeinhin den Bildlegenden zu. Sie leiten den Leser bei der Lektüre des Bildes an. Barthes' Relaisfunktion der Text-Bild-Beziehung hebt auf die gegenseitige Komplementarität des Verbalen und des Visuellen ab. Hier geht es darum, das zu ergänzen, was das Bild nicht zeigen kann, z.B. Zeitangaben oder Orts- oder Personennamen.

Beide Bartheschen Funktionen spielen in Kosuths *One and Three Chairs* eine Rolle. Die Ankerfunktion ist charakteristisch für Kosuths Wahl des Titels seines Werkes, mit welchem der Künstler den Betrachter auffordert „einen und drei Stühle“ zu sehen. Der Titel bestimmt die Richtung der Betrachtung und lenkt die interpretierende Aufmerksamkeit darauf, dass die eine Idee vom Stuhl hier in dreierlei Sprachen repräsentiert ist. Aus dem „einen“ Stuhl werden somit „drei“ Stühle. Jede einzelne Sprache konstituiert ihren eigenen Stuhl, obwohl alle drei nur ein und den gleichen Stuhl repräsentieren. Wir können diesen Weg ad infinitum verfolgen, solange Kosuth uns in seiner unendlichen Schleife gefangen hält, einem zyklischen Labyrinth, dessen einziger Ausweg darin besteht, nach Komplementaritäten statt nach Tautologien zu suchen.

An dieser Stelle beginnt nun die Relaisfunktion in der Text-Bild-Beziehung von Kosuths Werk relevant zu werden. Als komplexes ästhetisches System begriffen, sind die drei Stühle nicht auf einen einzigen Stuhl reduzierbar, obwohl jeder einzelne Stuhl bereits die Idee eines Stuhls hinreichend repräsentiert. Zugleich sind die drei Stühle komplementäre Sichtweisen

eines einzigen Stuhls. In dieser Hinsicht informieren sie nicht nur, sondern sie bedeuten zugleich. Sie vermitteln Bedeutungen, zu denen wir sonst keinen Zugang hätten, wenn wir lediglich das Ausgangsobjekt, den Stuhl selbst, betrachteten.

Nicht zuletzt wirft Kosuths Werk die Frage auf, wie viele mentale Bilder eines Stuhls es geben mag. Ist der Stuhl, auf dem wir sitzen, derselbe Stuhl, der durch das Wörterbuch definiert ist? Und was ist mit dem Foto des Stuhls? In welchem Sinne ist es ein Stuhl? Hier tut sich ein neues Labyrinth auf.

Paradoxien der Bild-Text-Beziehungen

Das Werk des flämischen Malers Cornelius Gijsbrecht mit dem Titel *Rückseite eines Gemäldes* (1670) ist ein ganz anderes Beispiel für eine Form von Redundanz auf den ersten Blick, dessen tieferer semiotischer Sinn sich erst bei der zweiten Betrachtung erschließt. Was könnte überflüssiger sein als das Gemälde der Rückseite eines Gemäldes? Die Beziehung zwischen dem Werk und seinem Titel erscheint klar und objektiv, denn der Titel besagt ja nichts anderes als das, was auf dem Bild

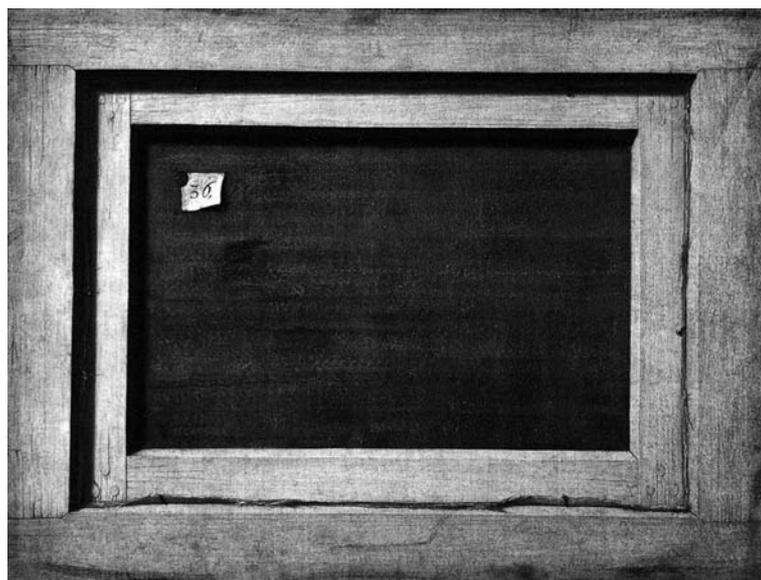


Abb. 4. Cornelius Gijsbrecht *Rückseite eines Gemäldes* (1670).

zu sehen ist, nämlich die Rückseite eines Bildes, doch Gijsbrechts Trompe-l'œil täuscht in mehrfacher Hinsicht, denn, das, was wir als Rückseite eines Gemäldes sehen, ist ein Paradox. In Wirklichkeit zeigt das Bild nicht die Rück-, sondern die Vorderseite eines Ölgemäldes auf Leinwand, auf der die Rückseite eines Ölgemäldes und Rahmens mit einem Preisschild nur gemalt ist. Wir sehen also nicht ein Bild der Rückseite, sondern die Vorderseite eines Bildes, welche eine Rückseite repräsentiert.

Der Künstler hat also die Illusion der Rückseite auf die Vorderseite eines Ölgemäldes projiziert. Wir fragen uns, was sich hinter der scheinbaren Redundanz des Bildes verbirgt, dessen Inhalt sich durch seinen Titel wiederholt? Wenn wir erwarten, dass das Bild und sein Name ein komplexes ästhetisches Ganzes bilden, dann hat die Dekodierung seiner anscheinenden Tautologie etwas Beunruhigendes an sich. Aus diesem Grunde suchen wir nach komplementären Signifikaten, die in der Paradoxie der Repräsentation begründet sind.

Wir könnten unsere Reflexionen über paradoxe Text-Bild-Beziehungen nicht beenden, ohne einige Werke René Magrittes zu erwähnen, welche das Prinzip der bildhaften Repräsentation durch verbale Kommentare in Frage stellen. Das berühmteste unter ihnen ist wohl das Bild *La trahison des images* von 1928-29 mit der berühmten Inschrift *Ceci n'est pas une pipe* unter dem Bild einer Tabakpfeife. Nicht weniger enigmatisch ist die Text-Bild-Beziehung in *Les deux mystères* aus dem Jahr 1966. Die Interpretation der Beziehungen zwischen Bild und Wort erscheint in diesen Werken als ein unlösbares Rätsel. Sie kann einerseits Paradoxien der Repräsentation aufzeigen, die durch das Prinzip der Verdopplung der Zeichen in visueller und verbaler Sprache in Erscheinung treten. Andererseits verdeutlichen sie, wie Einsichten in semiotische Prinzipien der Repräsentation genutzt werden können, um in endlosen Schleifen in ein grenzenloses Labyrinth der Zeichenproduktion einzutreten.

Rückblick

In den hier vorgestellten Fallstudien ging es um die möglichen Lesarten von Werken, deren Prinzip das Spiel zwischen den Zeichen der visuellen und verbalen Codes ist. In Dominic McGills Installation *Project for a New American Century* verfließen Wörter und Bilder zu einer hybriden Erzählung. In Augusto de Campos' Grafik *Código* sind es dagegen die Buchstaben, die aus der bildhaften grafischen Konfiguration heraus zum verbalen Schriftbild werden, wobei aus der Ambiguität der Konfiguration eine doppelte und zugleich erweiterte Bedeutung entsteht. In Tacita Deans Arbeit mit dem enigmatischen Titel *Hypnos Thanatos* gliedern sich Bilder und Wörter zu komplementären semiotischen Systemen, aus denen im Verlauf der ästhetischen Wahrnehmung ein drittes System als ein ästhetisches Ganzes entsteht.

Die Beziehungen zwischen dem verbalen und dem visuellen Code in der zeitgenössischen Kunst sind zu vielfältig und komplex, als dass sie hier auch nur annähernd erschöpfend hätten erörtert werden können. Das Prinzip der Paradoxie und die Infragestellung des Werkes durch die verbale Botschaft, die zu seiner Beschreibung dient, sind für die Kunst der Avantgarde des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwartskunst für viele Werke bestimmend, aber das Beispiel von Gijsbrechts Metabild zeigte auf, dass es für die Paradoxie als Prinzip der Text-Bild-Beziehung bedeutende Vorläufer gibt. Viel versprechend ist die Erweiterung dieser Untersuchung auf das hybride Gebiet der Hypermedien und die neuen technologischen Kunstformen, doch muss dieses Thema einer anderen weiterführenden Arbeit vorbehalten bleiben.

Übersetzung Winfried Nöth

Bildnachweise

Abb. 1. Augusto de Campos, *Código* [‚Code‘] (1973). In: Süssekind & Castañon Guimarães (2004) sowie: http://www2.uol.com.br/-augustodecampos/06_05.htm (Juli 2009); Abb. 2. Dominic McGill, *Project for a New American Century* (2004). Graphit auf Papier. Installationsansicht, Format 2,28m x 19,81m. Quelle: <http://www.aeroplastics.net/> oder <http://mcgill.aeroplastics.net/-index.php?id=20>; Abb. 3. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* (1965). Hölzerner Klappstuhl, aufgezogene Fotografie eines Stuhles und fotografische Vergrößerung eines Wörterbucheintrages zum Wort „chair“. Formate: Stuhl 82 x 37.8 x 53 cm, Fotografie 91.5 x 61.1 cm, Texttafel 61 x 61.3 cm. Quelle: Godfrey (1998); Abb. 4. Cornelius Gijsbrechts *Rückseite eines Gemäldes* (1670). Öl auf Leinwand, 67 x 87 cm. Quelle: *Web Gallery of Art* (<http://www.wga.hu/> Juli 2009).

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland. 1964. Rhétorique de l’image. *Communications* 4, 40-51.
- Cauquelin, Anne. 2002. *L’art contemporain*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Godfrey, Tony. 1998. *Conceptual Art*. London: Phaidon.
- Krauss, Rosalind. 1999. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.
- Santaella, Lucia. 2001. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras.
- Santaella, Lucia & Winfried Nöth. 1998. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.
- Süssekind, Flora & Júlio Castañon Guimarães. 2004. *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

III Literatur-Bilder beSchreiben und Bilder-Literatur

Bilder im Kopf – Bilder auf dem Kopf: Die Haube des rebellischen Bauernsohns Helmbrecht

Claudia Brinker-von der Heyde

zeit endet jämmerlich. Denn nun ist Gott nicht mehr länger gewillt ist, dem teuflischen Treiben zuzusehen, und schickt Richter und Schergen aus (vv. 1612ff). Sie stellen die ganze Bande, neun ihrer Mitglieder werden im Schnellverfahren verurteilt und gehängt (vv. 1679ff.). Nur den zehnten, Helmbrecht, lässt der Richter am Leben, aber der Preis dieser „Gnade“ ist hoch: Geblindet, an Armen und Beinen verstümmelt (vv. 1866ff.) sucht er den Weg ins Elternhaus und hofft auf die Aufnahme, die er beim ersten Mal so schnöde abgelehnt hat (vv. 1703ff.). Aber jetzt bleibt der Vater hart und eisern, auch wenn „sîn herze krachte“ (v. 1776), sein Herz zu springen drohte: Jedes Stückchen Brot wäre zu viel für ihn, ihn reue, was er vorher ausgegeben habe, er solle jetzt nur schnell machen, dass er fortkomme (vv. 1712ff.). Und so tappt und humpelt Helmbrecht ein Jahr lang zum Gespött der Bauern im Land herum (vv. 1815ff.) bis ihn schließlich seine einstigen Opfer ergreifen, verprügeln und schließlich an einem Baum aufhängen (vv. 1823-1909).

Der rohen Gewalt, Unordnung und Verkehrung der tradierten, gottgewollten ständischen Ordnung begegnet hier eine gleichermaßen erbarmungslos agierende Gegengewalt, welche der vom Vater hochgehaltenen „alten site“ (v. 981), der althergebrachten Lebensweise, wieder Gültigkeit verschafft (Brinker-von der Heyde 2000).

Doch die exzessiven Gewaltszenarien sind es nicht, welche die Erzählung so ungewöhnlich machen. Ungewöhnlich ist diese, weil – wie gesagt – an die Stelle der üblichen literarischen Vorlage Augenzeugenschaft die Erzählung autorisiert und „wahr“ macht, das in ihr sich Ereignende also nicht einer unbestimmten Vergangenheit, sondern der Gegenwart des Erzählers und seines Publikums angehört. Nicht ein bekannter Stoff wird neu erzählt, sondern angeblich noch nie vorher Gesehenes wird beschrieben. Und vol-

lends irritierend, ja wohl auch erschreckend für das literarisch gebildete adelige Publikum dürfte es gewesen sein, dass sich diese unerhörten Ereignisse im bäuerlichen Milieu abgespielt haben sollen, einem Ort, den es eigentlich im Bewusstsein dieser kulturellen Oberschicht gar nicht gab. Absolut einmalig in der mittelalterlichen Literatur ist es denn auch, dass ein Bauer die, allerdings von Anfang an höchst zweifelhafte, Hauptrolle spielt. Immer wieder schafft der Erzähler darum Distanz zwischen ihm und seinem adeligen Publikum, indem er ihn disqualifiziert als „tumben“ (v. 106 u. ö.), „geutoren“ (v. 41), „narre[n]“ (v. 83) oder „gouch“ (v. 83 u. ö.). Nichtsdestotrotz gilt aber allein ihm die ungeteilte Aufmerksamkeit des Erzählers, wenn er gleich zu Beginn mehr als 220 Verse seinem Aussehen, seiner prunkvollen Ausstattung und im Besonderen einem ganz besonderen Kleidungsstück widmet.

Blonde, bis auf die Schultern fallende Locken sind das erste, höchst auffallende Merkmal des jungen Mannes, Kleidungsstücke von etwas zweifelhafter Qualität, aber mit dem Anspruch des Besonderen werden ihm übergezogen, Schwert und Rüstung vervollständigen den für einen Bauern gleichermaßen überraschenden wie irritierenden, ja unangemessenen Gesamteindruck.

Eigentlicher Blickfang aber ist die „hûbe“, welche die im bäuerlichen Milieu so ungewöhnliche Lockenpracht bändigt. In mehr als 120 Versen wird sie detailreich beschrieben. Papageien und Tauben stechen dem Erzähler als erstes ins Auge (vv. 18).¹ Vögel, so lebendig als seien sie gerade aus dem Spessart herbei geflogen, besetzen den von hinten

1 Auf die sehr komplizierte und komplexe Textgeschichte, die nach von Matt (1995: 52) geradezu ein Qualitätsmerkmal des literarisch anspruchsvollen Textes ist, kann hier nicht eingegangen werden. Auch die Frage, ob es sich bei der Haubenbeschreibung um eine spätere Zutat handelt, muss in diesem Zusammenhang nicht interessieren, denn in den beiden überlieferten Handschriften ist sie zu finden, d. h. sie wurde ganz offensichtlich als zum Text gehörend verstanden.

über den Scheitel laufenden Mittelstreifen (vv. 31-37). Rechts von diesem ist die Belagerung und Eroberung Trojas dargestellt, die Paris in seiner blinden, ehebrecherischen Liebe zur Frau des Königs von Griechenland verschuldete, sowie die Flucht des Äneas (vv. 45-53). Auf der linken Seite stehen die „notgestalden viere“ (v. 64), die vier Kampfgefährten Turpin, Olivier, Roland und König Karl, der so tapfer gegen die Heiden gekämpft und die Provence, das Arelat und Galizien unterworfen hatte (vv. 61-71). Ganz hinten ist auf einem Streifen von einem zum anderen Ohr zu sehen, wie Witege die beiden Söhne der Königin Helche und Diether von Bern vor Ravenna tötet (vv. 76-81) und ganz vorne vom rechten zum linken Ohr tanzen Ritter und Damen den Reigen zum Spiel von Musikanten (vv. 87-103) (vgl. Abb. 4).

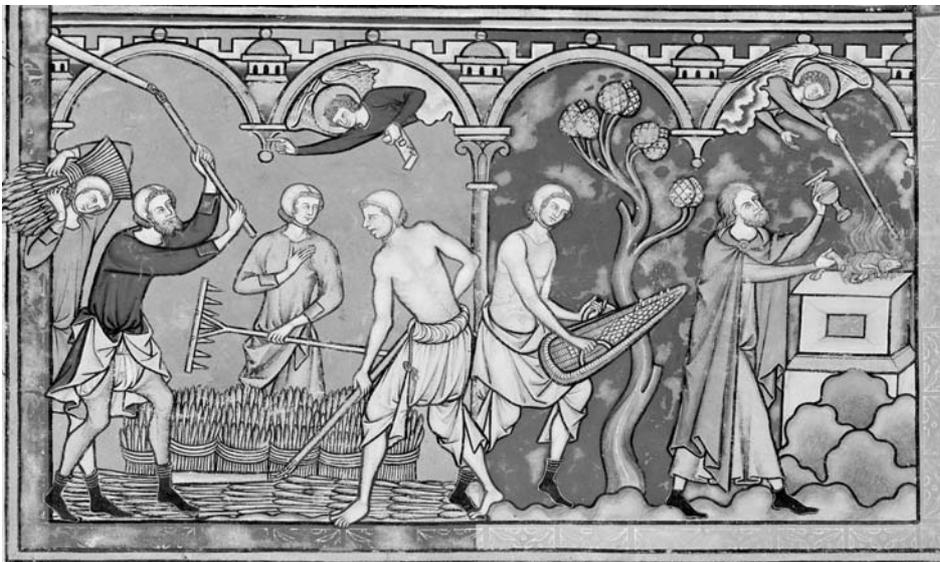


Abb. 1. Maciejowski-Bibel (Kreuzfahrerbibel), Pierpont Morgan Library, New York, Ms M. 638, 24^r.

Die Aufteilung der Kopfbedeckung in Mittel-, Rück- und Vorderstreifen sowie zwei Seitenteile entspricht sehr genau dem „Schnittmuster“ einer Bundhaube oder Coife, der übli-

chen männlichen Kopfbedeckung, die in allen Ständen getragen wurde, auch von Bauern (vgl. Abb. 1).² In deren bildhafter Ausschmückung wird aber aus der bloßen Kopfbedeckung ein eigentlicher Kunstgegenstand, der über die Beschreibung verbalisiert, d. h., ins Medium der Schrift transportiert und transformiert wird, ein Verfahren, das Heffernan als „verbal representation of a visual representation“ bezeichnet (Heffernan 1993: 3). Es findet also aufgrund verschiedener Medien eine Doppelung von Repräsentation statt. Der Kunstgegenstand repräsentiert im Bildmedium mehr oder weniger mimetisch Wirklichkeit, die *Beschreibung* repräsentiert im Schriftmedium die Repräsentation von Wirklichkeit. Um eine Realie, wie in früherer Forschung vermutet (Brackert 1974; Schüppert 1982), handelt es sich bei diesem „spektakulärste[n] Hut der deutschsprachigen Literatur“ (von Matt 1995: 52) aber kaum. Seine Inspiration dürfte der Dichter vielmehr von einem Neidhart Lied haben, in dem ganz ähnlich von einem gelockten Bauern die Rede ist, der eine seidene Haube mit applizierten Vögeln trägt (Neidhart 1986: 86,5ff.). Das Bildprogramm selbst aber ist das Produkt der Imaginationskraft und der gestalterischen Fähigkeiten des Dichters. Dies bedeutet, dass bereits die „visual representation“, also das eigentliche Abbild selbst, Fiktion ist, es existiert nicht vor den äußeren, sondern nur vor den inneren Augen des Dichters, der sie geschaffen hat. Insofern haben wir zwar durchaus eine Ekphrase vor uns, die das Ziel hat, den *Zuhörer* zum *Zuschauer* werden zu lassen und zu diesem Zweck deutlich narrative Strukturen entwickelt (Boehm 1995: 32). Weil aber der Gegenstand nur im Wort und nicht im Bild existiert,

2 Abbildungen etwa aus der um 1260 datierte Maciejowski-Bibel oder Kreuzfahrer-Bibel, Frankreich, zeigen, dass die Bundhaube zu allen Gelegenheiten und von allen Männern getragen wurde. Sie selbst ist also kein Standessignal. Alle Abb. unter: <http://www.vogtvonhunolstein.de/Internes/Kreuzfahrerbibel.htm>. Vgl. Abb. 1.

müsste man genauer von einer „Scheinnachahmung von etwas, das nur innerhalb der sprachlichen Schöpfung“ (Krieger 1995: 49) der Erzählung existiert, sprechen. In der Literatur sind solche Formen fiktionaler Ekphrasen, die ganz im Zeichen poetischer Blicklenkung stehen (Wandhoff 2001: 82), allerdings keineswegs eine Ausnahme, sondern überaus häufig anzutreffen.³

Dass Wernher der Gartenære seiner Haubenekphrase hohe Bedeutung beimisst, steht außer Zweifel: Denn einerseits betont er ja – wie gehört – mehrmals, die Haube selbst gesehen zu haben und reklamiert damit Wahrheit für seine Darstellung und Beschreibung. Anstelle der Autoritätssetzung durch die Nennung einer schriftlichen Quelle steht also die Autoritätssetzung durch einen – angeblich – sichtbaren Gegenstand der bildenden Kunst. Andererseits stellt er die Beschreibung an den Ort, an dem in mittelalterlicher Literatur in der Regel der Prologteil steht, der den Rezipienten nicht nur gewogen und neugierig machen soll, sondern ihn auch und gerade an das Folgende heranzuführen und Hinweise auf das Verständnis zu geben hat. „Technik des Bildeinsatzes“ nennt bereits 1913 von Schissel dieses Verfahren, über ekphrastische Formen die Erwartungshaltung der Hörer- oder Leserschaft in ganz bestimmte Bahnen zu lenken (Schissel von Fleschenberg 1913; Wandhoff 2003). Denn Ekphrasen als geschriebene Bilder lösen beim Hörer oder Leser zwangsläufig bildhafte Vorstellungen aus. Und sie sind nach mittelalterlicher Vorstellung für diejenigen, die das Gesehene kontextualisieren können, genauso lesbar wie Schrift. Um die Differenz der beiden Medien Schrift und Bild, die seit Lessing zur Forschungsdoktrin gehört, weiß das Mittelalter nichts. Der bekannte, wenn auch meist

3 Vgl. dazu Wandhoff (2003) über die aus der Literatur wohl bekannteste Ekphrase, den Schild des Achilles, auf dem der gesamte Kosmos Platz gefunden hat.

nur unvollständig zitierte Satz Gregors des Großen, Bilder seien dem Analphabeten das, was dem Gelehrten die Schrift sei,⁴ gehörte zum allgemeinen und verbindlichen Wissen der Zeit. Die, in der Darstellung des „einzigsten Augenblicks“ liegende Statik, die Lessing dem Bild zuweist (Lessing 1986: 23), wird allein schon dadurch aufgehoben, dass mittelalterliche Bilder in sich mehrere Handlungssequenzen aufnehmen, fortlaufende Geschichten ‚erzählen‘ und damit Zeitabläufe abbilden.⁵ Die Bilderschrift der Haube kann und muss also genauso wie das Schriftbild der Erzählung gelesen werden.

Um die vielschichtige Komplexität dieses Kleidungsstücks und Kunstobjekts sichtbar zu machen sollen im Folgenden verschiedene Lesarten vorgeführt werden:

Erstens wird das ‚Schnittmuster‘ der Haube als Abbild bzw. Repräsentation des dreikammerigen Gehirns vorgestellt, das der mittelalterlichen Medizin geradezu eine „enzyklopädische Trivialität“ ist (Huber 1988: 53).

Zweitens wird die mnemotechnische Funktion der Haube erörtert.

Drittens soll gezeigt werden, dass die applizierten Personen und Ereignisse das kulturelle Gedächtnis des Adels und die damit verbundenen Verhaltensnormen visualisieren.

Die Haube als anatomisches Modell des Gehirns

Bilder spielen in der mittelalterlichen Kognitionstheorie die entscheidende Rolle schlechthin. In Anlehnung an Aristoteles

4 „Nam quod legentibus scriptura hoc idiotis praestat pictura cementibus, quia in ipsa ignorantes vident, quod debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt.“ MGH Ep.2, 270. Der Satz steht im Kontext des Bilderstreits und muss dahingehend ergänzt werden als Gregor deutlich zu erkennen gibt, dass die Lesbarkeit des Bildes nicht aus sich heraus gegeben ist, sondern die Deutung eines Gelehrten benötigt.

5 Das Verfahren entspricht demjenigen heutiger Comics, die wie Schrift ebenfalls von links nach rechts gelesen werden und damit zeitliche Handlungsabläufe abbilden.

„de generatione embryonis“ zu sehen (vgl. Abb. 2), denen die augustinischen inneren Sinne *imaginatio*, *ratio/cogita* und *memoria* zugeordnet sind (Klarer 1999: 36).

Ganz vorne hinter der Stirn befindet sich die Kammer der *imaginatio*, in der Mitte des Kopfes die Kammer der *ratio*, im Hinterkopf die Kammer der *memoria*. *Imaginatio* nimmt dabei zunächst von allen äußeren Sinnen die Wahrnehmungen auf und wandelt sie in der ersten Kammer in Bilder um, d. h., ihre Aufgabe ist es zunächst in einem ganz wörtlichen Sinn das Gesehene, Gehörte, Geruchene, Geschmeckte und Getastete „einzubilden“. Sie transportiert die Bilder dann in die zweite Kammer, in der *ratio*, der Verstand, abwägt, was aufzubewahren und was auszuschneiden ist. Das Aufzubewahrende wird dann in die hintere Kammer speidiert, wo es von *memoria* archiviert werden kann. Allerdings hat nach Avicenna auch schon die zweite Kammer Gedächtnisfunktion, weist er der eigentlichen Kammer der *memoria* doch nur Intentionen und Assoziationen, also „körperlose Konzepte“ zu (Lechtermann 2005: 55f.). Entscheidend ist, dass dieser Vorgang nicht als Einbahnstrasse gedacht wird, sondern auch in der anderen Richtung funktioniert. Die *imaginatio* ist nämlich nicht allein angewiesen auf äußere Eindrücke, sondern kann aus dem gesamten Archiv der Erinnerung Bilder wieder herstellen, aktualisieren und sogar neu schaffen, indem dem Fundus der gespeicherten Bilder einzelne Fragmente entnommen und neu zusammengesetzt werden, ohne dass Außenwahrnehmungen dazu nötig sind. Bei Avicenna fungiert die mittlere Kammer dabei wie eine Zwischenstation zwischen Einbildung und Archivierung, in der sowohl die Kraft der *vis aestimativa*, die gleichsam instinktiv die Bilder aufnimmt, als auch die der *vis imaginativa* als bewusst deutender Kraft zum Tragen kommen, d. h. die intellektuelle Auseinandersetzung findet sowohl mit den von den äußeren Sinnen aufgenommenen Bildern als auch

mit denjenigen der Phantasie (*phantasmata*) statt⁸ (Lechtermann 2005: 61). *Imaginatio*, Einbildung, und *memoria*, Erinnerung, sind damit gleichwertige Bildspender. Einbildung bedient die *vis aestimativa*, die Erinnerung die *vis imaginativa*. Thomasin von Zerclære bezeichnet denn auch in seiner Lehrdichtung *Der Wälsche Gast* *imaginatio* und *memoria* als Schwestern (Thomasin von Zerklære 1965: vv. 8813ff.). Augustinus differenziert darüber hinaus verschiedene Gedächtnisse mit je verschiedenen Inhalten, eines, das Menschen und Tiere, also wahrnehmbare Objekte, besetzen, eines, das erinnerte Emotionen aufnimmt, eines, in dem abstrakte Konzepte abgelegt werden. Und er lokalisiert diese drei Gedächtnisse in der mittleren Ventrikel, also im Bereich des Verstands (Kemp 1996, zit. in: Lechtermann 2005: 55, Anm. 26).

Dieses zunächst räumlich angelegte Modell enthält aber auch noch eine zeitliche Dimension. Aristoteles weist auf sie hin und einmal mehr greift Augustinus diesen Gedanken auf, wenn er *memoria* als Zeitablauf begreift (Carruthers 1999: 12f.). Erinnerungen, so Albertus Magnus in Weiterführung des augustianischen Konzepts, sind archivierte Erfahrungen der Vergangenheit. Allerdings im Sinn von *Phantasmata*, d. h. als Repräsentationen von Dingen oder von Erfahrungen, mit denen Vergangenes erneut vergegenwärtigt wird (Carruthers 1990: 60f.). Um Vorstellungen von einem Objekt zu entwickeln, muss man es dabei keineswegs selbst gesehen haben. Von Jerusalem, dies stellte bereits Jahrhunderte früher Alkuin fest, kann sich jeder ein Bild machen, ohne je dort gewesen zu sein, weil es möglich ist, sich die Stadt selbst aus dem Wissen um andere Städte zu erbauen (Alkuin, 7-8). Die eigene Lebenswelt kann also Bausteine für Erinnerungsbilder liefern. Und genau dies werden mittelalterliche Hörer genutzt haben,

8 Spätere Autoren wie Albertus Magnus oder auch Thomas von Aquin siedeln diese Kräfte unmittelbar in der *imaginatio* an.

wenn sie in Wernhers Haubenbeschreibung von Troja und seiner Geschichte hören. Nicht als antike Stadt dürfte sie in ihrer Phantasie entstanden sein, sondern als mittelalterliche Burg, so wie wir dies auch aus literarischen Städtebeschreibungen in mittelalterlichen Texten kennen (Kugler 1986). Und genauso können die genannten Figuren „aus verschiedenen Fragmenten erinnerter Wahrnehmung“ konstruiert werden (Lechtermann 2005: 59) oder auch aus Fragmenten der sichtbaren Lebenswelt. Nicht ohne Grund verzichtet der Erzähler ganz dezidiert darauf Objekte, Orte und Personen in ihrem Aussehen zu beschreiben, sondern liefert stattdessen Geschichten, welche sie in erinnerbare Kontexte stellen oder Assoziationen mit eigener Erfahrung erlauben.

ez stuont gegen der winstern hant	61
wie küneec Karle und Ruolant, Turpîn und Oliviere, die notgestalden viere,	
waz die wonders mit ihr kraft	65
worhten gegen der heidenschaft: Prôvenz und Arle betwanc der küneec Karle mit manheit und mit witzen, er betwanc daz lant Galitzen;	70
[...]	
vor in dem lîme stuont ein tanz	95
genât mit sîden, diu was glanz. ie zwischen zwein frouwen stuont, als si noch bî tanze tuont, ein ritter an ir hende.	

Links war zu sehen, wie vier Kampfgefährten: König Karl und Roland, Turpin und Olivier, was die für Heldentaten im grimigen Kampf mit den Heiden vollbrach-

ten: Die Provence und das Arelat hat bekanntlich König Karl durch Tapferkeit und Klugheit unterworfen, ebenso auch die Landschaft Galizien; [...] vorn am Saum war eine Tanzszene mit glänzender Seide aufgestickt. Zwischen zwei Damen stand, wie man heute noch tanzt, ein Ritter und hielt sie an den Händen.

Anschaulich werden also die Objekte dadurch, dass sie über Erzählung in Bewegung gesetzt werden. Die genaue visuelle Ausgestaltung der Haube, die Gesichter, Körper, Kleidung und Gebärden der Personen, deren Handlungen und die Orte, an denen sie agieren, muss sich jeder einzelne Zuhörer selbst mit Hilfe seiner Phantasie ‚ausmalen‘. Und er kann dies gemäß mittelalterlicher Kognitionstheorie tun, weil im Inneren des Menschen alles Wissen immer als (Vorstellungs)bild

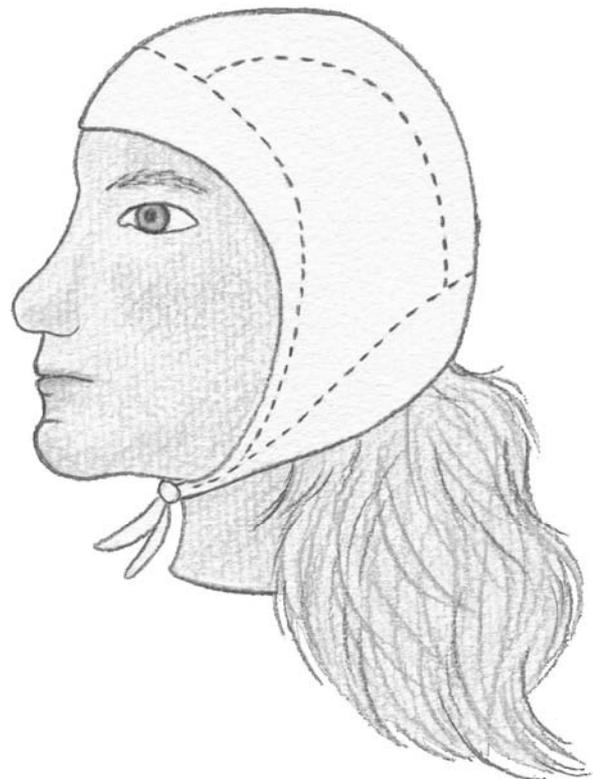


Abb. 3. Helmbrechts Haube als Abbild des dreikammerigen Gehirns. Vorne die Kammer der *imaginatio*, in der Mitte die dreigeteilte Kammer der *ratio*, hinten die Kammer der *memoria*.

erscheint, unabhängig davon, ob es auf sinnlichen Außenwahrnehmungen oder phantasmatischen Innenansichten basiert oder ob es auf deren Repräsentationen, nämlich gemalten Wörtern oder geschriebenen Bildern, beruht. Letzteren kommt „daher prinzipiell die gleiche Relevanz zu wie den durch Malerei, Bildhauerei oder Webkunst verfertigten Bildern der visuellen Künste (Wandhoff 2003: 27).

Selbst wenn nun in Rechnung zu stellen ist, dass die verschiedenen Modelle nicht gänzlich zur Deckung gebracht werden können und die begriffliche Trias – *imaginatio*, *ratio* und *memoria* – nicht immer eine trennscharfe Unterscheidung erlaubt, so ist doch Klarers Beobachtung evident, nach der die Einteilung der Helmbrechtschen Haube auffallend mit dem Modell des dreikammerigen Gehirns übereinstimmt (Klarer 1999: 37; Wandhoff 2006: 221f.) (vgl. Abb. 3).⁹

Vorne im Bereich der *imaginatio* finden sich die Szenen, die von außen in den Kopf eindringen können, denn die abgebildeten Damen und Herren tanzen wie sie es *noch*, d. h. gegenwärtig, „bî tanze tuont“ (v. 98). Der mittlere Teil der Haube ist allerdings nicht wie Klarer meint gänzlich von Vögeln besetzt,¹⁰ sondern in drei Teile geteilt und greift in verblüffender Weise die von Augustinus vorgenommene Dreiteilung des Gedächtnisses auf, das er im Bereich der *ratio* angesiedelt wissen will. Die betonte Lebendigkeit der auf dem Mittelstreifen abgebildeten Vögel ist nämlich wohl nicht nur als humorvoller intertextueller Verweis auf den antiken Zeuxis zu lesen, der Trauben so natürlich darstellte, dass Vögel versuchten, sie zu fressen. Denn diese sitzen genau an dem

9 Anstelle einer schematischen Umzeichnung erlaube ich mir, eine Abbildung zu zeigen, die Rita Fürstenau für eine Vorlesung zum hier behandelten Thema an der Kinderuniversität in Kassel im Sommersemester 2007 anfertigte.

10 Klarer und mit ihm Wandhoff scheinen zu übersehen, dass der mittlere Teil der Kappe durch den Mittelstreifen geteilt wird, der explizit von den hinteren Ringellockchen über den Scheitel führt: Links davon ist Karl der Große mit seinen Kampfgefährten, rechts die Geschichte von Troja dargestellt.

Gedächtnisort Augustins, an dem für jedermann wahrnehmbare Objekte – und das sind Vögel aus dem Spessart (v. 37) zweifellos – abgelegt werden. Troja und seine Helden rufen dagegen Emotionen wach, markieren sie gemäß mittelalterlicher Auffassung doch den Beginn der höfischen Ritterkultur, Karl der Große und seine Paladine bieten mit ihrem christlichen Eifer Anlass für intellektuelle Reflexionen über das Verhältnis des Menschen zu Gott und den Weg zur Erlösung. Ganz hinten im Bereich archivierter Erinnerung steht dann der ungleiche Kampf der Knaben gegen den Riesen Witege, eine Geschichte aus dem heldenepischen Sagenkreis um Dietrich von Bern (Rabenschlacht 2005). Sie konnte sicher nicht die gleiche Relevanz und Aktualität für sich beanspruchen wie die vorgenannten historischen Orte und Figuren, war mehr als die anderen ein literarisch abstraktes Konstrukt und gehört deshalb in die hinterste Kammer der *memoria* (vgl. Abb. 4).¹¹

Dies umso mehr als auch die zeitliche Verortung gegeben ist. Vorne befinden sich die Bilder der Gegenwart – man kann heute noch diese Tänze sehen, braucht sie sich also nicht aus dem Archiv der Erinnerung zu holen –, in der Mitte die historischen Vorgänger der höfischen Kultur und ganz hinten das Geschehnis einer nicht höfischen, sagenhaften Vorzeit.

Die Haube wird damit zu einer Art dreidimensionalem Computertomogramm nicht von Helmbrechts Gehirn allerdings, wie Klarer konstatiert,¹² sondern von demjenigen eines wirklichen Ritters. Orte, Ereignisse und Figuren gehören für diesen zum selbstverständlichen Wissen. Sie sind ihm Vorbilder im Wortsinn, bekannt aus mündlicher und schriftlicher Überlieferung (s. u.). Für Helmbrecht aber trifft das nicht zu:

11 Die Zeichnung stammt ebenfalls von Rita Fürstenau.

12 Klarer (1999: 37). Auch seine Klarers These, nach der "Helmbrecht's cap functions like a two-dimensional X-ray image, permitting us to see into the head" (ibid. 37) steht eindeutig im Widerspruch zum Text, nach dem die Haube deutlich dreidimensional angelegt ist.

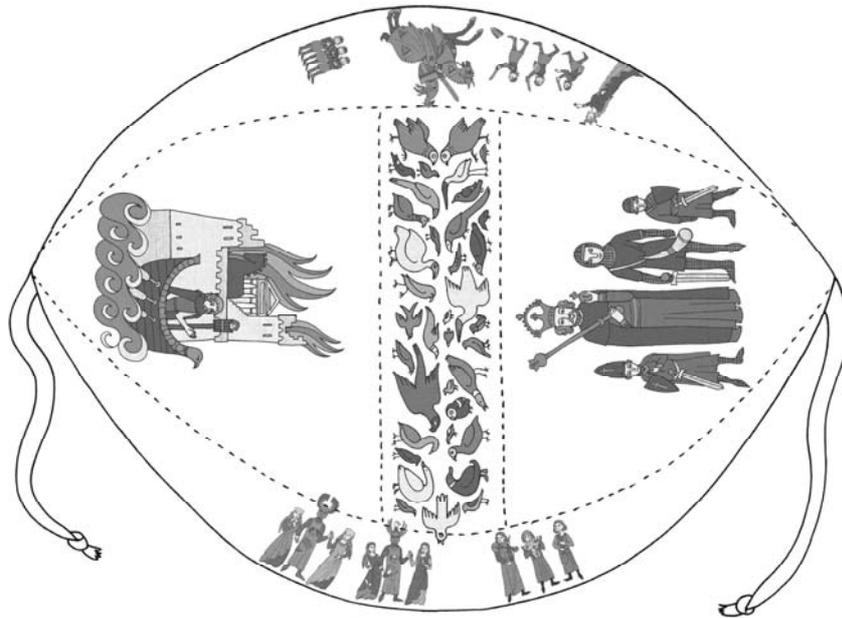


Abb. 4. Das Bildprogramm der Haube Helmbrechts: Vorne höfisch tanzende Männer und Frauen, in der Mitte das Vogelband, rechts davon das brennende Troja, links König Karl mit seinen Getreuen, hinten der vergebliche Kampf der jungen Recken gegen den Riesen Witege.

Als Bauer war er nicht mit dem höfischen Wissen vertraut, weil er in seiner Jugend keinen Zugang dazu gehabt hatte. Seine Optik kann nur die des Bauern sein. Und darum ist ihm, dem Narr, Tölpel und Tor, diese Haube bloß übergestülpt, ohne dass er in der Lage wäre, Inhalte damit zu verbinden. Sie ist eine zwar farbenprächtige, aber sinnlose Dekoration einer „geburen swarte“ (v. 38), eines Bauernschädels. Und darum verkennt Helmbrecht auch die zweite Bedeutung der Haube, ihre Bedeutung nämlich als funktionales „Erinnerungsstück“.

Die Haube als „Erinnerungsstück“

Mnemotechniken spielen im mittelalterlichen Bildungswesen eine erhebliche Rolle. Die Schüler waren gehalten, in ihren Köpfen Erinnerungslandschaften, Erinnerungsarchitekturen oder auch Erinnerungspläne zu erbauen, die sie darin unterstützten, Wissensinhalte in großen Mengen zu memorieren,

bei Bedarf abzurufen und in der richtigen Reihenfolge wiederzugeben. Eine frühe Beschreibung der Schaffung solcher Erinnerungswelten liefert die im Mittelalter weit verbreitete *Rhetorica ad Herennium*, die, entstanden um 86-82 v. Chr., fälschlicherweise Cicero zugeschrieben wurde.¹³ Sie ist hier deshalb von besonderem Interesse, weil sie das mnemotechnische Verfahren mit dem künstlerischen Schaffen eines Malers vergleicht und Bild und Schrift als weitgehend identische Medien versteht. Wie auf einem Untergrund aus Wachs oder Papyrus soll nämlich das Bild analog zur Schrift aufgetragen werden. Wichtig ist die Anschaulichkeit der Bilder, vor allem dann, wenn es sich um abstrakte Zusammenhänge handelt. Dazu sind Symbolbilder sinnvoll.¹⁴ Um sie zu betrachten, soll und muss innerlich auf Distanz zu ihnen gegangen werden, denn nur so erschließen sich dem inneren Auge auch deren Kontexte (Carruthers 1990: 71ff.).

Genau diesen Regeln folgt die Haube. Anstelle von Wachs oder Papyrus dient Stoff als Untergrund für die einzelnen, nach einem präzisen Schema angeordneten Bilder, die Ereignisse, Orte, Personen, Objekte darstellen. Diese sind Platzhalter oder Erinnerungshilfen für mit ihnen verknüpfte Bedeutungen. Die bildliche Repräsentation ist nicht mimetisch, sondern funktional. Und über „Positionszeigewörter“ (Wenzel 2004: 144) wie rechts, links, vorne, hinten, wird der Blick in verschiedene Richtungen gelenkt, so dass ein dreidimensionales Objekt entsteht, eine „Haubenarchitektur“, die sich von verschiedenen Seiten betrachten lässt, je nach gewähltem Blickwinkel den Fokus auf das eine oder das andere Bild richtet und dabei je andere Wissensbereiche aufruft.

13 Ihr folgen viele weitere, am bekanntesten wohl die gewaltige dreidimensionale Erinnerungsarchitektur des Hugo von St. Victor. Dazu: Illich (1991); Heimann-Seelbach (2000); Berns (2000); Ernst (2003); Brinker-von der Heyde (2007: 102ff.). Zu frühen Texten zur Mnemotechnik vgl. Berns (2003).

14 Genannt wird hier etwa Achilles als Symbol für Tapferkeit.

Das verhängnisvolle Missverstehen Helmbrechts liegt genau im Verkennen dieses funktionalen Charakters der Haube. Er orientiert sich allein an ihrer vermeintlichen mimetischen Gestaltung der höfischen Welt. Das Bild ist ihm nicht Gedächtnisstütze für einen dahinter liegenden Sinn, weil ihm aufgrund seiner Herkunft das Wissen um die richtige Dekodierung fehlt, derer Bilder genauso wie Schrift bedürfen, sondern sie sind Phantasmata eines nur auf der Oberfläche betrachteten bzw. willkürlich imaginierten Wunschlebens. Die Ausführungen Thomasins von Zerclære zum Nichtverstehen von Bildern lesen sich wie ein Leitsatz zu Helmbrechts Verständnislosigkeit.

alsam eim gebûrn geschicht 9322
 daz er in die kirchen gêt
 unde vor den bilden stêt:
 swie wol er daz gemælde siht,
 waz ez bediute, des weiz er niht.
 ern weiz waz daz bilde meine:
 daz verstên ist niht gemeine
 (Thomasin von Zerclaere 1965)

Genauso geschieht es einem Bauern, wenn er in die Kirche geht und vor den Bildern steht. Auch wenn er das Gemalte sieht, was es bedeutet, das weiß er nicht. Er weiß nicht, was das Bild aussagt: Verstehen ist nicht jedem gegeben.

Anschauen ohne verstehendes Denken führt weder zu Anschaulichkeit noch zu Wissen,¹⁵ dem so kostbaren Objekt fehlt jegliche Funktion, seine Einzelteile erfahren keine Ein-

15 Der Maxime: „Denken ist interessanter als Wissen aber nicht als Anschauen“ von Goethe (1982: 399) wären mittelalterliche Autoren wohl nur mit Unverständnis begegnet.

bettung in einen Sinnzusammenhang. Ihre Zurschaustellung auf dem falschen Kopf ist sinnlos, nicht mnemotechnische Hilfe, sondern Zeichen höchster Anmaßung. Und daher muss sie wie Helmbrecht selbst zerstört werden. Analog zur fehlenden Kontextualisierung der Bilder durch Helmbrecht, die nur das Sehen, nicht aber das Erkennen eines Sinnzusammenhangs erlaubt,¹⁶ liegen die Einzelteile der Kopfbedeckung am Schluss wild durcheinander, zertreten und zerfetzt im Staub.

„nu hüete der hûben, Helmbrecht!“	1879
daz ir davor der schergen kneht	
hât lâzen ungerüeret,	
daz wart nû gar zefüeret.	
daz was ein griuwelîch dinc:	
sô breit als ein phenning	
beleip ir niht bî einander.	1885
siteche und galander	
sparwære und turteltûben,	
die genâten ûf der hûben,	
die wurden gestreut ûf den wec.	
hie lac ein loc, dort ein flec	1890
der hûben und des hâres	
gesagt ich ie iht wâres,	
doch sult ir mir gelouben	
daz mære von der houben,	
wie kleine man si zarte	1895

„Achte auf deine Kappe, Helmbrecht!“ Was der Büttel vorher an ihr heil gelassen hatte, das wurde nun ganz zerfetzt. Ein schlimmes Bild bot sich: Kein Fingerbreit blieb von ihr noch beisammen. Papageien und Lerchen, Falken

16 Vgl. dazu: Thomasin von Zerclære (1965): sô spricht er lihte ‚ich hanz gesehen‘: / sô getar ich wol gegehen / daz man harte vil gesiht / und kanz erkennen dennoch niht. Wenn er leichthin sagt: „ich habe es gesehen“, wage ich wohl zu sagen, dass man sehr vieles sieht und es doch nicht erkennt (vv. 11129ff.).

und Turteltauben, die auf die Kappe gestickt waren, die wurden nun hin über den Weg verstreut. Hier lag eine Locke, dort ein Fetzen von der Kappe und vom Haar. Selbst wenn ich noch nie die Wahrheit gesagt hätte, so müsst ihr mir doch diese Geschichte von der Kappe glauben, wie klitzeklein sie zerrissen wurde.

Die Haube als Abbild des kulturellen Gedächtnisses des Adels

In einer weiteren Bedeutungsdimension sind die einzelnen Bilder der Haube zu lesen als das kulturelle Gedächtnis des Adels, und zwar sowohl inhaltlich, als auch räumlich und zeitlich. Vorne – darauf wurde bereits hingewiesen – tanzen Mitglieder der höfischen Gesellschaft den ruhigen, sich durch körperliche Disziplinierung auszeichnenden Reigen wie man ihn zu Zeiten der Zuhörer kennt. Zwar wird an späterer Stelle deutlich, dass die höfischen Sitten am Verfall sind (Wernher der Gartenære 1974: vv. 913-1035), auch dieser Tanz also droht, Vergangenheit zu werden, um einer rohen, grotesken, enthemmten Körperkultur Platz zu machen, aber „noch“ ist der höfische Tanz mit den äußeren Sinnen wahrnehmbar. Auf der Mitte des Kopfes, finden sich die zentralen Ereignisse, Orte und Figuren aus denen heraus und mit denen sich die höfische Kultur entwickelt hatte: Troja als Geburtsstätte des Rittertums¹⁷ mit Äneas als dem Gründerahn des römischen Reichs (Lienert 2001);¹⁸ Karl der Große mit seinen treuen Paladinen als die Gottesstreiter, die in der Literatur als Märtyrer und damit Heilige eingegangen sind¹⁹ und die damit

17 Vgl. dazu den Prolog im Mauritius von Crâun, in dem die *translatio militum* von Troja bis zu den Franken nachgezeichnet wird. *Mauricius von Craun: mittelhochdeutsch / neuhochdeutsch* 1999.

18 Vgl. dazu die Geschlechterfolgen im Eneasroman des Heinrich von Veldeke, vv. 108,27-109,20; 349,19-352,18.

19 Vgl. dazu z. B. das Rolandslied des Pfaffen Konrad (1993).

den Weg vorgezeichnet haben, den jeder christliche Ritter einschlagen sollte. Als die eigentlich Schuldigen für Trojas Untergang werden Paris und Helena zum *exemplum ex negativo*. Sie erhält dabei nicht einmal einen Namen, nur in ihrer Rolle als Frau des Königs von Griechenland tritt sie auf, was den Ehebruch hervorhebt, wie dies, im Unterschied zur höfischen Epik, ganz generell in der Lehrdichtung zu beobachten ist (Thomasin von Zerclaere 1965: vv. 773ff.).²⁰ Paris fungiert damit als warnendes Beispiel für diejenigen Herrschaftsträger, die nicht ihrer Vernunft, sondern ihren Trieben folgen.

Vielschichtig in seiner Deutung ist das Vogelband, das das Geschehen um Troja von dem Geschehen um Karl trennt. In der Lebendigkeit der Darstellung rekuriert es einerseits auf die unmittelbare Anschauung, ihre Bildspender stammen nicht aus dem Archiv kollektiver Erinnerung, sondern dem der äußeren Wahrnehmung. Gleichzeitig aber ist die Bedeutung von Vögeln allgemein und von Papageien, Sperbern, Tauben, Lerchen im Speziellen aus mittelalterlichen Bestiarien im Archiv ritterlicher Erinnerung gespeichert, so dass sich die Erinnerung aus je individueller Anschauung und die Erinnerung aus gesellschaftlich kodierten Artefakten auf diesem Mittelstreifen treffen und dem Zuhörer die ganze Ambivalenz der so lebendig aufgestickten Vogelwelt vor Augen stellen. Denn einerseits werden Vögel, allen voran Tauben, in ihrem Nistverhalten und Nestbau gerne als Metapher für ein geordnetes Gedächtnis genannt (Carruthers 1990: 35ff.), andererseits ist die Wertung etwa von Papagei und Sperber äußerst ambivalent und in vielerlei Hinsicht deutlich auf Helmbrechts Fehlverhalten zu beziehen (Brackert 1974; Hartmann 1984; Konrad von Megenberg 1990; Payne 1990). Und ganz allgemein könnte die ungeheure Menge der Vögel, die sich da

20 Im höfischen Roman dagegen gelten Paris und Helena meist als eines der idealen, tragischen Liebespaare. vgl. die Sattelbeschreibung in Hartmanns von Aue: Erec.

auf dem Kopf breit macht, auch auf den in ihm herrschenden Wirrwarr verweisen.²¹ Für diese Deutung spricht der mehrmalige Hinweis auf die vorher noch nie gesehene Vielzahl und die auffallende Lebendigkeit, die wohl bei allen die Vorstellung von schwirrender Bewegung und heillos zwitschernden Durcheinanders auslöst. Was in der Einzelnennung zunächst also positiv auf Ordnung deuten könnte, entpuppt sich in der Vielheit als eigentliches Zeichen wirrer Maßlosigkeit.

Sowohl räumlich wie zeitlich weit entfernt und daher am hinteren Rand der Haube steht ein Ereignis aus germanisch-heidnischer Vorzeit, das geprägt ist von einer Heroik, die weder Erbarmen noch ein vernünftiges Abschätzen der eigenen Fähigkeiten kennt und folgerichtig zum Verderben führen muss. Denn die jungen Männer rennen kopflos gegen den Riesen Witege an, vergessen die Ermahnungen der Mutter und lassen sich auch nicht von den Warnungen des Gegners aufhalten. Als mahnendes Beispiel, nicht allzu draufgängerisch gegen einen übermächtigen Gegner anzurennen, bietet sich diese Geschichte aus der germanischen Sagenwelt für junge Ritter an. Wie die Helden der Artusdichtung, in denen Thomasin geeignete Vorbilder für diejenigen sieht, die noch nicht ihr Handeln durch den Verstand lenken können (Thomasin von Zerclære 1965, vv. 1041-1078), hätten auch diese jungen Recken Helmbrecht im Wortsinn „Vorbilder“ sein können, allerdings nicht in deren Nachahmung, sondern einmal mehr *ex negativo* in klarer Abgrenzung zu ihnen. Aber er behält sie eben auf dem Hinterkopf, er holt sie nicht nach vorne und sieht sie deswegen weder mit dem äußeren noch mit dem inneren Auge.

21 Nach Klarer (1999: 37) sind Vögel Zeichen mangelnden Verstands. Von Matt (1995: 54) deutet die Vögel als Zeichen der Sexualität, weil in antiken Bildern diese Symbolik zu erkennen ist. Der mittelalterlichen allgemeinen Vogelexegese fehlt aber weitgehend dieser Aspekt, nur der Wiedehopf gilt als triebhaftes Tier, weswegen diese Deutung kaum mittelalterlichem Wissen entspricht. Zu weiteren Versuchen der Vogelexegese vgl. Brackert (1974) und Hartmann (1984).

Den Zuhörern von Wernhers Erzählung waren alle diese Zusammenhänge selbstverständlich, nicht als generell ontologische Artefakte menschlicher *memoria*, sondern als Teil der adelig höfischen Erziehung, die sie selbst durchlaufen haben. Alle auf der Haube abgebildeten Themen gehören zum Kanon mittelalterlicher Literatur und sie gehören zum Kanon adeliger Erziehung. Nicht die Bilder selbst sind dabei Zeichen für Gruppenzugehörigkeit, sondern erst das Verstehen des Sinns, der sich aus ihrer Betrachtung erschließt, ist der Beweis für eine anerzogene Erinnerung und damit Zeichen für die Teilhabe an der Ritterschaft. Ihre Bedeutung liegt also nicht in den Objekten an sich, sondern in den Assoziationen, die mit ihnen verknüpft sind, und die beruhen auf Gewohnheit, auf Sozialisation, auf Konvention, auf Habitus, nicht auf Logik (Carruthers 1990: 64). Bereits die Produzentin der Haube, eine ihrem Kloster entlaufene Nonne (vv. 109ff.), verfügt qua ihres Geschlechts und vor allem ihrer klösterlichen Bestimmung nicht über dieses Wissen. Auch ihr stand zwar der Sinn mehr nach einem ausschweifenden Hofleben, auch sie hat deshalb den ihr zugewiesenen Ort, das Kloster, verlassen, aber auch sie kann nur die Oberfläche höfischen Lebens wahrnehmen. Das ändert zwar nichts an ihrer künstlerischen Begabung, aber sie appliziert lediglich mimetisch Bilder auf den Stoff, ohne sich im Klaren darüber zu sein, was sie repräsentieren. Als Bauern fehlt Helmbrecht zur Gänze die höfische Erziehung und daher kann er weder die, sich in den aufgestickten Bildern entfaltenden Inhalte noch gar deren identitätsstiftende Funktion erkennen. Die Haube bleibt aufgesetzt, die Bilder sind als Bilder *auf* dem Kopf sichtbar, erfahren aber keine lebendige Vergegenwärtigung *im* Kopf. Die äußeren Augen werden erst am Schluss blind, die inneren Augen sind es von Anfang an, weil es nichts gibt, was sich aus dem Archiv der Erinnerung als Bild in die *imaginatio* transportieren ließe. Helmbrechts Kopf ist ei-

ne Blackbox, die auch eine noch so strahlende Haube nur von außen be-, aber nicht von innen heraus erleuchten kann.

Literaturverzeichnis

- Alkuin. De animae ratione liber. 7-8. In: Jacques Paul Mignone (Hg.) *Patrologia Latina*. Series secunda. 1849-1855). Bd. 101, Sp. 639A-674B; online unter *Patrologia Latina Database*.,
- Aristoteles. 1973. *Opera Omnia. Graece et Latine cum indice nominum et rerum absolutissimo*. Hildesheim: Olms.
- Augustinus, Aurelius. 1968. *De trinitate libri XV Libri I-XII*. Hg. von W.J. Mountain & F. Glorie. [= Corpus Christianorum Series Latina 50]. Turnhout: Brepols.
- Berns, Jörg Jochen, unter Mitarbeit von Ralf Georg Czapla & Stefanie Arend (Hg.) 2003. *Gedächtnislehren und Gedächtniskünste in Antike und Frühmittelalter: 5. Jahrhundert v. Chr. bis 9. Jahrhundert n. Chr. Dokumentsammlung mit Übersetzung, Kommentar und Nachwort*. Tübingen: Niemeyer.
- Boehm, Gottfried. 1995. Über die Grenzen von Bild und Sprache. In Gottfried Boehm & Helmut Pfotenbauer (Hg.). *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink, 23-40.
- Brackert, Helmut. 1974. Helmbrechts Haube. *Zeitschrift für deutsches Altertum* 103, 166-184.
- Brinker-von der Heyde, Claudia. 2000. Rechte und unrechte Gewalt in mittelalterlicher Literatur. *Der Deutschunterricht* 6, 7-19.
- Brinker-von der Heyde, Claudia. 2007. *Die literarische Welt des Mittelalters*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Carruthers, Mary. 1990. *The Book of Memory*. [= Cambridge Studies in Medieval Literature 10]. Cambridge: University Press.

- Carruthers, Mary. 1999. *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric and the Making of Images 400-1200*. Cambridge: University Press.
- Ernst, Ulrich (Hg.) 2003. *Kunst und Erinnerung: memoriale Konzepte in der Erzählliteratur des Mittelalters*. Köln: Böhlau.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1982. *Maximen und Reflexionen*. Hamburger Ausgabe, Bd.12, München: C. H Beck.
- Hartmann, Sieglinde. 1984. „siteche und tûben“. Zur Vogelsymbolik im ‚Helmbrecht‘. In Sieglinde Hartmann & Claude Lecouteux (Hg.). *Deutsch-französische Germanistik*. [=Göppinger Arbeiten zur Germanistik 364]. Göppingen: Kümmerle, 123-141.
- Heffernan, James A. W. 1993. *The Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*. Chicago: Chicago University Press.
- Heimann-Seelbach, Sabine. 2000. *Ars und scientia. Genese, Überlieferung und Funktionen der mnemotechnischen Traktatliteratur im 15. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer.
- Heinrich von Veldeke. 1986. *Eneasroman. Mittelhochdeutsch-neuhochdeutsch*. Hg. von Dieter Kartschoke, nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort. Stuttgart: Reclam.
- Huber, Christoph. 1988. *Die Aufnahme und Verarbeitung des Alanus ab Insulis in mittelhochdeutschen Dichtungen. Untersuchungen zu Thomasin von Zerklære, Gottfried von Straßburg, Frauenlob, Heinrich von Neustadt, Heinrich von St. Gallen, Heinrich von Mügeln und Johannes von Tepl*. Zürich: Artemis.
- Illich, Ivan. 1991. *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos „Didascalicon“*, übers. von Ylva Eriksson-Kuchenbuch. Frankfurt a. M.: Luchterhand.
- Kemp, Simon. 1996. *Cognitive Psychology in the Middle Ages*. [=Contributions in Psychology 33]. Westport, CN: Greenwood.

- Klarer, Mario. 1999. Ekphrasis, or the archeology of historical theories of representation: medieval brain anatomy in Wernher der Gartenaere's *Helmbrecht*. *Word and Image* 15, 34-40.
- Konrad von Megenberg. 1990. *Buch der Natur*, übers. von Gerhard E. Sollbach. Frankfurt a. M.: Insel.
- Krieger, Murray. 1995. Das Problem der Ekphrasis. Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk. In Gottfried Boehm & Helmut Pfotenhauer (Hg.). *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*. München: Fink, 41-58.
- Kugler, Hartmut. 1986. *Die Vorstellung der Stadt in der Literatur des deutschen Mittelalters*. Zürich: Artemis.
- Lechtermann, Christina. 2005. *Berührt werden. Narrative Strategien der Präsenz in der höfischen Literatur um 1200*. Berlin: Erich Schmidt.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1986. *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart: Reclam.
- Lienert, Elisabeth. 2001. *Deutsche Antikenromane des Mittelalters* [= Grundlagen der Germanistik 39]. Berlin: Erich Schmidt.
- Matt, Peter von. 1995. *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*. München: Hanser.
- Mauricius von Craun: mittelhochdeutsch / neuhochdeutsch*. 1999. Nach dem Text von Edward Schroeder hrsg., übers. und komm. von Dorothea Klein. Stuttgart: Reclam.
- Neidhart. 1986. *Lieder*, hg. von Ulrich Müller, Ingrid Benewitz-Behr & Franz Viktor Spechtler. Stuttgart: Hirzel.
- Payne, Ann. 1990. *Medieval Beasts*. London: British Library.
- Pfaffe Konrad. 1993. *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*, hg., übers. und komm. v. Dieter Kartschoke. Stuttgart: Reclam.
- Rabenschlacht: textgeschichtliche Ausgabe; Horst Brunner zum 2. November 2005 gewidmet*. 2005. Hg. von Elisabeth Lienert. Tübingen: Niemeyer.

- Schissel von Fleschenberg, Otmar. 1913. Die Technik des Bildeinsatzes. *Philologus* 72, 83-114.
- Schüppert, Helga. 1982. Spätmittelalterliche Didaktik als Quelle für adeliges Alltagsleben. In *Adelige Sachkultur des Spätmittelalters*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 215-257.
- Thomasin von Zerclaere. 1965. *Der Wälsche Gast*, hg. von Heinrich Rückert. Berlin: de Gruyter.
- Wandhoff, Haiko. 2001. Der Schild als Bild-Schirm. Die Anfänge der Heraldik und die Visualisierung der Literatur im 13. und 14. Jahrhundert. In Horst Wenzel, Stephan Jaeger & Alfred Ebenbauer (Hg.). *Mediävistik und Kulturwissenschaften*. [= Akten des X. internationalen Germanistikkongresses Wien 2000: „Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“ 5]. Bern: Peter Lang, 81-88.
- Wandhoff, Haiko. 2003. *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*. Berlin: de Gruyter.
- Wandhoff, Haiko. 2006. Found(ed) in a picture. Ekphrastic framing in ancient, medieval, and contemporary literature. In Werner Wolf & Walter Bernhart (Hg.). *Framing Borders in Literature and Other Media*. Amsterdam: Rodopi, 207-227.
- Wehrli, Max. 1984. *Geschichte der Deutschen Literatur. Band 1: Vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam.
- Wenzel, Horst. 2004. Visio und Deixis. Zur Interaktion von Wort und Bild im Mittelalter. In Werner Holly, Almut Hoppe & Ulrich Schmitz (Hg.). *Sprache und Bild II*. [=Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 51]. Bielefeld: Aisthesis, 136-152.
- Wernher der Gartenære. 1974. *Helmbrecht*, hg. von Fritz Tschirch. Stuttgart: Reclam.

**Bild-Beschreibung, Authentizität und Identität
in Peter Ackroyds *Chatterton***

Folkert Degenring

Peter Ackroyd zählt zu den produktivsten und vielleicht auch vielseitigsten zeitgenössischen britischen Autoren. Neben seinem Romanwerk ist Ackroyd einem breiten Publikum vor allem durch seine teils hybriden literarischen Biografien bekannt geworden; erwähnt seien an dieser Stelle exemplarisch lediglich *The Last Testament of Oscar Wilde*, seine Shakespeare-Biografie und seine umfangreiche ‚Biografie‘ Londons. Darüber hinaus hat er sich als Redakteur und Chefkritiker des *Spectator* und später der *Times*, als Lyriker, Essayist, Kulturhistoriker, Dramatiker und jüngst auch als Autor einer Reihe von an Schulkinder gerichteten Geschichtsbüchern als eine der Schlüsselfiguren der literarischen Landschaft Großbritanniens profiliert.

Obwohl Ackroyd selbst die Kategorisierung als postmoderner Autor ablehnt und sich stattdessen selbstbewusst als Teil einer sich weiter entwickelnden englischen Literaturtradition verortet (Onega 1999: 4), sind in seinen Romanen typische Merkmale postmoderner Erzählstrategien unübersehbar, wie der beständige Wechsel zwischen Fiktions- und Erzählebenen, die Verweigerung von *closure*, zirkuläre Strukturen, ein hohes Maß an Intertextualität und die selbstreflexive Auseinandersetzung mit der eigenen Fiktionalität (Nünning 1994: 29). Ackroyd ist mit zahlreichen Preisen gewürdigt worden, hat aber auch teils heftige Ablehnung erfahren. Dabei spielten seine Neubearbeitungen der englischen Literaturtradition in zweierlei Hinsicht eine wesentliche Rolle: Ackroyds Biografien erscheinen der Kritik teils zu literarisch extravagant (Pritchard 1991) und seine Romane teils als zu sehr in noch offene biografische Debatten eingreifend (Lodge 1988).

Bei aller stilistischen Heterogenität ist den Romanen, den Biografien und auch den hybriden Formen bei Ackroyd eines gemein: Kanonisierte Werke oder die Biografien kanonisierter Autoren der anglo-amerikanischen Tradition werden in

einem dem jeweiligen Sujet angepassten und immer wieder variierenden Sprachstil gleichsam neu erfunden. Die englische Literaturgeschichte bildet den Hintergrund, vor dem die selbstreflexive Auseinandersetzung der Texte mit Geschichtsschreibung und Fiktionalität als historiografische Metafiktion inszeniert wird.

Folgt man Linda Hutcheons einflussreicher Studie *A Poetics of Postmodernism* (1988), dann ist die historiografische Metafiktion dabei nicht nur für Ackroyd prägend, sondern sie ist das Schlüsselgenre der englischsprachigen Literatur seit den 1980er Jahren überhaupt (vgl. auch Nünning 1994, 1995; Onega 1999). Die Reflexion auf Entstehungs- und Produktionsbedingungen und die dem Genre inhärente Verknüpfung von Geschichte und Literatur betont den konstruktiven gegenüber dem rekonstruktiven Charakter aller Erzählungen: Das Bild, das von der Vergangenheit gezeichnet wird, ist immer ein schon diskursiv überschriebenes, und zwar unabhängig davon, ob es primär als literarisch oder historiografisch angesehen wird.

Im Falle des 1987 erstveröffentlichten und 1990 ins Deutsche übersetzten Romans *Chatterton* ist das kritische Potential der historiografischen Metafiktion, der „Kombination von historischer Referenz mit metatextueller und metahistorischer Selbstbespiegelung“ (Nünning 1995: 362), durch die Titelfigur emblematisch zusammengefasst. Der (historische) Dichter Thomas Chatterton, im Jahr 1752 in Bristol geboren und bereits 1770 in London gestorben, wird nach seinem Tod zur Ikone der Romantik in Großbritannien. Shelley, Coleridge und Keats preisen Chattertons Genie und beklagen seinen frühen Tod, und William Wordsworth verewigt ihn in „Resolution and Independence“ als „Chatterton, that marvellous Boy“.

Wie Debbie Lee ausgeführt hat, beinhaltet Chattertons Ruhm als romantisches Genie ein scheinbar paradoxes Ele-

ment, denn die ihm zugeschriebene Originalität manifestiert sich in einer Fälschung. Als 15-Jähriger findet Chatterton in einer ungenutzten Kammer in einer Kirche in Bristol Fragmente von Handschriften aus dem 15. Jahrhundert. Inspiriert von den Fragmenten, beginnt Chatterton, Gedichte und Bühnenstücke zu verfassen. Inspiriert war er wohl auch vom Erfolg des Schotten James Macpherson, der in den 1760er Jahren erfolgreich von ihm verfasste Texte als seine Übersetzung von Werken eines keltischen Barden aus dem 3. Jahrhundert vermarktet hatte. Chatterton wiederum schreibt seine eigenen Arbeiten dem fiktiven Mönch Thomas Rowley zu und erfindet, um diese zu authentifizieren, eine ganze spätmittelalterliche Welt, einschließlich privater Korrespondenz und Kassenbücher (Lee 2005: 522-523).

Folgerichtig steht auch in Ackroyds Roman die Frage nach dem Verhältnis von Original und Kopie, von Original und Imitation und von Realität und Repräsentation im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Eine der wichtigsten Strategien des Textes ist dabei die Verflechtung unterschiedlicher Zeit- und Erzählebenen und die Verknüpfung fiktiver mit fiktionaliserten historischen Figuren; eine Strategie, die sich fast durchgängig im Werk Ackroyds wiederfindet und das „fiktive Universum seiner ‚alternativen Tradition‘“ (Hartung 2000: 65) bestimmt. Neben Thomas Chatterton finden sich als weitere fiktionalisierte historische Figuren vor allem der viktorianische Dichter George Meredith und sein Zeitgenosse, der Maler Henry Wallis, im Roman wieder.

Wenn in Ackroyds Texten immer wieder der Frage nachgegangen wird, inwieweit verschiedene fiktionale und nicht-fiktionale literarische Gattungen und Genres ein sprichwörtliches Bild der Vergangenheit zu zeichnen in der Lage sind, inwieweit die Beschreibung der Vergangenheit das Beschriebene abbilden kann, dann erweitert *Chatterton* diesen Frage-

komplex um eine intermediale Bezugsdimension. In der Verbindung metafiktionaler Reflexion mit der Beschreibung historischer wie fiktiver Gemälde unterminiert der Roman tradierte Vorstellungen von mimetischer Abbildung und Authentizität und entwickelt eine Konzeption von Sinn- und Bedeutungsbildungsprozessen, die sich im Wesentlichen als poststrukturalistisch-dekonstruktivistisch beschreiben lässt. Eben dieser Konzeption, die sich in wesentlichen Teilen auf die Nutzung von Ekphrasis als Schlüsselmetapher stützt, soll im Folgenden nachgegangen werden.

Fälschung und Original

Die drei Haupthandlungsstränge des Romans sind im 18., 19. und 20. Jahrhundert angesiedelt. Protagonisten sind, wie bereits angedeutet, Thomas Chatterton und George Meredith als fikionalisierte historische Figuren sowie der (fiktive) erfolglose Dichter Charles Wychwood. Alle drei Protagonisten setzen sich, in je eigener Form und aus je eigener Perspektive, intensiv mit der Fähigkeit von Kunst und Literatur zur Mimesis auseinander, und Texte wie Gemälde spielen hier eine zentrale Rolle. Mit der zunehmend komplexer werdenden Verflechtung von Authentizität und Inauthentizität in den betrachteten Werken, mit der zunehmenden Unentwirrbarkeit von Original und Fälschung müssen sie sich immer wieder mit einem Themenkomplex auseinandersetzen, den George Meredith folgendermaßen umschreibt: “And what do you see? The real? The ideal? How do you know the difference?” (Ackroyd 1993: 133).

Für die Entwicklung des *plots* zentral ist dabei insbesondere das „Portrait of an Unknown Man“ (Ackroyd 1993: 42), das Charles Wychwood zu Beginn des Romans in einem Antiquitätenladen entdeckt:

The canvas had been clumsily tacked upon a light wooden frame, and he held it out at arm's length in order to properly survey it. It was a portrait of a seated figure: there was a certain negligent ease in the man's posture, but then Charles noticed how tightly his left hand gripped some pages of manuscript placed upon his lap, and how indecisively his right hand seemed to hover above a small table where four quarto volumes were piled on top of each other. Perhaps he was about to put out the candle, flickering beside the books and throwing an uncertain light across the right side of his face. [...] Charles particularly noticed the eyes. They seemed to be of different colours, and they gave this unknown man (for there was no legend on the canvas) an expression of sardonic and even unsettling power. And there was something familiar about his face. (Ackroyd 1993: 11)

Im Porträtierten meint Charles Thomas Chatterton im mittleren Alter zu erkennen. Von dieser Deutung und von der Authentizität des Porträts ist Charles fest überzeugt. Als nach einer ersten, amateurhaften Reinigung die Signatur „Pinxit George Stead. 1802“ (Ackroyd 1993: 22) und die Titel von Werken Chattertons auf der Leinwand sichtbar werden, wird das Porträt für Charles zur Basis einer Revision der etablierten englischen Literaturgeschichte. Könnte es sein, dass der geniale Chatterton seinen eigenen Tod nur inszeniert hat? Und wenn Chatterton nicht im Alter von 17 Jahren gestorben ist, ist es ihm dann vielleicht gelungen, weitere, unentdeckt gebliebene Fälschungen in den Kanon der englischen Literatur zu schmuggeln? Für Charles ist die Antwort ein emphatisches Ja.

Wie Anne-Julia Zwierlein ausgeführt hat, treffen dabei retrospektive und antizipatorische Fälschungen aufeinander: Zum einen wird der Kunstgeschichte, wie im Falle von Chattertons Rowley-Sequenz, „nachträglich rückdatiertes Material unter erfundenem Autorennamen“ hinzugefügt und zum anderen „im Hinzufügen von neuem Material ‚im Stil‘ des ursprünglichen Künstlers zu einem bereits bestehenden Werk-

korpus“ gleichsam „eine imaginäre Zukunft des betreffenden Künstlers“ (Zwierlein 2000: 505) vorweggenommen.

Die Identität des Unbekannten auf dem Porträt ist dabei keineswegs so eindeutig zu bestimmen, wie es zunächst den Anschein hat. So bezeichnet Charles' Sohn Edward das Porträt bereits nach einem flüchtigen Blick als „fake“ (Ackroyd 1993: 14). Der Kunstfälscher Stewart Merk, der zur Bewertung hinzugezogen wird, stellt sofort fest, dass das Gemälde die Überreste verschiedener, zu unterschiedlichen Zeitpunkten gemalter Bilder enthält. Und ein Nachkomme von Chattertons fiktionalem Verleger Samuel Joynson behauptet, dass dessen Sohn das Porträt als Teil einer elaborierten Inszenierung angefertigt habe: Der Geniekult um den literarischen Fälscher Chatterton sollte durch die Vortäuschung, dass dieser seinen Tod nur vorgetäuscht habe, als absurd entlarvt werden (vgl. Zwierlein 2000: 503). Während also Charles von Beginn an das Porträt als historische Quelle und Beleg für eine komplexe literarische Fälschung wertet, wird die Authentizität des Gemäldes durch die Skepsis verschiedener Figuren bezüglich der tatsächlichen Herkunft des Porträts in Zweifel gezogen (vgl. Nünning 1994: 37).

Zuschreibung und Beschreibung

Auf den ersten Blick scheinen sich die unterschiedlichen Bewertungen des Porträts wechselseitig auszuschließen: Es scheint wenig plausibel, dass das Porträt zugleich als „real“ (Ackroyd 1993: 23) als auch als „fake“ (16) angesehen werden kann. Der vermeintliche Widerspruch löst sich jedoch dann auf, wenn die jeweiligen Bewertungsmaßstäbe und Prämissen näher betrachtet werden. So ist der Wertung als Fälschung implizit zweierlei eingeschrieben:

Eine „Fälschung“ ist ein Kunstwerk oder ein Schriftstück, das mit Täuschungsabsicht an die Öffentlichkeit gelangt. Dies geschieht sowohl unter absichtlicher Zuschreibung eines falschen Autornamens, wobei dieser fiktiv („retrospektive Fälschung“) oder real („antizipatorische Fälschung“) sein kann, als auch mit falscher – oder ganz fehlender – Entstehungsgeschichte, d. h. unter Beanspruchung fremder Leistung als die eigene. (Zwierlein 2000: 506)

Mit anderen Worten stellt die Echtheitsfrage, wie sie von Stewart Merk und anderen formuliert wird, die Frage nach der Urheberschaft und nach der Intention des Urhebers. Stimmt der tatsächliche Urheber mit dem angegebenen nicht überein, und ist die Absicht die Verschleierung gerade dieses Umstandes, dann handelt es sich in diesem nahe liegenden Sinne um eine Fälschung. Wenn also Charles Wychwoods Freund Philip, der die Arbeit seines kranken Freundes Charles fortsetzt, mit detektivischen Mitteln der Herkunft des Porträts nachspürt, dann lässt sich sein Anliegen als der Wunsch nach einer eindeutigen Zuschreibung der Urheberschaft des Gemäldes umschreiben. Und um eine solche eindeutige Zuschreibung geht es auch Stewart Merk, der die aus den verschiedenen Schichten des Gemäldes resultierenden Zweifel an seiner Echtheit beseitigen soll: Statt auf viele verschiedene Künstler zu verweisen, soll das Porträt nach seiner „Authentifizierung“ durch Merk nur noch die Handschrift eines einzigen, eindeutigen Urhebers tragen.

Der Roman lässt diesen Ansatz jedoch ins Leere laufen, denn die Gültigkeit der diversen konkurrierenden Zuschreibungen wird im Text nicht abschließend geklärt und das Gemälde selbst schließlich zerstört:

Kann das Schöpfer-Subjekt des Gemäldes nicht rekonstruiert werden, ist auch die ursprüngliche Intention verloren, verschwindet Aufrichtigkeit oder Täuschungsabsicht zusammen

mit der unbekannten Person des Urhebers in der Unverfügbarkeit des Vergangenen. (Zwierlein 2000: 507)

Der letztlich ungeklärt bleibende Status des Porträts als ein Aspekt des den gesamten Roman durchziehenden Fälschungsmotivs stellt so über seine Bedeutung für die Entwicklung des *plots* hinaus einen metafikcionalen Kommentar dar, der in grundsätzlicher Weise „Kategorien wie Original und Fälschung, Authentizität und Imitation, Realität und Fiktion“ (Nünning 1994: 27) kritisch kommentiert (vgl. auch Nünning 1999: 29; Zwierlein 2000: 504).

Wenn die Frage nach Urheberschaft und Intention allein bei der Klärung der Bedeutung des Porträts nicht weiterhilft, dann stellt sich in der Konsequenz die weiterführende Frage, entlang welcher Kategorien sich Bedeutung stattdessen konstituiert. Ein Teil einer möglichen Antwort deutet sich an, als Henry Wallis beim Betrachten eines Baumes Überlegungen zum mimetischen Potential seiner Kunst anstellt:

But even as he lay there he began to perceive patterns in the bark of the tree, its cracked and mottled surface taking on shapes and contours which he could not help but recognize. But the patterns themselves no longer seemed to him to be sufficient: their texture and colour came from their place upon the whole tree, and from the lines of trees to each side, just as their shade and tone were borrowed from the changing lights of the world itself. But if all this could not be painted – for what hope was there of capturing the general life of the world upon a canvas – how was he to depict the human form itself? (Ackroyd 1993: 163)

Statt Urheberschaft und Intention stehen hier andere Kategorien im Vordergrund: Neben dem einzelnen abzubildenden Objekt gewinnt vor allem seine Einordnung in ein Gesamtbild, in einen Kontext an Gewicht. Analoges gilt für Charles' Verhältnis zum Porträt des Unbekannten. Statt Urheberschaft

und Intention stehen für ihn Bildinhalt und vor allem dessen interpretatorische Einordnung in einen größeren Zusammenhang im Vordergrund. Wie die Suche nach dem Ursprung des Porträts stellt sich aber auch dieser Ansatz als problematisch heraus, denn die Basis für Charles' Überzeugung, bei dem Porträt handle es sich um die Darstellung Thomas Chattertons im mittleren Alter, ist nicht etwa die Ähnlichkeit des Porträtierten zu Chatterton, sondern die Ähnlichkeit des Porträtierten zur Figur eines anderen Gemäldes.



Abb. 1: Henry Wallis: *The Death of Chatterton* (1856).

Anders als beim fiktiven Porträt eines Unbekannten besteht dabei ein direkter Bezug zu einem historischen Werk, nämlich Henry Wallis' präraffaelitischem Gemälde *The Death of Chatterton* (siehe Abb. 1) aus dem Jahr 1856 (vgl. hierzu Wood 1994 und Pretejohn 2000, insbesondere S. 192-93 bzw. 61-64). Die kunsthistorische Verortung des Gemäldes ist dabei signifikant. Charakteristisch für die Präraffaeliten ist die Ablehnung der sogenannten „akademischen“ Malerei, die Revolte gegen die etablierten Konventionen der *Royal Acade-*

my. Feststehende Regeln zur Komposition, zur Gestaltung des Bildlichts und der Favorisierung gedeckter Töne sowie zur Idealisierung und Generalisierung der menschlichen Gestalt werden außer Kraft gesetzt. Inspiriert wurden die jungen englischen Künstler dabei durch den Kritiker und Kunsttheoretiker John Ruskin, der forderte “go to Nature [...] rejecting nothing, selecting nothing, and scorning nothing” (Ruskin in Barlow 2005: 32). In der Konsequenz entstehen Gemälde, die vor allem in der Präzision der Darstellung „nebensächlicher“ Teile des Bildes von der Linie der akademischen Malerei abweichen, aber auch in der Farbgestaltung mit kräftigen, hellen Farben neue Akzente setzen (vgl. Brooks 2007). Die Aufforderung zum „Malen nach der Natur“ äußert sich dabei nicht nur in einem regelrechten Boom von Freiluftmalerei, sondern auch in stundenlangen Modellsitzungen, die, wie im berühmt gewordenen Fall von Millais’ *Ophelia*, im Zweifelsfall das künstlerische Ergebnis über die körperliche Unversehrtheit des Modells stellen (vgl. Benton 2000: 147-161). Der Anspruch der Präraffaeliten erschöpft sich dabei aber nicht in einem reinen Realismus, sondern ist in wesentlichen Teilen von der symbolischen Aufladung der Motive getragen; ein Ansatz, der als symbolischer oder typologischer Realismus bezeichnet worden ist (vgl. Brooks 2007; Landow 1988).

Als Modell für *The Death of Chatterton* dient Henry Wallis im Roman wie auch im historischen Entstehungskontext der Dichter George Meredith. Die Sitzungen, während derer zunächst zahlreiche Skizzen und Vorzeichnungen entstehen, bilden den zentralen Handlungsteil eines der drei Haupterzählstränge im Text. Der Umstand, dass dabei „nur“ der Entstehungsprozess, nicht aber das fertige Gemälde detailliert im Roman beschrieben wird, ist, wie noch deutlich werden wird, von einiger Bedeutung für die Gesamtinterpretation. Für den Moment bleibt jedoch festzuhalten, dass Charles’ spontanes Erkennen des un-

bekanntem Porträtierten als Thomas Chatterton nicht auf einer Ähnlichkeit zu Chatterton selbst, sondern auf einer wahrgenommenen Ähnlichkeit zu George Meredith beruht.

Genau diese Ähnlichkeit stellen im Roman aber schon George Meredith selbst und seine Ehefrau Mary fest, als sie auf einem Flohmarkt ein Porträt eines Unbekannten entdecken:

It was of a middle-aged man, without a wig, sitting beside a candle; his right hand rested lightly upon some books, the titles of which were indistinct. "This face is familiar, Mrs Meredith," he said. "Is it a poet, I wonder?" With trembling hands he held it up against the light which streamed in from the open doorway, and for a moment Mary saw Meredith's own face depicted there – lined and furrowed in a desolate middle age. "What do you think, Mrs Meredith, is he the original or merely a model?" He put down the painting, and wiped his fingers on the sleeve of his jacket. "I suppose only the painter will know." (Ackroyd 1993: 173)

Vergleicht man diese Beschreibung durch die auktoriale Erzählinstanz mit der des Porträts, das Charles chronologisch über hundert Jahre später, in der Ordnung der Erzählung aber vor George Meredith entdeckt, wird deutlich, inwiefern der Text die eindeutige Zuschreibung der Urheberschaft verweigert:

<i>Beschreibung des Gemäldes im 20. Jahrhundert (Ackroyd 1993: 11)</i>	<i>Beschreibung des Gemäldes im 19. Jahrhundert (Ackroyd 1993: 173)</i>
<ul style="list-style-type: none"> • seated figure • how indecisively his right hand seemed to hover • four quarto volumes • candle, flickering beside the books • something familiar about his face 	<ul style="list-style-type: none"> • sitting • his right hand rested lightly upon some books • some books • beside a candle • This face is familiar, Mrs Meredith

Die jeweiligen Beschreibungen decken sich dabei so weit, dass die Annahme, es handle sich um ein und dasselbe Gemälde in höchstem Maße nahe gelegt wird. Verstärkt wird dieser Eindruck durch den Umstand, dass sowohl Charles, der mit dem Aussehen George Merediths durch Wallis' *The Death of Chatterton* vertraut ist, als auch Merediths Ehefrau Mary sein Gesicht zu erkennen glauben. Gleichzeitig weichen die beiden Beschreibung weit genug voneinander ab, um die Deutung, es handle sich um zwei verschiedene Porträts, durchaus möglich erscheinen zu lassen.

Die aus der Gegenüberstellung der beiden Beschreibungen resultierende Suggestionskraft ist nicht unerheblich. Sie zwingt den Leser gleichsam in die Rolle des Detektivs und verspricht bei eindeutiger Klärung auch die Frage nach der ‚Echtheit‘ des Porträts geklärt zu haben. Die Suggestion ist aber eine falsche: Tatsächlich leitet sich aus der Beantwortung der Frage, ob es sich nun um zwei verschiedene Porträts handelt oder nicht, keine Beantwortung der Ursprungsfrage ab. Warum es trotz des fragwürdigen Nutzens fast unmöglich ist, sich dieser Frage zu entziehen, macht Mary Meredith beim Betrachten einer grundierten, aber noch nicht bemalten Leinwand in Wallis' Atelier deutlich: “[I]t was so bright that Mary could not look at it without blinking, and small whorls or spirals were appearing before her eyes. No one can perceive blankness, she thought; the eye is forced to create shapes as the mouth forms words” (Ackroyd 1993: 154).

In der Gegenüberstellung gewinnen beide Bild-Beschreibungen zusätzlich zu ihrer ekphrastischen Funktion eine metaphorische Dimension. Ihre Bedeutung generiert sich nicht aus ihrer Abbildfunktion heraus, sondern aus ihrer wechselseitigen Bezugnahme aufeinander: Im Zusammenspiel werden sie selbst zur bildhaften Beschreibung von Struktur- und Sinnbildungsprozessen.

Metapher und Ekphrasis

Die Problematik eines naiv-mimetischen Kunstverständnisses, das einem reinen Nachahmungsgedanken verpflichtet ist (vgl. Petersen 2000: 33-34; 259-267), ist im Porträt als Metapher emblematisch zusammengefasst. Die Frage, wer hier tatsächlich abgebildet ist, bleibt auf Figurenebene wie auf der Ebene des Rezipienten letztlich unbeantwortet. Seine Bedeutung gewinnt es nicht durch die reine Darstellung, sondern durch die Einordnung in ein sinnstiftendes Bezugssystem. Anders formuliert: Seine Bedeutung erlangt das Porträt als Zeichen nicht durch den vermeintlich direkten und stabilen Verweis auf die Identität des Unbekannten, sondern durch eine Kette von Verweisen auf andere Zeichen.

Die geschichtete, palimpsestartige Struktur des Porträts kann damit als Metapher für den Status des Gemäldes als Teil eines intermedialen und intertextuellen Verweissystems gedeutet werden; es repräsentiert „insofern metonymisch die intertextuelle Struktur von *Chatterton*, als sich auch der Roman als komplexes Palimpsest von einander überlagernden Texten“ (Nünning 1994: 42) darstellt. Der Versuch des Restaurators und Fälschers Stewart Merk, das Porträt durch ein Angleichen der einzelnen Farbschichten zu ‚authentifizieren‘ und einem eindeutigen Urheber zuzuschreiben – und damit vor allem im Wert zu steigern – lässt sich vor diesem Hintergrund als der Versuch umschreiben, die Bedeutung des Porträts zu stabilisieren, die intertextuelle und intermediale Verweiskette durch einen direkten Bezug zwischen Signifikant und Signifikat zu ersetzen.

Als Stewart Merk die sich überlagernden Farbschichten mit Hilfe eines Lösungsmittels freilegen möchte, setzt er einen Prozess in Gang, der in der Zerstörung des Bildes die Unmöglichkeit dieses Unterfangens widerspiegelt:

The dissolvent was reacting with the freshly exposed paint. Small bubbles and creases were forming on the surface of the picture, and the image of the sitter seemed to shudder before beginning to shrivel, to bend, to drop away in flakes of paint which floated down from the canvas onto the tiled floor of Merk's studio. And as he watched in horror the dissolution acquired its own momentum: the top surface was stripped away, and the various underpaintings were now crackling and bubbling. The face of the sitter dissolved, becoming two faces, one old and one young; as the paint decayed before Merk's eyes, the flakes becoming clots of colour which dropped onto the floor, these two faces recurred in a series of smaller and smaller images until after a few moments they had entirely disappeared. (Ackroyd 1993: 228)

Die Reihe immer kleinerer Bilder, die hier zum Vorschein kommt, erweckt den Eindruck einer Bewegung und qua Implikation auch das Vergehen von Zeit: So wie ein Gegenstand mit wachsender Entfernung zum Betrachter zu schrumpfen scheint, suggerieren die immer kleiner werdenden Bilder eine räumliche, und damit auch eine zeitliche Dimension. In der Beschreibung des Auflösungsprozesses, also durch die Einbettung des Bildes in einen narrativen und damit inhärent temporalen Prozess, wird das Bild metaphorisch aufgeladen und gleichsam vom statischen Medium in ein dynamisches transformiert (vgl. Parna 2001: 29-30).

Diese Dynamik ist dabei schon dem unbeschädigten Bild gleichsam eingeschrieben und sie ist es auch, die bei Charles das Empfinden einer „sardonic and even unsettling power“ (Ackroyd 1993: 11) beim Betrachten des Bildes hervorruft. Die Überlagerung der verschiedenen Schichten resultiert im Eindruck der Bewegung und der sequentiellen Abfolge – die beunruhigende Kraft des Bildes ist also auf Eigenschaften zurückzuführen, die eher dem bewegten als dem unbewegten Bild zugesprochen werden (vgl. Parna 2001: 34). Der Auflö-

sungsprozess aber macht deutlich, dass die von Charles beim ersten Betrachten empfundene Wirkung des Porträts das Resultat einer doppelten Illusion ist: Mit der sukzessiven Auflösung der Farbschichten, die in der chaotischen, und nicht etwa geordneten Abfolge eines jungen und eines alten Gesichts resultiert, wird deutlich, dass der vermeintliche Tiefengehalt tatsächlich nur eine Abfolge von Oberflächen ist.

Die palimpsesthafte, geschichtete Struktur des fiktiven Porträts ist somit selbst ein Symbol für die Verknüpfung von Bild, Sprache und Bedeutung, das über die Handlungsebene des Romans hinaus signifikant ist:

Das Bild [...] spiegelt und wiederholt nicht, sondern es vergegenwärtigt „durch den spezifischen konstruktiven Vorgang der Symbolisierung, der Erzeugung eines mit Bedeutung versehenen Zeichens.“ Im Begriff des Symbols erscheint hier wiederum das Moment der Schichtenhaftigkeit des Bildes, welches den Beschauer (Beschreiber) von elementaren sinnlichen Gegebenheiten (etwa: identifizierbare Gegenstände) über formal-strukturelle maltechnische Aspekte zu deutbaren Sinngehalten führt. (Eyckman 2003: 33)

Als Resultat der Auflösung bleibt in *Chatterton* nicht etwa „nichts“ übrig, sondern „some letters from the titles of the books“, die nun in einem „indeterminate space“ (Ackroyd 1993: 228) zu schweben scheinen. Im Übergang von beschriebener Bildlichkeit zu schriftlicher Bildhaftigkeit, von Ekphrasis zur Metapher (vgl. hierzu Pérennec 2000: 96-98), bleiben nur Details zurück, die zunächst sinnlos erscheinen. Die Minimalbausteine für sprachliche Zeichen und Intertextualität sind zwar vorhanden, aber es fehlt ihnen das ordnende und sinnstiftende System: Sie schweben in einem unbestimmten Raum. In einer Welt ohne Ordnung ist Sinn nicht möglich, und die aus ihrem Kontext gerissenen Buchstaben tragen keinerlei Bedeutung mehr. Und was hier auf Details

zutritt, gilt auch für das Porträt selbst: Isoliert betrachtet trägt es selbst noch keine Bedeutung in sich. Der Antiquitätenladen, in dem Charles das Bildnis entdeckt, beherbergt ein chaotisches Sammelsurium von aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissenen Gegenständen. Erst als das Porträt von Charles in ein Bezugssystem eingeordnet wird, gewinnt es einen Sinngehalt, und die Augen eines unbekanntes Mannes im mittleren Alter werden zu „the eyes of Thomas Chatterton“ (Ackroyd 1993: 23).

Die Konzentration der Beschreibung auf das Gesicht macht deutlich, dass hier nicht nur das Potential von Kunst zur mimetischen Abbildung von Realität, sondern auch die Kernhypothese des authentischen Individuums hinterfragt wird. Das Gesicht, dem mentalitätsgeschichtlich Bedeutung als äußerer Indikator für die innere Befindlichkeit zukommt (vgl. hierzu Bach 2005: 19, 284), stellt sich ebenfalls als ein Palimpsest von Oberflächen dar: Als der Auflösungsprozess abgeschlossen, die letzte Oberfläche entfernt worden ist, bleibt kein Kern zurück. Charles Wychwoods Bemerkung vom Beginn des Romans, „There are no souls, only faces“ (Ackroyd 1993: 7), wird in der Beschreibung des Auflösungsprozesses des Porträts gleichsam experimentell bestätigt und umspannt *Chatterton* wie eine thematische Klammer: Individualität und Identität, wie sie hier gezeichnet werden, sind die zeitliche Überlagerung verschiedener Schichten (vgl. hierzu Ermath 2000: 41).

Im sich auflösenden Porträt werden Ursprungs- bzw. Kernmodelle ebenso wie die Vorstellung eines Tiefengehalts dekonstruiert. Es sind gerade die überlappenden und übermalten Einzelbilder, die dem Gemälde seine Wirkmächtigkeit verleihen. Der beunruhigende Effekt, den Charles beim ersten Betrachten wahrnimmt, ergibt sich erst aus der Überlagerung, und die ursprüngliche, erste, „authentische“ Schicht spielt keine privilegierte Rolle.

Noch deutlicher wird dies, wenn man dem fiktiven Porträt des Unbekannten die Funktionalisierung von Henry Wallis' *The Death of Chatterton* gegenüberstellt. Wallis' Umsetzung von Chattertons Tod ist ebenso wenig eine „authentische“ Darstellung Chattertons wie das Porträt. Ausgehend von einer Skizze von dem sorgsam als Chatterton arrangierten George Meredith fertigt Wallis zunächst eine kleine Zeichnung an, um diese einige Tage später auf eine größere Leinwand zu übertragen. Wie Meredith erkennt, wird so ein naiv-mimetisches Kunstverständnis *ad absurdum* geführt. Hier zeigt sich erneut das zentrale Thema des Romans: Die Kopie wird zur Grundlage des „Originals“ (vgl. Nünning 1994: 38; Zwierlein 2000: 508), welches konstituierend für die Konstruktion von Realität wird. Die Vorlage für Wallis' Werk ist die durch Meredith nachgestellte Sterbeszene, also eine Kopie. Und obwohl es sich, wie Meredith anmerkt, um ein ‚Kostümstück‘ handelt, wird *The Death of Chatterton*, davon ist er überzeugt, von den darauf folgenden Generationen als der ‚wahre Tod Chattertons‘ angesehen werden. Meredith merkt an: „So the greatest realism is also the greatest fakery“ (Ackroyd 1993: 139).

Tatsächlich lässt sich die idealisierte Darstellung des Gemäldes in gewisser Hinsicht dennoch als authentisch beschreiben. Allerdings nicht etwa in Bezug auf die Darstellung des tatsächlichen Augenblicks von Chattertons Tod. Nicht die tatsächlichen Ereignisse, sondern die ihnen später von einer romantischen Dichtergeneration zugeschriebene Bedeutung wird dargestellt, oder, anders formuliert, die Funktionalisierung von Chattertons Tod im literatur- und kulturhistorischen Kontext. Chattertons Ende und Merediths Pose sind, zumindest aus der Perspektive des Romans, also zugleich Original und Kopie, authentisch und inauthentisch, real und unreal, Bild und Beschreibung: Die komplexen und vielschichtigen Verweise zeigen, wie es Ansgar Nünning formuliert hat, „die

Suche nach Originalen und Ursprüngen als einen fruchtlosen Regress *ad infinitum*“ (1994: 42).

Die Absage an das Ursprünglichkeitskriterium als letztgültigem Garanten von Authentizität und Identität impliziert auch eine Absage an das Konzept eines statisch-eindeutigen Verhältnisses von Wirklichkeit und ihrer Darstellung. Vielmehr scheint in der komplexen Verflechtung der Zeitebenen des Romans ein dynamisch-prozessuales Verständnis auf: Original und Kopie, Wirklichkeit und ihre Darstellung fallen nicht nur zusammen, sondern durchdringen einander in einem hermeneutischen Zirkelprozess.

Vor diesem Hintergrund erweist sich die scheinbare Paradoxie, dass gerade Wallis' historisches Gemälde im Roman nur cursorisch beschrieben wird, als komplexer Metakommentar. Durch die Verweigerung der Beschreibung des konkreten Gegenstandes und die Lenkung der Aufmerksamkeit auf den Entstehungsprozess wird ein naiv-mimetischer, auf Nachahmung fokussierter Anspruch an Kunst unterlaufen und der konstruktive Charakter aller Sinnbildungsprozesse akzentuiert. Gleichzeitig wird durch den wechselseitigen Verweis auf das Porträt des Unbekannten und dessen Auflösungsprozess die Instabilität von Bedeutungszuweisungen thematisiert.

Ekphrasis dient hier im Kontext poststrukturalistisch-postmoderner Denkansätze als dekonstruktivistisches Element: Die ontologische Verunsicherung und die postmoderne „crisis of representation“ (Bertens 1995: 11), die im Roman zum Ausdruck kommen, manifestieren sich besonders verdichtet im Wechselspiel zwischen fikionalisierten und fiktiven Gemälden, zwischen Entstehungs- und Auflösungsprozess, zwischen Zuschreibung, Beschreibung und Nichtbeschreibung. Vor dem Hintergrund der zeitlichen Verortung der Handlungsstränge des Romans im 18., 19. und 20. Jahrhundert lässt sich die Instrumentalisierung von Bildbeschrei-

bungen in *Chatterton* zugleich als Kommentar auf die historisch variable Bedeutung von Ekphrasis lesen:

Da die Bilder in Abhängigkeit von der jeweiligen medienhistorischen Situation und in Abhängigkeit ihres materiell-technischen Substrats fortwährend ihren Status verändern, gibt es auch nicht das Wort-Bild-Verhältnis in der Literatur. Je nach medialer Situation hat die sprachliche Erfassung von Kunstwerken eine andere Funktion. [...] Die Funktion der gelehrten Bildbeschreibung des 18. und 19. Jahrhunderts besteht u. a. darin, Bildersatz für diejenigen zu sein, die das Bild selber nicht sehen können. Sie unterscheidet sich damit radikal von einer Bild-Erzählung des 20. Jahrhunderts. (Reulecke 2002: 31)

Ekphrasis und Metakommentar

Ekphrasis erfüllt hier demnach eine Funktion, welche über die paradoxe Doppelfunktion von „verbal re-creations of the visual artwork“ und „a kind of interpretation“ (Carrier in: Wagner 1996: 11) hinausgeht und sich als Metakommentar beschreiben lässt. Um dies zu illustrieren, möchte ich kurz auf zwei außerliterarische Bezugnahmen auf Wallis' Gemälde eingehen. Beim ersten Beispiel handelt es sich um Lernmaterial der dermatologischen Abteilung der Yale School of Medicine (Doley et al. 2001). Angehende Mediziner werden hier aufgefordert, Wallis' Gemälde aufmerksam zu betrachten und genau zu beschreiben:

Is the figure sleeping, dead or unconscious? His abnormal posture makes it unlikely that he is sleeping. His cyanotic skin rules out unconsciousness and points towards death. [...] What is the time of day? Both the smoke still rising from the candle that has burned out after being lit all night, and the yellowish/pink sky indicate it is dawn (not dusk). The angle of the light shining on him provides another clue.

How old is the figure? His smooth skin and physique suggest an adolescent man (Chatterton was 17 years old). What does his fisted left hand and arm position indicate? Perhaps he was clutching his chest and experiencing chest pain related to his death.

What was his cause of death? The empty vial fallen to the floor may indicate that his death was not accidental. The crumbled paper in his right hand and the torn manuscript on the floor may provide his motivation (Chatterton used arsenic to poison himself after he was discovered to have plagiarized his poetry). (Doley et al. 2001)

Die zugrunde liegende Absicht ist natürlich die Schulung des Erkennens von Symptomen. Über die Aufforderung zur genauen Beschreibung des Gemäldes soll statt eines „normalen“, alltäglichen Sehens ein eindringlicheres, „sehendes Sehen“ (Eyckman 2003: 28) eingeübt werden. Das zugrunde liegende Zeichenverständnis ist eines, in dem Zeichen und Zeicheninhalt in direkter Weise und untrennbar miteinander verbunden sind; die cyanotische Haut als Zeichen verweist unmittelbar auf den Tod. Anders ausgedrückt: Die Bedeutung des Bildes als Repräsentation des Körpers wird durch die Beschreibung des Bildes sichtbar gemacht.

Das zweite Beispiel bezieht sich auf den Onlinekatalog der Londoner Tate Collection (Abb. 2). Neben der Beschreibung des Bildes findet sich ein Hyperlink-Schlagwortkatalog, der zum Teil die gleichen Bildelemente jeweils unterschiedlich kontextualisiert und in unterschiedliche Verweiszusammenhänge einordnet. Nicht die eine, „richtige“ Interpretation wird hier angeboten, sondern viele Interpretations- und Verweiswege, die jeweils nur einen metaphorischen wie konkreten Ausschnitt des Bildes behandeln. Die Bedeutung generiert sich nicht aus der Repräsentation des Körpers, sondern aus der Kontextualisierung aller Bildelemente und ihrer

spezifischen Verortung in einem komplexen Geflecht aus Verweisen und Querverweisen.

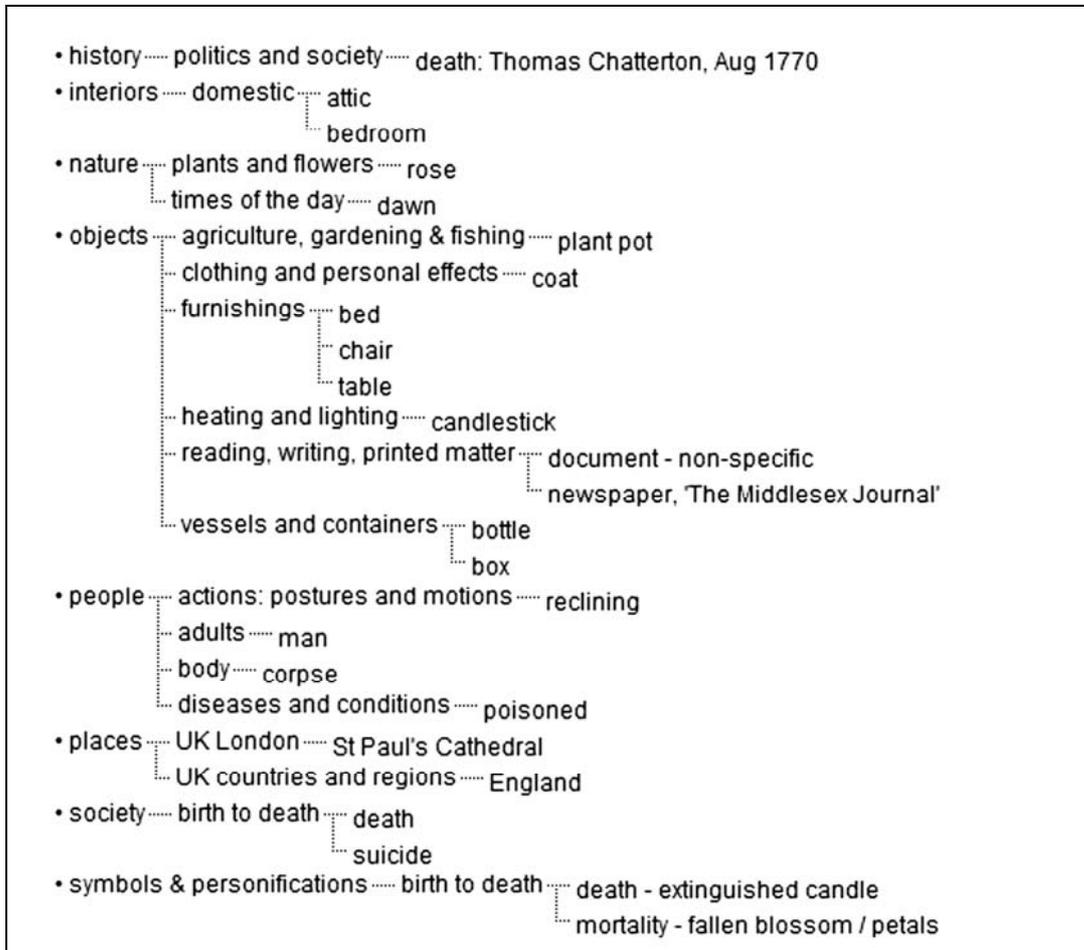


Abb. 2: Ausschnitt aus dem Onlinekatalog der Tate Collection.

Wenn nun *Chatterton* im Wechselspiel zwischen Wallis' *The Death of Chatterton* und dem fiktiven Porträt des Unbekannten nicht nur die repräsentierende und die interpretatorische Funktion von Bildbeschreibungen (vgl. Hefferman 1991: 297-316) aufgreift, sondern Bildbeschreibungen selbst in einem Metakommentar thematisiert, dann scheint Ekphrasis als Beschreibung für diesen spezifischen Aspekt zu kurz zu greifen, zumal Ekphrasis als Terminus je nach Forschungskontext zahlreiche konkurrierende Bedeutungen und Bedeutungsver-

schiebungen in sich vereint (vgl. Gross 2001: 355-366; Schaefer & Rentsch 2004: 132-165).

Stattdessen scheint es, trotz der definatorischen Problematik (vgl. Gross 2001: 358-359), präziser, die implizite und explizite Funktionalisierung von Bildern in *Chatterton* mit dem Konstanzer Anglisten Peter Wagner als *iconotext* zu umschreiben: “The use of (by way of reference or allusion, in an explicit or implicit way) an image in a text or vice versa [...] in which text and image form a whole (or union) that cannot be dissolved” (Wagner 1996: 15). In *Chatterton* treten Bild und Text gleichsam in einen Dialog, in dem die Trennlinien und Brüche zwischen beiden die Interaktion nicht behindern, sondern erst fruchtbar werden lassen und dessen Bedeutung sich erst im intermedialen wie im intertextuellen Verweis erschließt.

Literaturverzeichnis

- Ackroyd, Peter. (1987) 1993. *Chatterton*. London: Penguin.
- Bach, Susanne. 2005. *Theatralität und Authentizität zwischen Viktorianismus und Moderne*. Tübingen: Gunter Narr.
- Barlow, Paul. 2005. *Time Present and Time Past. The Art of John Everett Millais*. Burlington, VT: Ashgate.
- Benton, Michael. 2000. *Studies in the Spectator Role. Literature Painting and Pedagogy*. London: Routledge.
- Bertens, Hans. 1995. *The Idea of the Postmodern: A History*. London: Routledge.
- Brooks, Michael. 2007. Pre-Raphaelite brotherhood. In *The Literary Encyclopedia*. <http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=894> (20.10.2007).
- Doley, Jacqueline C., Linda Krohner Friedländer & Irwin M. Braveman. 2001. *Use of Fine Art to Enhance Visual Diagnostic Skills*. <http://www.med.yale.edu/dermatology/dept/description.html> (20.10.2007).
- Ermath, Elizabeth Deeds. 2000. Beyond 'the subject': individuality and the discursive condition. *New Literary History* 31.3, 405-419.
- Eykman, Christoph. 2003. *Über Bilder schreiben. Zum Umgang der Schriftsteller mit Werken der bildenden Kunst*. Heidelberg: Winter.
- Gross, Sabine. 2001. Image and text: Recent research in intermediality. *Monatsheft für deutschsprachige Literatur und Kultur* 93.3, 355-366.
- Hartung, Heike. 2000. *Die dezentrale Geschichte. Historisches Erzählen und literarische Geschichte(n) bei Peter Ackroyd, Graham Swift und Salman Rushdie*. Trier: WVT.
- Hefferman, James A. W. 1991. Ekphrasis and representation. *New Literary History* 22, 297-316.

- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Taylor & Francis.
- Landow, George P. 1988. Reading Pre-Raphaelite painting. *Journal of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies* 1, 25-31.
- Lee, Debbie. 2005. Forgeries. In Nicholas Roe (Hg.). *Romanticism. An Oxford Guide*. Oxford: Oxford University Press, 521-537.
- Lodge, David. 1988. The marvellous boy. *New York Review of Books* 35.6, 15-16.
- Nünning, Ansgar. 1994. ‚Die Kopie ist das Original der Wirklichkeit‘. Struktur, Intertextualität und Metafiktion als Mittel poetologischer Selbstreflexion in Peter Ackroyds *Chatterton*. *Orbis Litterarum* 49, 27-51.
- Nünning, Ansgar. 1995. *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Band 2: Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des historischen Romans in England seit 1950*. Trier: WVT.
- Nünning, Ansgar. 1999. An intertextual quest for Thomas Chatterton: The deconstruction of the romantic cult of originality and the paradoxes of life-writing in Peter Ackroyd's fictional metabiography *Chatterton*. In: Martin Middeke & Werner Huber (Hg.). *Biofictions: The Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*. Rochester, NY: Camden House, 27-49.
- Onega, Susana. 1999. *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*. Columbia, SC: Camden House.
- Parna, Karen. 2001. Narrative, time and the fixed image. In Mireille Ribière & Jan Baetens (Hg.). *Time, Narrative & the Fixed Image. Temps, Narration & Image Fixe*. Amsterdam: Rodopi, 29-34.
- Pérennec, Marie-Hélène. 2000. Stilfiguren und Bildhaftigkeit. In Ulla Fix & Hans Wellmann (Hg.). *Bild im Text – Text und Bild*. Heidelberg: Winter.

- Petersen, Jürgen H. 2000. *Mimesis – Imitatio – Nachahmung: Eine Geschichte der europäischen Poetik*. München: Fink.
- Prettejohn, Elizabeth. 2000. *The Art of the Pre-Raphaelites*. London: Tate Publishing.
- Pritchard, William H. 1991. The Exaggerator. *The Hudson Review* 44, 301-308.
- Reulecke, Anne-Kathrin. 2002. *Geschrieben Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur*. München: Fink.
- Schaefer, Christina & Stefanie Rentsch. 2004. Ekphrasis. Anmerkungen zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 114.2, 132-165.
- Wagner, Peter. 1996. Introduction: Ekphrasis, Iconotexts and Intermediality – the State(s) of the Art(s). In Peter Wagner (Hg.). *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: de Gruyter, 1-43.
- Wood, Christopher. 1994. *The Pre-Raphaelites*, London: Weidenfeld & Nicolson.
- Zwierlein, Anne-Julia. 2000. “Bless the thief for he lightens your burden”: Fälschung und Subjektkonstitution in Peter Ackroyds *Chatterton* (1987) und Alan Walls *Bless this Thief* (1997). *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 32.3-4, 499-526.

**Beschriebene Bilder und bildhafte Beschreibungen
im französischen Roman des späten 18. Jh.s:
Sénac de Meilhans *L'Émigré* (1797)**

Christof Schöch

In der französischen Aufklärung stehen Bilder und Beschreibungen in enger Verbindung, wie sich schon an der semantischen Nähe entsprechender Begriffe zeigt: *Peindre* ist in dieser Zeit eine topische Metapher für „beschreiben, schildern“; reflexiv verwendet bedeutet es auch „sich etwas vorstellen“. Begriffe wie *peinture* oder *tableau* können sich gleichermaßen auf piktoriale oder verbale Darstellungen beziehen. Weitere Begriffe frischen die schon abgeschliffene Metaphorik dieser Begriffe auf: „Couleurs“, „pinceaux“, „toile“ und „tableau“, um nur einige zu nennen, beziehen sich ebenfalls vielfach auf Aspekte verbaler Beschreibungen oder Schilderungen. In der Tat kommt der Malerei im 18. Jahrhundert eine Modellfunktion zu: Die mentale, vor allem aber die verbale Repräsentation werden über die Malereimetapher gedacht und beschrieben. Zu Beginn seines Lobgedichts an die Malerei schreibt Antoine-Martin Lemierre:

La toile est un miroir où l'objet présenté
Même loin du modèle est encor répété.
(Lemierre 1769: 5-6)

Indem er die Idee der Präsenz mit der Idee der Wiederholung im Reim gleichsetzt, definiert Lemierre die Malerei als Kunst der „Re-präsentation“ par excellence. Dabei ist zu berücksichtigen, dass sich das Denken über die Beziehungen der Künste und der Stellenwert der Repräsentation im 18. Jahrhundert in einer Übergangsphase befinden: Zwar sind das Prinzip der *imitatio naturae* und die damit zusammenhängende Doktrin des *ut pictura poesis* weiterhin wirksam. Zugleich kann man jedoch eine zunehmende Betonung der Eigenständigkeit der Künste feststellen (siehe dazu Delon 1989). Dies kommt auch in Charles Batteux' einflussreichem Werk über die Beziehungen der Künste, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, zum Ausdruck, in dem er an der „imitation

de la belle nature“ als gemeinsamen Prinzip aller Künste festhält und dennoch die je spezifischen Mittel der Nachahmung unterschieden wissen will:

Ainsi la peinture imite la belle nature par les couleurs, la sculpture par les reliefs [...], et la poésie enfin par la parole mesurée. Voilà les caractères distinctifs des arts principaux. Et s'il arrive quelquefois que ces arts se mêlent et se confondent, comme, par exemple, dans la poésie, si la danse fournit des gestes aux acteurs sur le théâtre ; si la musique donne le ton de la voix dans la déclamation ; si le pinceau décore le lieu de la scène ; ce sont des services qu'ils se rendent mutuellement, en vertu de leur fin commune et de leur alliance réciproque, mais c'est sans préjudice à leurs droits particuliers et naturels. (Batteux [1746] 1969: 59-60)

Ausgehend von diesem doppelten Befund stellt sich die Frage, wie sich die Beziehungen zwischen Malerei und Beschreibung in der literarischen Praxis des 18. Jahrhunderts tatsächlich gestalten. Dieser Frage soll hier am Beispiel des französischen Romans des späten 18. Jahrhunderts nachgegangen werden. Dies verspricht Einblicke in Formen und Funktionen von Bildern, aber auch in den Bildbegriff der Epoche sowie in die Transformationen, denen Bildlichkeit im Übergang aus dem pikturalen ins verbale Medium unterworfen ist, denn es kommen im Roman Überzeugungen zu Eigenschaften und Wirkungsweisen von Bildern selektiv und indirekt zum Ausdruck.

Zugespitzt formuliert lässt sich die Situation in der Form einer paradoxen Verschränkung fassen: „Beschriebene Bilder“, also verbale Repräsentationen gemalter Bilder, sind nicht primär auf Anschaulichkeit oder Bildlichkeit angelegt, sondern es dominieren der dargestellte Bildinhalt und seine narrative Funktionalisierung. Bestimmte verbale Repräsentationen von Gegenständen, die keine Bilder sind, heben dagegen stärker auf die Inszenierung von Bildlichkeit und An-

schaulichkeit ab und können daher als „bildhafte Beschreibungen“ bezeichnet werden.

Dieser Ausgangsbefund hat auch methodische Konsequenzen: Er fordert dazu auf, Bild und Bildlichkeit zunächst voneinander abgekoppelt zu betrachten und sich über diese vom Bild oder Gemälde getrennte Bildlichkeit genauer zu verständigen. In diesem Zusammenhang erweist sich als bedeutsam, dass das 18. Jahrhundert sich auch dadurch auszeichnet, dass sich zu dieser Zeit ein Bewusstsein für die mediale Spezifik des Bildlichen herausbildet, was auch Auswirkungen auf die Praxis der Bildbeschreibung hat.¹ Daher möchte ich mich nun zunächst dem Konzept der Bildlichkeit theoretisch annähern und einen historisch adäquaten Begriff von Bildlichkeit entwickeln. Anschließend werde ich die erwähnte paradoxe Verschränkung von Bild und Bildlichkeit genauer charakterisieren und mich dabei auf Ergebnisse aus der Analyse eines Korpus' von französischen Romanen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stützen. Schließlich werde ich diese Ergebnisse anhand der Analyse von Sénac de Meilhans Briefroman *L'Émigré* von 1797 veranschaulichen und überprüfen.

Was ist Bildlichkeit?

Wie also lässt sich das Konzept der Bildlichkeit definieren und für die Analyse konkreter Beschreibungen operationalisieren? Zunächst sei abgrenzend angemerkt, dass es mir einerseits nicht primär um Bildlichkeit im engen rhetorischen Sinne figurativer Sprache geht.² Andererseits möchte ich Bildlichkeit aber auch nicht in einem so weiten Sinne verstehen,

1 Dazu genauer Helmut Pfotenhauer (1996), der den Übergang von der Nachahmungsästhetik (Horaz bis Batteux) zur Medienspezifik (Lessing) mit dem Übergang von handlungsbasierten, verzeitlichten zu anschaulichen, verräumlichten literarischen Bildern in Verbindung bringt.

2 So in der Forschung zur *evidentia*; zum Verhältnis von Rhetorik und Anschaulichkeit, siehe Claude Calame (1991) und Rüdiger Campe (1997).

wie Ekhard Lobsien (1990) dies in seiner „Phänomenologie der Bildlichkeit“ tut, wenn er die ästhetische Wahrnehmung in grundsätzlicherweise als die mehr oder weniger ausgeprägte Überführung des Zeichenmaterials in eine imaginative Gegenständlichkeit charakterisiert, die er als Bildlichkeit bezeichnet. Auch die Bestimmung der „Anschaulichkeit“ bei Gottfried Willems (1989) bleibt notwendigerweise sehr allgemein, wenn er Literatur insgesamt als „anschauliche Rede“ definiert, um dann historisch sich wandelnde Strategien zur Herstellung von Anschaulichkeit zu unterscheiden. Zwar auf einer textanalytisch mikrostrukturellen Ebene, aber mit einem weiter gefassten Zielgegenstand, hat Dirk Oschmann (2002) Verfahren wie Metapher, Inversion und Diderots „expressions énergiques“ auf ihr Potential zur „Versinnlichung“ der Rede hin untersucht.

Zur konturierten Beschreibung textueller Bildlichkeit steht heute eine Reihe von Kategorien zur Verfügung, unter anderem die Unterscheidungen von Inhalt und Darstellung, Einzelreferenz und Systemreferenz, Thematisierung und Realisierung (Rajewski 2001; von Tschilschke 2000). Ein Modell eines Gradienten zunehmender Bildlichkeit von Beschreibungen hat Liliane Louvel (2001) in jüngerer Zeit vorgeschlagen. Dafür benennt sie eine Reihe von Markern oder Merkmalen von textueller Bildlichkeit, die je nach Dichte und Kombination verschieden starke Ausprägungen von Bildlichkeit bedingen. Dieses Vorgehen erlaubt es dann, typische Ausprägungen zu beschreiben und zu benennen, wie beispielsweise den „effet-tableau“ oder die „description picturale“ (Louvel 2001: 177, 183). Die resultierenden Typen erscheinen jedoch etwas unkonturiert, was am Verzicht auf eine Definition der Ausprägungen durch prototypische Kombinationen von Merkmalen und an der teils metaphorischen Begrifflichkeit liegen mag. Zudem weist dieser Ansatz keinerlei

historische Dimension auf. Zumindest für die hier zur Debatte stehende Fragestellung möchte ich ein Modell von Bildlichkeit vorziehen, das sich einerseits konkret auf textuelle Bezüge zum gemalten Bild beziehen lässt und das andererseits Bildlichkeit nicht essentialistisch, sondern historisch denkt. Es geht also darum, Eigenschaften zu bestimmen, die Bildern – insbesondere gemalten Bildern – im Jahrhundert der Aufklärung zugeschrieben werden, um dann verbale Verweise auf diese Eigenschaften in Romanbeschreibungen zu analysieren.

Die Eigenschaften, welche der Malerei von Denkern des 18. Jahrhunderts zugeschrieben werden, können hier nur skizziert werden. Henri Watelet beispielsweise umreißt zu Beginn seines langen didaktischen Gedichts über *L'Art de peindre* von 1760 in folgender Weise die Malerei:

Des deux inventions, dans l'ordre didactique,
L'une est donc pittoresque, & l'autre poétique.
Pour se produire aux sens, toutes deux ont recours
À l'accord des couleurs, des ombres et des jours;
Et le ton nuancé n'obtient sa juste place,
Qu'en suivant les contours que le Dessin lui trace.

(Watelet 1760: 7)

Watelet unterscheidet demnach als zentrale Aspekte der Malerei poetische und malerische *inventio*, die mit Hilfe der Farben und Linien umgesetzt werden. Charles Batteux (1746) betont, wie schon erwähnt, als primäres Ziel der Malerei und aller Künste die Nachahmung der schönen Natur, also die repräsentative Funktion.³ In der Nachfolge des Abbé Du Bos wird immer wieder darauf verwiesen, dass die Malerei „natürliche“ und nicht wie die Sprache willkürliche Zeichen ver-

3 Beide stehen damit in der Nachfolge Roger de Piles, der 1708 formulierte: « L'essence et la définition de la peinture est l'imitation des objets visibles par le moyen de la forme et des couleurs. » (De Piles [1708] 1969: 3)

wende.⁴ Die Augenblicksstruktur der Malerei ist geradezu ein Topos des damaligen Diskurses über die Malerei, wie René Démoris (1989) gezeigt hat. In Hinblick auf die Rezeption schwankt das 18. Jahrhundert zwischen einer plötzlichen und einer sukzessiven Auffassung der Bildwahrnehmung, betont aber immer die eindruckliche Wirkung der Malerei auf den Betrachter (hierzu Démoris 1988).

Um diese teils sehr unterschiedlichen historischen Zuschreibungen berücksichtigen zu können, möchte ich für die folgende Darstellung eine soweit ich sehen kann bisher wenig genutzte Unterscheidung stark machen, die dreier Aspekte von Bildlichkeit: So kann man primäre, sekundäre und tertiäre Bildlichkeit unterscheiden. Diese Unterscheidung hat sich als besonders geeignet erwiesen, den hier in Frage stehenden Unterschied zwischen beschriebenen Bildern und bildhaften Beschreibungen herauszuarbeiten.

1. Mit primärer Bildlichkeit ist piktorial konstituierte Bildlichkeit gemeint, also die eigentliche, unmetaphorische Qualität gemalter Bilder, deren Repräsentationspotential auf einer Analogiebeziehung zwischen den gemalten Umrissen und Farben zu extrapiktoralen Referenten beruht. Dies wäre also der Fall bei gemalten Bildern, aber auch bei Gravuren, wie sie als Illustrationen im Roman erscheinen können.
2. Mit sekundärer Bildlichkeit ist die verbale Thematisierung oder Realisierung primärer Bildlichkeit gemeint. Sie ist hinsichtlich des dargestellten Inhaltes unproblematisch, auch wenn diese einigen Detailreichtum verlangt, um einen der Malerei vergleichbaren Grad von Konkretheit zu bekommen. In Bezug auf Farbe, Linien, Komposition, aber auch in Hinblick auf die Evokation

⁴ Du Bos ([1719] 1993), Kap.13-14 und 40.

innerer Vorstellungsbilder beim Leser ist sie jedoch problematisch bzw. muss thematisierend, normativ oder metaphorisch bleiben.

3. Mit tertiärer Bildlichkeit ist die verbale, indirekte Inszenierung von Bildlichkeit gemeint, wie sie als Reaktion fiktionaler Figuren auf die Wahrnehmung von Bildern vorkommt. Im Kontext sensualistischer Wahrnehmungstheorien, wie sie im 18. Jahrhundert dominieren, kommt dieser Kategorie naturgemäß eine besondere Bedeutung zu. Merkmale der tertiären Bildlichkeit sind insbesondere die Inszenierung der Betrachterperspektive und der emotionalen Reaktion der Betrachterfiguren; auch die Verwendung von Fachterminologie kann unter tertiäre Bildlichkeit fallen, hat in jedem Falle aber markierende Funktion.

Wie sich zeigen wird, ist diese konzeptuelle Unterscheidung insofern pertinent, als sie einer im historischen Kontext erkennbaren systematischen Distribution von Eigenschaften bestimmter Beschreibungen entspricht beziehungsweise deren Konturierung erlaubt. Einschränkend muss aber auch erwähnt werden, dass mit dieser Bestimmung der Bildlichkeit nur ein Teilaspekt einer allgemeineren Tendenz im 18. Jahrhundert erfasst ist, die zuletzt Dirk Oschmann (2002) als „Versinnlichung“ bezeichnet und als Reaktion auf die Sprachtheorie der Aufklärung charakterisiert hat. Über die hier untersuchten bildhaften Beschreibungen und die von Oschmann analysierten mikrostrukturellen Phänomene hinaus manifestiert sich diese Versinnlichung auch in anderen Bereichen, beispielsweise den ebenfalls im Roman beobachtbaren theaterhaften Tableaus,⁵ den Traumberichten, dem allgegen-

5 Hierzu insbesondere Frantz (1998) und Lojkine (2002).

wärtigen Prinzip der Eloquenz des Körpers⁶ oder den zahlreichen, Abstrakta veranschaulichenden Vergleichen.

Bildlichkeit im Roman des späten 18. Jahrhunderts

Um nun die eingangs formulierte These von der paradoxen Verschränkung in der Begrifflichkeit der primären, sekundären, tertiären Bildlichkeit zu konkretisieren, möchte ich zunächst einige allgemeine Ergebnisse aus der Analyse eines Romankorpus präsentieren, das gut 30 Titel aus der Zeit zwischen 1760 und 1800 umfasst.

Zunächst einige Anmerkungen zu den beschriebenen Bildern, also zu den verbalen Evokationen gemalter Bilder in diesem Korpus. Auf der Handlungsebene spielen Bilder oder die Malerei nur in wenigen der Romane eine wichtige Rolle. Wirklich zentral ist die Malerei nur in einem Roman, Rétif de la Bretonnes *Le Paysan perversi* ([1776] 1977): In diesem Roman ist die Hauptfigur, Edmond, Maler und nutzt die Malerei von Beginn an als Mittel zu Verführung und gesellschaftlichem Aufstieg, aber auch zur Verarbeitung von im Verlauf dieses Aufstiegs angehäufter Schuld. Der eigentliche künstlerische Lernprozess steht dabei aber noch nicht, wie im Malerroman des 19. Jahrhunderts, im Vordergrund.⁷ In weiteren immerhin fünf Romanen spielt die Malerei oder spielen Gemälde immer wieder, wenn auch in eher punktueller Weise, eine wichtige Rolle.⁸

6 Grundlegend sind Kemp (1975) und Tytler (1982). In jüngerer Zeit und speziell zum 18. Jahrhundert siehe Moser-Verrey & Van der Schueren (1999).

7 Die Forschung hat *Le Paysan perversi* als frühen Malerroman gewürdigt, der aber eben als solcher auch eine Sonderstellung einnimmt; siehe Delon (1988), de Rougemont (1999) und Tane (2003).

8 Darunter insbesondere *L'Émigré* von Sénac de Meilhan (Sénac [1797] 2004), von dem noch eingehender die Rede sein wird. In *Giphantie* von Tiphaigne de la Roche ([1760] 1990) werden perfekte Illusionsbilder als Teil der Welt der Geister thematisiert, und eine Galerie historisch-allegorischer Gemälde dient zur Kritik an der gesellschaftlichen Realität. In *Le Compère Mathieu* von Dulaurens (1766) kommt der Bildbeschreibung in zwei Episoden eine zentrale gesellschaftskritische

Die vertretenen Bildgattungen sind vor allem Portraits, die ungefähr der Hälfte der Bilder ausmachen, sowie die Historienmalerei mit der verwandten historischen Allegorie; beide sind allerdings auf nur wenige, insbesondere utopische, Romane konzentriert. Bildgattungen, die in der Malerei des 18. Jahrhunderts eine Aufwertung erfahren, wie das Landschaftsgemälde, die Genremalerei und das Stilleben sind dagegen nur vereinzelt anzutreffen. Es handelt sich bei den beschriebenen Bildern zwar stets um Einzelbilder, nur im Ausnahmefall aber um real existierende Bilder. Nur in einem einzigen Fall ist ein Bild von Rubens eindeutig identifizierbar (Sénac [1797] 2004: 198, LVIII). In wenigen weiteren Fällen werden Bilder beschrieben und realen Malern zugeordnet, ohne dass aber ein bestimmtes Bild erkennbar wäre.⁹ Generell ist festzustellen, dass die Beschreibung von gemalten Bildern im Verhältnis zu anderen Objekten der Beschreibung verhältnismäßig selten ist. Im gesamten Korpus finden sich nur rund 65 Beispiele für Bildbeschreibungen, was einem Anteil von nur 3% der Beschreibungen insgesamt entspricht. Zum Vergleich sei erwähnt, dass die entsprechenden Anteile für Landschaftsbeschreibungen bei 13%, für vollwertige Portraits bei etwa 20% liegen. Zudem gilt, dass die Beschreibungen von Bildern häufig nur sehr kurz sind: Die Hälfte der Bilder wird nur kurz erwähnt, einige weitere werden knapp beschrieben,

Rolle zu, so bei der Beschreibung des *Laokoon* durch Don Diego und in der der Gemäldesammlung durch den Erzähler. In *L'An Deux Mille Quatre Cent Quarante* von Mercier ([1771] 1971) repräsentieren die Gemäldegalerien und die Statuen die Position der Uchronie zur vergangenen Geschichte Frankreichs und Europas, die fiktiven Bilder werden für eine gesellschaftspolitische Aussage instrumentalisiert. Schließlich erscheint die Malerei punktuell in *Pauliska ou la perversité moderne* von Révéroni Saint-Cyr ([1798] 1991), wo sie aber direkt narrativ funktionalisiert wird. Portraits spielen natürlich in vielen weiteren Romanen eine Rolle, sind dort aber als gemalte Bilder von marginaler Bedeutung.

9 Es kommen ungefähr zehn solcher Fälle vor, beispielsweise Révéroni Saint-Cyr (1798: 161) oder Dulaurens (1766: 1, 286-92). Der Fall einer längeren Beschreibung des *Laokoon* sollte nicht unerwähnt bleiben, obwohl es mir hier in erster Linie um gemalte Bilder geht (Dulaurens 1766, 1: 153-155).

aber nur ganz wenige Bilder werden ausführlicher beschrieben und kommentiert. Überdies sind beschriebene Bilder nie Gegenstand von Gravuren oder anderen Illustrationen; primäre Bildlichkeit spielt hier demnach keine Rolle.

In Bezug auf die Präsenz von sekundärer Bildlichkeit gilt, dass in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle, auch und gerade in den wenigen längeren Beschreibungen, der dargestellte Bildinhalt im Vordergrund steht, mithin ein Aspekt sekundärer Bildlichkeit, der mit einer sehr geringen medialen Spezifik ausgestattet ist. Eher formale Aspekte sekundärer Bildlichkeit, wie die Komposition, die Farbgebung oder die Lichtsituation spielen nur in wenigen Fällen eine Rolle. Häufig, insbesondere wenn es sich um Portraits handelt, wird pauschal auf die „*ressemblance*“ hingewiesen, nur in Rousseaus *La Nouvelle Héloïse* wird diese im eigentlichen Sinne problematisiert. Ansonsten sind die Bilder in erster Linie als Objekte wichtig, die in ihrer Objekthaftigkeit beschrieben werden: Beispielsweise wird auf vergoldete Rahmen und raffinierte Schatullen hingewiesen. Portraits spielen vor allem eine Rolle für die symbolische Verhandlung der Beziehungen zwischen Figuren, beispielsweise wenn sie erbeten, verschenkt und zurückgefordert werden. Tertiäre Bildlichkeit in Form der Inszenierung des Blicks auf die Bilder oder des Effekts der Bilder auf die Betrachter kommen, wenn auch gelegentlich, so doch insgesamt eher selten vor.

Wenn man nun umgekehrt fragt, nicht ausgehend vom Beschreibungsobjekt Bild nach der Bildlichkeit, sondern ausgehend von der Bildlichkeit nach den Objekten, die im Modus der Bildlichkeit beschrieben werden, so stellt sich heraus, dass vor allem ein Beschreibungsobjekt im Modus der Bildlichkeit beschrieben wird, nämlich bestimmte Passagen im Roman, die Handlung verdichten und vorübergehend still-

stellen.¹⁰ Die Art der Bildlichkeit, die in diesen Beschreibungen auftritt, unterscheidet sich in recht systematischer Weise von der Bildlichkeit der Bildbeschreibungen: Hier sind nun sekundäre und tertiäre Bildlichkeit gleichermaßen präsent; zudem unterscheidet sich die Schwerpunktsetzung im Bereich der sekundären Bildlichkeit von derjenigen der beschriebenen Bilder: Über den dargestellten Inhalt hinaus werden weitere Eigenschaften von Malerei umgesetzt, wie beispielsweise die Zeitstruktur und die Bildkomposition. Auch die zentralen thematischen Bildgattungen unterscheiden sich deutlich von den beschriebenen Bildern: Anstelle von Portraits und Themen der jüngeren Nationalgeschichte wird hier einerseits auf libertine Bildthemen oder anzügliche mythologische Themen, andererseits auf sentimentale Genreszenen angespielt. Es dominiert außerdem logischerweise die Systemreferenz, auch wenn in einigen Fällen Verweise auf sehr präzise Bildthemen oder Motive zu konstatieren sind. Anders als bei den beschriebenen Bildern werden bildhafte Beschreibungen zudem vielfach durch primäre Bildlichkeit in Form von Gravuren unterstützt. Eine Markierung erfolgt in der Mehrzahl der Fälle über die Verwendung der Malerei-Metapher. Eine vergleichende, zahlenmäßige Aussage ist im Fall der bildhaften Beschreibungen aufgrund von Abgrenzungsproblemen schwieriger zu treffen. Recht eindeutig bildhafte Beschreibungen sind aber in vergleichbarer Zahl im Korpus zu finden wie beschriebene Bilder.

Zur sekundären Bildlichkeit bildhafter Beschreibungen ist zu sagen, dass von einer unmittelbaren, spezifisch malerische Mittel transponierenden Schreibtechnik, die für den Leser ein aus verbal evozierten Farben und Linien bestehendes bildhaf-

10 Solche Szenen, Bilder oder Tableaus sind von der Forschung seit langem beschrieben worden. Hier kommt ein gegenüber der „theaterhaften Szene“ enger gefasster Begriff der „bildhaften Beschreibung“ oder des „tableaus“ zum Tragen; vgl. hierzu Lafon (1992: 286) sowie zur Abgrenzung Neumann (2004, 2007).

tes Vorstellungsbild entwirft, auch hier nicht wirklich die Rede sein kann. Es sind aber andere Techniken vorhanden, die zur sekundären Bildlichkeit beitragen. Insbesondere kommt eine Art freiwillige Selbstbeschränkung auf bildlich darstellbare Aspekte zum Tragen: Die Schilderung beschränkt sich dann auf Gestik, Mimik, sonstigen Körperausdruck und räumliche Figurenkonstellation und sieht von im Medium der Malerei nicht möglichen abstrakten Benennungen der inneren Gemütszustände der Figuren ab. Auch sind diese „Bilder“ in der Regel stumm, das heißt sie kommen ohne Dialog aus. Der Stillstand der erzählten Zeit sowie die Verräumlichung des Dargestellten durch von der Betrachter-Figur abhängige Raum-Deixis ist ebenfalls eine Übertragung von der Malerei zugeschriebenen Eigenschaften ins Bild. Die Augenblicksstruktur des Bildes kann zur Steigerung der Eindrücklichkeit und Inszenierung des entscheidenden und/oder besonders emotionalen Augenblicks eingesetzt werden.¹¹ Eine besonders raffinierte Strategie zur Herstellung von sekundärer Bildlichkeit unter Umgehung der Grenzen der Sprache ist die Technik, in der Schilderung von bildhaften Beschreibungen auf bekannte Bildprogramme oder Bildmotive anzuspielden. So kann eine Voyeur-Szene aus einem libertinen Roman von sehr präzisen Anspielungen auf das Bildmotiv der „Vénus anadyomène“ unterfüttert werden (so in Mirabeau [1783] 2005: 1059-60), oder eine Vater-Tochter-Szene aus einem sentimentalischen Roman als Umsetzung des pathetischen Bildprogramms der „sentimentalischen“ Genremalerei sensu Werner Busch (1993) eines Greuze markiert werden (so in Leprince de Beaumont 1767, 1: 85-86). Dadurch kommt es zu einer Art mentaler Überblendung von Romanszene und Bildmotiv und damit zu Anschaulichkeit. Darüber hinaus

11 Das Problem der Zeitstruktur und der Inszenierung des Augenblicks klammere ich hier aus, siehe dazu Schöch (2007).

werden immer wieder Namen von Malern oder auch geographisch definierte Epochenstile verwandt, um auf einen Stil, eine Atmosphäre etc. hinzuweisen.

In Bezug auf die tertiäre Bildlichkeit fällt in den bildhaften Beschreibungen auf, dass diese viel stärker ausgeprägt ist als in den beschriebenen Bildern. So ist erstens die Inszenierung der Betrachterperspektive, also des Sehens und damit des Visuellen überhaupt, sehr präsent, insbesondere unter Zuhilfenahme komplexer räumlicher Gegebenheiten, die den sich für kurze Zeit bietenden und eingeschränkten, damit also zeitlich und räumlich rahmenden Blickraum konstruieren. Zweitens ist auch die Inszenierung der Bildwirkung auf die betrachtenden Figuren äußerst präsent: Die dem Bild im Sinne des Sensualismus zugeschriebene schlagartige und emotionale Wirkung auf den Betrachter führt dazu, dass der Anblick bildhafter Szenen Erschrecken oder Betroffenheit, große Freude oder heftige Tränen, Sprachlosigkeit oder Ohnmacht auslöst. Darüber hinaus ist auch die Verwendung malerischer Fachterminologie im Zusammenhang mit diesen bildhaften Szenen häufiger und komplexer als im Falle der beschriebenen Bilder.¹²

Insgesamt wird, so denke ich, deutlich, dass der Bezug zur Bildlichkeit im Falle der bildhaften Beschreibungen deutlich ausgeprägter, komplexer und breiter ist, als im Falle der beschriebenen Bilder. Wie sich diese Situation in einem einzelnen Roman konkret niederschlägt möchte ich nun an einigen Beispielen aus Sénac de Meilhans Briefroman *L'Émigré* von 1797 zeigen.

12 Eine interessante, fast schon topische Variante der tertiären Bildlichkeit bezieht sich nicht auf die Betrachterfiguren, sondern auf den Adressaten, sei es der diegetische Adressat eines Briefes im Briefroman oder eine Leserfigur: Dieser wird vom Briefeschreiber oder Erzähler explizit dazu aufgefordert, sich ein Vorstellungsbild zu machen, nach dem Muster „figurez-vous“ oder „représentez-vous“ („stellen Sie sich Folgendes vor...“) oder sogar in Verbindung mit der Malereimetapher nach dem Muster „peignez-vous“ (ebenfalls als „stellen Sie sich vor“ zu verstehen).

Beschriebene Bilder und Bildhafte Beschreibungen in Sénac de Meilhans *L'Émigré* (1797)

Sénac de Meilhan soll als illustratives Beispiel dienen, gerade weil er, anders als beispielsweise Diderot, der seinen Roman *La Religieuse* nachträglich unter das Motto „son pittor anch'io“ stellt,¹³ nicht programmatisch auf eine Ästhetik der Malerei zurückgreift und insofern als Probe aufs Exempel fungieren kann. Zugleich ist er paradoxerweise auch deswegen geeignet, weil er in einer Hinsicht gerade nicht typisch ist: Mit der konstatierten Dissoziation von Bild und Bildlichkeit in den Romanbeschreibungen korreliert in dem untersuchten Korpus auch eine Differenzierung zwischen den Romanen, insofern als in einem gegebenen Roman meist eine der beiden Beschreibungsmodalitäten dominiert, entweder die beschriebenen Bilder oder die bildhaften Beschreibungen. Dies ist nun in dem hier verhandelten Roman nicht der Fall; beide Beschreibungsmodalitäten und -objekte kommen gleichermaßen vor und können so direkt miteinander verglichen werden.

Gabriel Sénac de Meilhan war ein im Verwaltungsapparat des Ancien Régime hochstehender Beamter, dessen Vater durch seinen Posten als königlicher Leibarzt 1752 in den Adelsstand erhoben worden war. Sénac verfasste den mit *L'Émigré* betitelten Briefroman vermutlich im Jahre 1793, während er, vor den Gefahren der Revolution fliehend, im deutschen Exil war. Erst 1797 in Braunschweig veröffentlicht, wurde der Roman bei Erscheinen und im 19. Jahrhundert zunächst wenig beachtet, sein Autor als Monarchist abgetan.¹⁴ Erst 1934 wurden Roman und Autor von Albert Thibaudet differenzierter betrachtet. Der Roman wurde seitdem mehrfach herausgegeben, zuletzt auch als Taschenbuch. Es handelt

13 Dies formuliert er in einem Brief vom 27. September 1780 an Heinrich Meister, den Herausgeber der *Correspondance littéraire*; zitiert nach Diderot ([1796] 2004: 974).

14 Zur Biografie Sénac de Meilhans, siehe Stavan (1968).

sich um einen „roman d'émigration“, der die Situation der aus Frankreich geflohenen Adligen im Exil während und unmittelbar nach der Revolution behandelt. Der Roman hat bisher aufgrund seiner Thematik in erster Linie politisch-historische Lektüren herausgefordert, zumal Sénac de Meilhan auch andere Schriften zu diesem Thema verfasst hat, insbesondere ein *Des principes et des causes de la Révolution en France*, das bereits 1790 erschien.

Der Kern der Handlung ist schnell beschrieben: Auf der Flucht vor der revolutionären Gewalt findet sich der Marquis de Saint-Alban auf der deutschen Seite des Rheins wieder. Nach einer Verletzung wird er im Schloss der Comtesse de Loewenstein aufgenommen. Der gutaussehende, niveauvolle aber durch die Wirren der Revolution mittellose Saint-Alban und die schöne, sensible aber mit einem älteren Mann verheiratete Victorine können sich nur verlieben. Der Kampf zwischen Liebe und Verpflichtung nimmt seinen unabwendbaren und tragischen Verlauf, die Handlung wird aber von Sénac primär als Vorwand genutzt, die Situation der adeligen französischen Emigranten zu thematisieren.

Zunächst lässt sich für diesen Roman feststellen, dass die Malerei auch auf der Handlungsebene insofern eine Rolle spielt, als Saint-Alban im Exil sein Talent für die Malerei wiederentdeckt und Portraits seiner Gastgeber und Zeichnungen der Umgebung des Schlosses anfertigt. Dennoch handelt es sich nicht um einen Malerroman im engeren Sinn, dazu ist diese Tätigkeit zu randständig: Sie spielt zwar für die Handlung und die Bedeutung des Romans insgesamt, nicht aber für die Entwicklung des Protagonisten selbst eine wichtige Rolle. Auch ist eine für den Roman der Zeit durchaus repräsentative Präsenz der Malerei-Metapher für die verbale Repräsentation von Personen aber auch Handlungen festzustellen. Beispielsweise ist im Roman das gegenseitige Anfertigen

gen verbaler und gemalter Portraits eine Art gesellschaftliche Tätigkeit und wird gleichermaßen als „peinture“ bezeichnet. Der Diskurs über beide Modalitäten des Portraitierens ist dabei von der Malerei-Metapher geradezu gesättigt. Als einleitenden Kommentar zu einem wohlgerichtet verbalen Portrait, das Saint-Alban von ihr angefertigt hat, schreibt Victorine an ihre Freundin:

Êtes-vous satisfaite de ce portrait, qui a tellement frappé ma mère que, ravie du talent de l'auteur, elle lui a demandé instamment de faire le mien. Les traits flatteurs qu'il referme ne sont pas exacts, mais je crois que si les couleurs sont trop brillantes, elles ne sont pas sans quelque vérité. Il m'a prodigieusement embellie, voilà tout le tort du peintre. (Sénac [1797] 2004: 92, XV)

Wo er anfangs noch „Autor“ ist, wird er gegen Ende „Maler“ genannt; die verbalen Elemente werden als Züge oder Linien („traits“) und Farben („couleurs“) beschrieben; das entscheidende Kriterium ist das der Wahrheit („vérité“) der Darstellung, auch dies eine für den Diskurs über die Malerei typische Kategorie.

Nun aber zunächst der Blick auf die beschriebenen Bilder. Wie für das Korpus insgesamt gilt auch in diesem Roman, dass die beschriebenen Bilder vor allem Portraits und Historienbilder sind. Beide Bildgattungen dienen vor allem dazu, die Beziehungen der Figuren zu verhandeln und die Ereignisse der Revolution aufzuarbeiten. Zunächst sei ein Portrait Victorines erwähnt, das zum Brennglas der Figurenbeziehungen wird. Der Marquis de Saint-Alban hat das Portrait heimlich angefertigt und bewahrt es gemeinsam mit einer Haarlocke in seinem „portefeuille“ auf. Dann verliert er es jedoch im Schloss. Er hat es mit folgendem Motto aus Racines *Phèdre* (1677) ergänzt: „Présente je vous suis, absente je vous cherche“. Damit wird das gemalte Portrait zusätzlich symbolisch

aufgeladen, und es drückt die Unrealisierbarkeit aber auch Unüberwindbarkeit seiner Liebe aus. Die Verbindung von Portrait und Liebe wird zudem symbolisch dadurch hergestellt, dass Saint-Alban im gleichen Brief, in dem er vom verlorenen Portrait berichtet, auch von Victorine als dem „objet de mon idolatrie“ (Sénac [1797] 2004: 145, XXXVIII) spricht und damit das Objekt seiner Liebe und die Bildsemantik zusammenbringt, da „idolatrie“ etymologisch von griechisch *eidolon*, „Bild“, abgeleitet ist. Das Portrait selbst wird nun überhaupt nicht beschrieben, es wird lediglich gesagt, es sei „très ressemblant“ und bilde ein „très joli médaillon“ (Sénac [1797] 2004: 144, XXXVIII); ansonsten werden vor allem die Umstände seines Zustandekommens, seine Aufbewahrung mit der Haarlocke, das nicht richtig verschlossene Portefeuille, etc. betont. Wenn das verlorene Portrait von einem der Bewohner des Schlosses gefunden würde, hätte dies schlimme Folgen, die im Briefwechsel durchgespielt werden: Je nachdem, wer das Portrait findet, wären ein eifersüchtiger Ehemann und eine entehrte Victorine, oder ein in Ungnade fallender Marquis und eine unerreichbare Victorine die Optionen. Tatsächlich findet Victorine das Portrait und berichtet ihrer Freundin Émilie:

Un moment après son départ j'ai vu à terre un petit papier plié, de la grandeur d'un billet, je l'ai ramassé et l'ayant ouvert, j'ai trouvé... quoi ?... mon portrait à la mine de plomb ! et de l'autre côté des cheveux [...]. Je suis sortie à l'instant toute troublée, la rougeur sur le front et les joues brûlantes comme une coupable. Dès que j'ai été dans mon appartement, j'ai examiné ce portrait ; il n'est pas possible de s'y tromper, c'est le mien copié d'après celui du salon ; mais singulièrement embelli ; le même ajustement, la même coiffure ; mais il faut tout vous dire, ma chère amie, au bas est un vers célèbre de Racine : *Présente je la fuis, absente je la trouve*. (Sénac [1797] 2004: 150, XLI)

Hier wird das Portrait nun immerhin ein klein wenig beschrieben, hinsichtlich seiner Ähnlichkeit („singulièrement embelli“) aber auch der Maltechnik („à la mine de plomb“); auch die emotionale Reaktion auf das Bild wird erwähnt und als schnell und heftig beschrieben: „Je suis sortie à l’instant toute troublée“. Das Portrait wird im weiteren Verlauf dann von Victorine zunächst behalten, dann von Saint-Alban wieder zurückgefordert und ihm schließlich überlassen. In den entsprechenden Szenen, auf die ich hier jetzt nicht weiter eingehe, erscheint das Portrait primär als symbolisch aufgeladenes bzw. narrativ funktionalisiertes Objekt, aber nicht als bildliche Darstellung.

An anderer Stelle wird ein Historienbild ebenfalls eingesetzt, um die Beziehungen der Figuren zu verhandeln. Es handelt sich um ein Bild aus dem von Peter Paul Rubens Anfang des 17. Jahrhunderts für Marie de Médicis angefertigten Zyklus mit prägnanten Stationen aus dem Leben dieser mächtigen Regentin. Saint-Alban kommt eines Tages auf Drängen des Onkels zu Besuch auf das Schloss. Victorine erkennt seine Situation und sagt: „Le Marquis [...] avait l’air en quelque sorte affligé, et bien aise“ (Sénac [1797] 2004: 197-198, LVI-II). Er ist einerseits froh, Victorine zu sehen; andererseits hat er Angst, sie zu bedrängen. Victorine stellt dann fest, dass Gesichter manchmal eine solche Ambivalenz ausdrücken und führt als Beleg ein Bild von Rubens an, das als *Die Geburt des Dauphins*¹⁵ identifiziert werden kann:

On m’a parlé d’un fameux tableau de Rubens, qui représente une reine de France, qui vient d’accoucher d’un Dauphin ; on voit, dit-on, sur sa figure, l’impression d’une douleur récente, et la satisfaction d’avoir donné naissance à un prince. (Sénac [1797] 2004: 198, LVIII)

15 Öl auf Leinwand, 394 x 295 cm, 1622-1625. Als Teil des Gemäldezyklus für Marie de Médicis zunächst im Palais du Luxembourg, heute ebenfalls im Kontext der anderen Bilder des Zyklus im Louvre.

Das Bild selbst wird nicht explizit identifiziert oder beschrieben; stattdessen wird lediglich ein Detailspekt sehr gezielt für die Argumentation genutzt. Victorine überträgt überdies den ambivalenten Ausdruck von Saint-Alban und von dem Bild auf sich selbst: „Je crois que bien souvent un observateur pénétrant aurait pu voir sur mon visage, et le sentiment du plaisir que j'éprouve à l'arrivée du Marquis, et la raison qui m'ordonne d'en modérer l'expression“ (Sénac [1797] 2004: 198, LVIII). Der eigentliche *enjeux* der Passage ist mitnichten das Bild, sondern es sind die ambivalenten Gefühle der beiden Protagonisten in ihrer Dilemma-Situation. Das ist umso frappierender, als es sich bei der Passage um die einzige Erwähnung eines realen Einzelbildes handelt, die in meinem Korpus auftaucht.

Während es in erster Linie die Portraits sind, über die die Beziehungen zwischen den Figuren ausgehandelt werden, dient die Historienmalerei den Figuren dazu, die Ereignisse der Revolution zu verarbeiten. Unter dem Eindruck des Prozesses und der Exekution der Königin Marie-Antoinette entwirft ein Freund des Marquis de Saint-Alban das Projekt, ihr Leben in Form einer Serie von Historienbildern zu beschreiben:

La parole, Monsieur, est trop impuissante pour décrire ses malheurs, et je crois que ce n'est pas un historien, mais un grand peintre qui pourrait dans plusieurs tableaux en donner une juste idée. Le premier la représenterait dans la fleur de la brillante jeunesse arrivant à Strasbourg, et excitant des transports d'admiration par sa beauté et la noblesse de sa figure ; dans un autre on la verrait à Reims dans tout l'éclat de la royauté, avec son auguste et malheureux époux, l'objet des bénédictions touchantes d'un peuple immense ; dans une autre elle serait peinte à Versailles au milieu de la plus brillante Cour, et surpassant toutes les femmes qui l'entourent par l'éclat de sa beauté et un air tout à la fois élégant et majestueux ; [...] et ensuite la journée du Dix Août, ensuite la

captivité du Temple. [...] Ces tableaux, Monsieur, mon imagination me les présente sans cesse, et aucun historien ne pourra en tracer les terribles et étonnantes gradations. (Sénac [1797] 2004: 277, XCIII)

Es kommt hier ein zweifacher narrativer Anspruch zum Tragen, da jedes Einzelbild den entscheidenden Moment einer Handlung und die Bildserie insgesamt Aufstieg und Niedergang der Königin darstellen sollen. Zudem wird vom Briefschreiber die Überlegenheit des Malers gegenüber der Geschichtsschreibung hervorgehoben, die imaginierten Szenen in ihrem emotionalen Wirkungspotential („terribles et étonnantes gradations“) zum Ausdruck zu bringen. Insofern ist es nur konsequent, dass die hier projizierten Bilder einmal mehr nur in ihrem Inhalt skizziert, nicht aber in ihrer spezifischen Bildlichkeit beschrieben werden.¹⁶

Insgesamt überwiegen in allen genannten Beispielen der inhaltliche Aspekt der sekundären Bildlichkeit oder sogar der Objektcharakter der Bilder sowie die narrative und argumentative Funktionalisierung. Demgegenüber findet keine anschauliche Beschreibung und nur ausnahmsweise eine Inszenierung von tertiärer Bildlichkeit statt. Anders sieht die Situation im Fall der bildhaften Beschreibungen aus. Hier handelt es sich um kurze Szenen oder „tableaus“, deren Beschreibung eine Reihe von Merkmalen der „Bildlichkeit“ tragen.

Zunächst möchte ich auf die Szene der ersten Begegnung zwischen den beiden Hauptfiguren eingehen:

À peine étions-nous descendus de voiture pour nous promener à pied, que nous apercevons un jeune homme en uniforme rouge brodé d'or, qui était évanoui au pied d'un arbre ; un domestique, aidé d'un paysan s'empressait autour de lui, et une espèce de charretier arriva, son chapeau plein d'eau pour

16 Ausführlicher hat in jüngster Zeit Catriona Seth (2007) den Zusammenhang von Romanhandlung, Historienmalerei und Zeitgeschichte in *L'Émigré* analysiert.

la lui jeter sur le visage ; une petite charrette attelée d'un cheval et remplie de paille, formait le reste du tableau. Ma mère toute émue d'un tel spectacle, tira aussitôt son flacon de sels d'Angleterre, et mon oncle le lui fit respirer. Le jeune homme reprit ses sens, et nous regardant avec des yeux étonnés : où suis-je, dit-il, est-ce un rêve ? Il pouvait à peine parler, mais des regards touchants nous peignaient sa reconnaissance de nos soins, et une sorte de plaisir à nous voir. (Sénac [1797] 2004: 37, II)

Neben der Markierung durch den Begriff des „tableaus“ weist die Tatsache, dass die beschriebene Szene auch Gegenstand einer von nur vier Illustrationen des Romans ist, auf die mögliche „Bildlichkeit“ der beschriebenen Szene hin (siehe Abb. 1). Man muss jedoch feststellen, dass in diesem „literarischen tableau“ keine Bildlichkeit illusionistisch hergestellt wird, dazu ist die Darstellung viel zu detailarm gehalten. Die einzelnen Elemente des Bildes werden benannt (jeune homme, domestique, paysan, charretier, charrette) und in geringem Maße deskriptiv weiter bestimmt: „En uniforme rouge brodé d'or“ und „une petite charrette attelée d'un cheval et remplie de paille“ sind die einzigen Bestimmungen von einer gewissen Präzision.

Vielmehr kann man feststellen, dass die Inszenierung der tertiären Bildlichkeit im Vordergrund steht. Es wird einerseits eine Betrachterperspektive inszeniert, indem die Briefschreiberin mit ihrer Begleitung von der Kutsche herabsteigt, ein paar Schritte geht und dann unvermittelt etwas „wahrnimmt“, was dann beschrieben wird. Mit dieser Betrachterperspektive korreliert im Anschluss an die kurze Beschreibung die Inszenierung des Effektes auf die Betrachter, in diesem Falle insbesondere die Mutter: Sie ist „toute émue d'un tel spectacle“ und es steht zu befürchten, sie könne in Ohnmacht fallen. Diese Anmerkung scheint in erster Linie zur Funktion zu haben, auf die (tertiäre) Bildlichkeit des „tableaus“ hinzuweisen. Sekundäre Bildlichkeit ist also im Sinne der Darstellung des

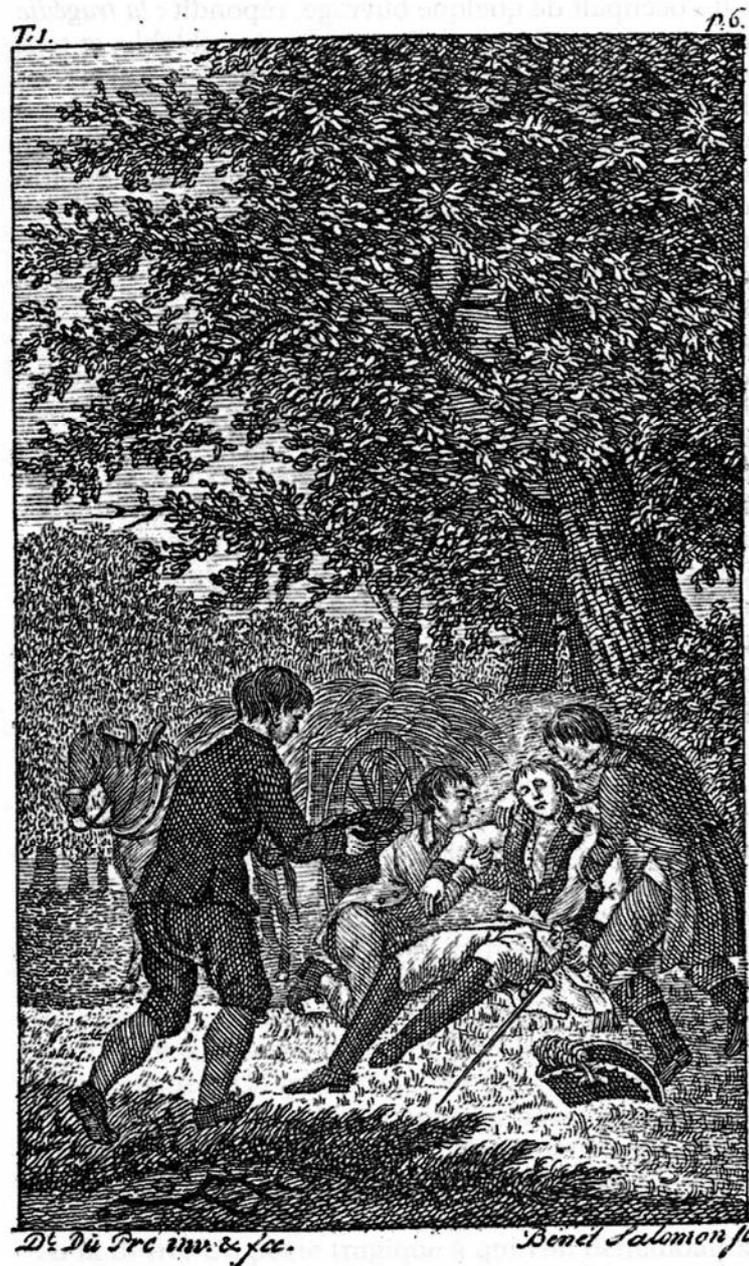


Abb. 1. Frontispiz von *L'Émigré* (Sénac 1797, t.1; Zeichnung von Du Pré, Gravur von Salomon Benet).

Inhaltes vorhanden, wird aber vor allem durch primäre und tertiäre Bildlichkeit – durch die Gravur, die Malerei-Metapher, die Betrachter perspektive und -reaktion – ergänzt bzw. ersetzt.

Noch deutlicher wird diegetische Realität in dem folgenden Beispiel umgesetzt, als sei sie ein Bild. Der verletzte

Saint-Alban wird auf dem Schloss von der ganzen Familie Victorines umsorgt; er berichtet seiner Cousine Folgendes:

Il y a quelque temps qu'ayant horriblement souffert, je m'endormis profondément ; à mon réveil, mes yeux se portèrent vers une glace qui est en face du sofa sur lequel je suis pendant la journée, et cette glace m'offrit une femme vêtue de blanc ; les cheveux épars et bouclés tombaient sur un cou d'albâtre entouré d'un rang de perles, une rose était à quelque distance et s'élevait et s'abaissait... deux bras arrondis par l'amour étaient nus jusqu'au coude, et des mains d'une blancheur éblouissante parfilaient des fils d'or. Je restai quelques moments sans faire connaître que j'étais éveillé, et je vis cette figure céleste, jeter des regards d'intérêt de mon côté ; ils ont pénétré, ces regards, jusqu'au plus profond de mon cœur [...]. Sa mère était près d'elle et contemplait avec délice sa charmante fille, et un vieillard respectable lisait et s'arrêtait quelquefois pour jeter un regard de satisfaction. [...] Ce réveil, ce tableau, car c'en était un, puisque je ne les voyais que dans la glace, seront sans cesse présents à mon esprit. (Sénac [1797] 2004: 126, XXVIII)

Im Grunde handelt es sich hier, in expliziterer Weise, um genau die gleiche Problematik wie im vorigen Beispiel. Dieser Szene entspricht zwar keine Gravur, dafür gibt es auch hier zumindest einen äußeren Hinweis auf die mögliche Bildlichkeit der Beschreibung, die Tatsache dass der Begriff „tableau“ erneut fällt, mit der emphatischen und tendenziell entmetaphorisierenden Präzisierung „car c'en était un“. Entscheidend ist aber, stärker als im Beispiel der ersten Begegnung, die Inszenierung der tertiären Bildlichkeit: Der Wahrnehmung des „Bildes“ durch Saint-Alban, die Rahmung des Bildes durch den Spiegel, die Figurenkonstellation mit ihren Blicken; auch die Beschreibung insbesondere der jungen Victorine ist viel detailreicher und suggestiver als im vorigen Beispiel und in den beschriebenen Bildern. Auch hier bleiben die emotionale Wirksamkeit und Einprägsamkeit nicht unerwähnt. Schließ-

lich ist auch über den Spiegel die „Bildlichkeit“ aufgerufen, denn dieser Spiegel überträgt – wie das Bild – die Realität in ein zweidimensionales Abbild und erinnert insofern auch an die eingangs zitierten Verse Lemierres: „La toile est un miroir...“.

Bilanz: Zwei Bildbegriffe?

Zieht man nun in Bezug auf die eingangs gestellte These von der paradoxen Verschränkung von Bild und Bildlichkeit in der romanesken Beschreibung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Bilanz, so ist zunächst festzustellen, dass der Befund, der für das Romankorpus insgesamt plausibel scheint, sich in *L'Émigré* nicht vollständig bestätigt: Einigen systematischen Unterschieden in der Behandlung von Bildern und bildhaften Beschreibungen stehen auch manche Überschneidungen gegenüber. Während im Korpus insgesamt die tertiäre Bildlichkeit im Falle der bildhaften Beschreibungen eine deutlich wichtigere Rolle spielt als im Falle der beschriebenen Bilder, ist sie in *L'Émigré* in beiden Fällen von Bedeutung, wenn sie auch im Falle der bildhaften Beschreibungen teilweise stärker akzentuiert wird. Gemeinsam ist beschriebenen Bildern und bildhaften Beschreibungen in *L'Émigré*, dass in ihnen sekundäre Bildlichkeit kaum wesentlich anders präsent ist als im Modus des dargestellten Inhalts.

In diesem Zusammenhang gilt es zu betonen, dass das 18. Jahrhundert zu anschaulicher Bildbeschreibung durchaus in der Lage ist. In der Kunstkritik, insbesondere in den *Salons* von Diderot, spielt dieser mit dem zumindest in der Zuschreibung gegenüber dem Wort gesteigerten Illusionspotential der Malerei. Notwendig dafür (ohne hinreichend zu sein) ist jedoch ein gewisser Detailreichtum und eine gewisse Länge der verbalen Repräsentation. Im Roman gerät diese aber in Konflikt mit der restriktiven narrativen Ökonomie. Für eine illusionistische Reproduktion von Bildlichkeit wäre ein

Detailreichtum notwendig, wie er als Option erst dem Roman des 19. Jahrhunderts zur Verfügung steht. Immerhin gilt, dass die bildhaften Beschreibungen tendenziell eher auf den räumlichen Bildaufbau eingehen und auch detailliertere Beschreibungen beinhalten. Der Kontrast von beschriebenen Bildern und bildhaften Beschreibungen fällt in *L'Émigré* also weniger deutlich aus, als dies im Gesamtkorpus der Fall ist.

Des Weiteren scheint der Roman des 18. Jahrhunderts mit zwei Bildbegriffen zu operieren: Die beschriebenen Bilder greifen auf einen historisch älteren Bildbegriff zurück, bei dem die Repräsentation eines Inhaltes und der Sinn dieses Inhaltes in einem übergeordneten Kontext im Mittelpunkt stehen, während die bildhaften Beschreibungen auf einen neueren, abstrakteren, vom Sensualismus geprägten Bildbegriff zurückgreifen, bei dem die Wahrnehmung des Bildes und seine Wirkung auf den Betrachter im Mittelpunkt stehen. Diese beiden Bildbegriffe korrelieren mit unterschiedlichen Gattungen, die jeweils im Vordergrund stehen: Bei den beschriebenen Bildern dominieren Historienmalerei und Portrait, bei den bildhaften Beschreibungen ist die neuere Genremalerei von zentraler Bedeutung. Vielleicht lässt sich diese Ambivalenz als eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen deuten, bei der ein sich wandelnder Bildbegriff in seinen beiden historisch sukzessiven Ausprägungen gleichzeitig, aber an entsprechenden, unterschiedlichen Stellen im Roman zum Ausdruck kommt. Dies könnte auch erklären, warum in *L'Émigré*, einem der spätesten Romane des Korpus, der Kontrast von beschriebenen Bildern und bildhaften Beschreibungen nicht mehr so deutlich ausfällt: Hier hat der neue Bildbegriff, ausgehend von den bildhaften Beschreibungen, auch die beschriebenen Bilder bereits affiziert.

Literaturverzeichnis

- Batteux, Charles. (1746) 1969. *Les beaux arts réduits à un même principe*. Genf: Slatkine Reprints.
- Busch, Werner. 1993. *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München: Beck.
- Calame, Claude. 1991. Quand dire, c'est faire voir. L'évidence dans la rhétorique antique. *Études de lettres* 4, 3-22.
- Campe, Rüdiger. 1997. Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung. In Gerhard Neumann (Hg.). *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 208-225
- Delon, Michel. 1988. Portrait de l'écrivain en artiste-peintre. *Revue des sciences humaines* 212.4, 7-17.
- Delon, Michel. 1989. L'Esthétique du tableau et la crise de la représentation classique à la fin du XVIII^e siècle. In Wolfgang Drost & Géraldi Leroy (Hg.). *La Lettre et la figure. La littérature et les arts visuels à l'époque moderne. Actes du premier colloque des Universités d'Orléans et de Siegen*. Heidelberg: Winter, 11-29.
- Démoris, René. 1988. La peinture et le 'temps du voir' au siècle des Lumières. In Jean Bessière (Hg.). *L'Ordre du descriptif*. Paris: PUF, 47-61.
- Démoris, René. 1989. Ut poesis pictura? Quelques aspects du rapport roman-peinture au siècle des Lumières. In Catherine Lafarge (Hg.). *Dilemmes du roman. Essays in Honor of Georges May*. Saratoga, CA: ANMA Libri, 269-281.
- De Piles, Roger. (1708) 1969. *Cours de peinture par principes*. Genf: Slatkine.
- Diderot, Denis. (1796) 2004. *La Religieuse. Contes et romans*. Hg. von Michel Delon. Paris: Gallimard, 239-415.

- Du Bos, Jean-Baptiste. (1719) 1993. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Hg. von Francine de Jacobet. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- Dulaurens, Henri Joseph. 1766. *Le Compère Mathieu, ou les bigarrures de l'esprit humain*. Londres: Aux dépens de la Compagnie.
- Frantz, Pierre. 1998. *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*. Paris: PUF.
- Kemp, Wolfgang. 1975. Die Beredsamkeit des Leibes. *Städel-Jahrbuch* 5, 111-134.
- Lafon, Henri. 1992. *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*. Oxford: Taylor Institution.
- Lemierre, Antoine-Martin. 1769. *La Peinture, poëme en trois chants*. Paris: Merigot le jeune.
- Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie. 1767. *La Nouvelle Clarice, histoire véritable*. Lyon: Pierre Bruyset-Ponthus / Paris: Desaint.
- Lobsien, Eckhard. 1990. Bildlichkeit, Imagination, Wissen. Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten. In Volker Bohn (Hg.). *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 89-114.
- Lojkin, Stéphane. 2002. *La scène de roman. Méthode d'analyse*. Paris: Armand Colin.
- Louvel, Liliane. 2001. Nuances du pictural. *Poétique* 126, 175-189.
- Mercier, Louis-Sébastien. (1771) 1971. *L'an deux mille quatre cent quarante, Rêve s'il en fut jamais*. Hg. von Raymond Trousson. Paris: Duclos.
- Mirabeau, Honoré-Gabriel Riqueti. (1783) 2005. *Ma conversion, ou le libertin de qualité*. In *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, vol. 2, hg. von Patrick Wald Lasowski, Paris: Gallimard, 973-1072.

- Moser-Verrey, Monique & Éric Van der Schueren (Hg.). 1999. *Tangence* 60 [Themenheft: L'éloquence du corps sous l'Ancien Régime].
- Neumann, Michael. 2004. Prägnante Szenen. In Michael Neumann (Hg.). *Anblick/Augenblick*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 31-49.
- Neumann, Michael. 2007. Prägnante Szenen in Schillers Balladen. In Franziska Sick & Christof Schöch (Hg.). *Zeitlichkeit in Text und Bild*. Heidelberg: Winter, 59-70.
- Oschmann, Dirk. 2002. ‚Versinnlichung‘ der Rede. Zu einem Prinzip aufklärerischer Sprach- und Dichtungstheorie. *Monatshefte für deutsche Literatur und Kultur* 94.3, 286-305.
- Pfotenhauer, Helmut. 1996. Die nicht mehr abbildenden Bilder. Zur Verräumlichung der Zeit in der Prosaliteratur um 1800. *Poetica* 28.3-4, 345-355.
- Rajewsky, Irina O. 2001. *Intermedialität*. Tübingen & Basel: Francke.
- Rétif de la Bretonne, Nicolas-Edme. (1776) 1977. *Le Paysan perversi, ou les dangers de la ville*, hg. von François Jost. Lausanne: L'Age d'homme.
- Révéroni Saint-Cyr, Jacques Antoine de. (1798) 1991. *Pauliska ou la perversité moderne, mémoires récents d'une polonaise*. Hg. von Michel Delon. Paris: Désjonquères.
- Rougemont, Martine de. 1999. Edmond peintre, ou l'image au défaut de la parole? *Études rétiviennes* 31, 191-200.
- Schöch, Christof. 2007. ‚La mesure de l'instant‘: Romanszene und Malerei in der französischen Spätaufklärung. In Franziska Sick & Christof Schöch (Hg.). *Zeitlichkeit in Text und Bild*. Heidelberg: Winter, 25-40.
- Sénac de Meilhan, Gabriel. (1790) 1987. *Des principes et des causes de la Révolution en France*, hg. von Michel Delon. Paris: Desjonquères.

- Sénac de Meilhan, Gabriel. 1797. *L'Émigré*. Braunschweig : Fauche et compagnie.
- Sénac de Meilhan, Gabriel. (1797) 2004. *L'Émigré*, hg. von Michel Delon. Paris: Gallimard.
- Seth, Catriona. 2007. Dire l'indicible: peinture et histoire dans *L'Émigré*. In Claire Jaquier, Florence Lotterie & Catriona Seth (Hg.). *Destins romanesques de l'émigration*. Paris: Desjonquères.
- Stavan, Henry A. 1968. *Gabriel Sénac de Meilhan (1736-1803). Moraliste, romancier, homme de lettres*. Paris: Lettres modernes Minard.
- Tane, Benoît. 2003. Discours, peinture, gravure dans l'édition illustrée du *Paysan perverti* de Rétif de la Bretonne (1782): de l'exposition à l'impression. In Pascale Auraix-Jonchière (Hg.). *Écrire la peinture entre XVIII et XIX siècles. Actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 24-26 octobre 2001*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 93-115.
- Tiphaigne de la Roche, Charles-François. (1760) 1990. *Giphantie*. In: Francis Lacassin (Hg.). *Voyages aux pays de nulle part*. Paris: Laffont, 1019-1085.
- Tschiltschke, Christian von. 2000. *Roman und Film: filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*. Tübingen: Narr.
- Tytler, Graeme. 1982. *Physiognomy in the European Novel: Faces and Fortunes*. Princeton: Princeton UP.
- Watelet, Claude-Henri. 1760. *L'art de peindre. Poème avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*. Paris: Guérin & Delatour.
- Willems, Gottfried. 1989. *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen: Niemeyer.

**“One empire only”:
Derek Walcotts malerische Dichtung**

Daniel Göske

Für Peter Nicolaisen

Das Werk des karibischen Dichters und Dramatikers Derek Walcott, der 1992 den Nobelpreis erhielt, lebt von seiner doppelten Begabung als Schriftsteller und Amateurmaler. Walcott ererbte dieses Talent von seinem früh verstorbenen Vater, und er erwarb es sich, in jahrzehntelangem Malen und Schreiben, um es zu besitzen. Die beharrliche Anverwandlung und Transformation des Ererbten („heritage“) ist ein Grundmotiv und ein zentrales Thema seiner künstlerischen Arbeit, von Anfang an. Vor allem in seinen Gedichten orientiert sich Walcott immer wieder an der Literatur und Kunst der Alten Welt. Aber er tut dies als ein karibischer Autor, der von englischen, holländischen und westafrikanischen Vorfahren abstammt und dem nagenden Gefühl postkolonialer Minderwertigkeit nicht ausweicht. Im Gegenteil: Er nutzt es als Impuls zur individuellen und kulturellen Standortbestimmung, um nicht einer kruden Identitätspolitik zu verfallen.¹

The truly tough aesthetic of the New World

Walcotts schriftstellerisches Werk steht einerseits für das Bemühen vieler Autoren der früher so genannten „Dritten Welt“,

1 Walcotts Vater Warwick (1897-1931), Sohn eines Engländers aus Barbados und einer Schwarzen aus St. Lucia, starb ein Jahr nach der Geburt seines Sohnes; die Mutter Alix (1894-1990) stammte von einem holländischen Großgrundbesitzer und einer Farbigen aus St. Maarten. Walcotts Biograf warnt daher zu Recht vor eindimensionalen Identitätszuschreibungen: "To think of Walcott as black or West Indian can be as much a misleading generalization as that of a New World poet or any broad category that ignores the social specificity of a life, its many identities, and their relationships to their contexts. For most of his life Walcott has had a British passport. When he speaks of himself as a colonial he is being accurate. He is also a Methodist, a native English speaker on a Frankophone island, and bilingual in also speaking Creole. He might be thought of as a second-generation immigrant [...]. If he is part 'black', he is more than half 'white'" (King 2000: 5). Für Walcotts Kunstbegeisterung prägend war die frühe und intensive Lektüre von Thomas Cravens *Treasury of Arts Masterpieces: From the Renaissance to the Present Day* (1939): "This was his museum, a history of European and American art on which his imagination built" (King 2000: 29).

ihrer von Europa aus marginalen, kulturell rückständigen Heimat einen Platz im Gedächtnis der Weltkultur zu sichern. Andererseits setzt er sich von der revisionistisch antagonistischen, antikolonialistischen Position Edward Kamau Brathwaites und anderer karibischer Schriftsteller ab: “Subversion is not his only or even primary response to the European canon” (Breslin 2005: 14). Schon in seinem Essay “The Muse of History” von 1974 skizzierte Walcott eine dezidiert ahistorische Ästhetik, die sich dem (post)kolonialen Täter-Opfer-Schema verweigert:

In the New World servitude to the muse of history has produced a literature of recrimination and despair, a literature of revenge written by the descendants of masters. Because this literature serves historical truth, it yellows into polemic or evaporates in pathos. The truly tough aesthetic of the New World neither explains nor forgives history. It refuses to recognize it as a creative or culpable force. This shame and awe of history possess poets of the Third World who think of language as enslavement and who, in a rage for identity, respect only incoherence or nostalgia.²

Walcotts durchweg ambivalente Mittlerposition lässt sich an seiner frühen Lyrik, dem autobiografischen Langgedicht *Another Life* (1973) und seinen Essays ebenso ablesen wie an den späten Verserzählungen *Omeros* (1990), *Tiepolo's Hound* (2000) und *The Prodigal* (2004). Vor allem in den beiden letztgenannten Werken basiert seine dichterische Arbeit zu einem wesentlichen Teil auf der Transformation europäischer Kunstwerke, genauer: Auf der abweichenden Anverwandlung, aus westindischer Perspektive, klassischer Texte und

2 Walcott bewundert stattdessen jene Dichter von Whitman bis Neruda, die diese fatale Geschichtsbesessenheit zu überwinden versuchen: “Their vision of man in the New World is Adamic. In their exuberance he is still capable of enormous wonder. Yet he has paid his accounts to Greece and Rome and walks in a world without monuments and ruins. They exhort him against the fearful magnet of older civilizations” (Walcott 1998: 37f). Zur “new world poetics” bei Whitman, Neruda und Walcott vgl. Handley (2007).

Bilder der Alten Welt. Walcotts Annäherungsversuche an die übermächtige Kultur Europas stehen immer unter dem Verdacht des Verrats („betrayal“) an seiner westindischen Heimat. Die bloße Behauptung einer unabhängigen karibischen „Identität“ in totaler Ablehnung oder gar Abschottung von der Kultur der ehemaligen Kolonisatoren ist jedoch für diesen karibischen Dichter keine Option. In „The Schooner Flight“, einem Rollengedicht in anglo-karibischer Mundart, stellt sich ein Seemann namens Shabine (in St. Lucia die Bezeichnung für einen Mulatten) so vor:

I'm just a red nigger who love [*sic*] the sea,
 I had a sound colonial education,
 I have Dutch, nigger, and English in me
 and either I'm nobody, or I'm a nation.³

Breslin erkennt im „inchoate lack of identity“ dieser hybriden Sprecherfigur Walcotts eigene Position, deren Konflikte und Widersprüche der karibische Künstler auch anhand mythischer Vorbilder wie Adam, Robinson Crusoe, Philoktet oder Odysseus durchspiele: „Sometimes the evasion of defined identity can be a deliberate strategy“ (Breslin 2001: 1f). So quälend und unabschließbar die Annäherung an die Kultur der Alten Welt sein mag, das Handwerk („craft“) der Dichtung wie der Malerei, so Walcott, lerne man nur, indem man sich geduldig, Silbe für Silbe, Strich für Strich, an den großen Texten und den Kunstwerken, an den Landschaften und Kulturmetropolen Europas abarbeite. Dass diese Arbeit nicht in epigonaler Imitation endet, liegt einerseits an Walcotts Neigung, den Blick auf die Alte immer wieder *expressis verbis* auf die Neue Welt zurück zu spiegeln, vor allem aber an seiner ungemein exakten, farbigen, bildkräftigen und auch in die-

3 Walcott 1990: 346.

sem Sinn malerischen Wortkunst: “Words too are blind, yet Walcott, with his painterly eye and subtle ear, finds ways to use them that make images light up in the mind” (Breslin 2005: 159).

Fiction's treason: *Tiepolo's Hound*

Zu Walcotts Vorbildern gehört auch ein gewisser Jakob Pizarro, der 1830 als Sohn sephardischer Juden auf der dänischen Antilleninsel St. Thomas aufwuchs und später seine karibische Heimat für immer verließ, um als Camille Pissarro nach Frankreich zu gehen und mit seinen detaillierten Landschaftsstudien der Gegend um Pontoise zum Vater des französischen Impressionismus zu werden.⁴ In der Verserzählung *Tiepolo's Hound* von 2000 (*TH*) verschränkt Walcott das Schicksal Pissarros mit dem seines eigenen Vaters, der – wie später dessen Sohn – auf der kleinen Antilleninsel St. Lucia voller Andacht („devotion“) Millets Genreszenen oder Turners Ölgemälde aus englischen Kunstbüchern kopierte, damit aber keinen ‚Verrat‘ an der ‚Rasse‘ seiner versklavten westafrikanischen Vorfahren beging (*TH* 13).⁵ Den Text begleiten

4 In einem Interview hat Walcott angedeutet, was ihn an Pissarro und an bestimmten Naturdichtern fasziniert: “The inner thing in him was not modest in the wrong sense, it kept its celebration, but it did not do it with distortion or with some thing that came out of an egotistical source. The category you would have to put him in is one in which the search is not for the true thing, or for an expression of identity, but is an absolute search for anonymity. That is what's there in Wordsworth, the annihilation of the 'I' that is there in the presence of nature” (in Handley 2005: 246).

5 “Learning // did not betray his race if he copied a warship's / final berth, a cinder in a Turner sunset burning, // any more than the clouds [...] above Pontoise, or the stroke in a hound's thigh, // the stroke, the syllable, planted in the furrows / of page and canvas, in varnished pews whose doors // let in the surf of trees, carrying the echoes / of another light, of Venice, of Pontoise” (*TH* 13). Walcotts Affinität zur Landschaftsmalerei der Impressionisten erläutert Handley so: “Landscape paintings effectively symbolize the human condition and potentially liberate viewers because they teach elemental devotion to light, which, as the impressionists understood, is not restricted to certain nations, ideologies, or locales. For this reason, Walcott's interest in impressionism transcends the colonial's anxiety of influence” (2005: 244).

26 Abbildungen von Walcotts eigenen Aquarellen und Ölbildern, als wortlose, leuchtkräftige Beispiele einer im ursprünglichen Wortsinn impressionistischen karibischen Ästhetik.⁶ Diese gilt für den Maler Pissarro wie für den Dichter Walcott:

the paint is all that counts, no guilt, no pardon,
 no history, but the sense of narrative time
 annihilated in the devotion of the acolyte,
 as undeniable as instinct, the brushstroke's rhyme
 and page and canvas know one empire only: light. (TH 58)

Dies ist das Credo eines karibischen Künstlers, der den Antagonismus einer post-kolonialen, post-imperialen Polemik überwinden will. In Walcotts "ironic New World classicism" (Pollard 2004: 9) zählen nur Licht und Farbe – ‚keine Schuld, keine Vergebung, / keine Geschichte‘. Das Bewußtsein der erzählenden Zeit, also der konfliktreichen imperialen Vergangenheit, wird in der ‚Andacht des Jüngers zu nichts, / im starken Instinkt, in des Pinselstrichs sicherem Reim; / nur ein Reich kennen Seite und Leinwand: Das Licht.‘⁷ Und so skiz-

6 Während Handley die relative Unabhängigkeit der Bilder vom Text betont (2007: 346-54), nehmen sie nach Erickson Walcotts „ultimate commitment to Caribbean landscape and culture“ am Ende des Gedichts klar und anschaulich vorweg (ibid.: 225). Die Verwandtschaft impressionistischen Malens und Dichtens ist jedenfalls im Text ein zentrales und wiederkehrendes Leitmotiv: "Since light was simply particles in air, / and shadows shared the spectrum, strokes of paint // are phrases that haphazardly cohere / around a point to build an argument" (TH 43). Insofern kann man *Tiepolo's Hound* mit Davidson (1983) als modernes „painterly poem“ bezeichnen, ein malerisches Gedicht also, "which activates strategies of composition equivalent to but not dependent on the painting. Instead of pausing at a reflective distance from the work of art, the poet reads the painting as a text, rather than as a static object, or else reads the larger painterly aesthetic generated by the painting" (ibid.: 72). Diesen Hinweis und manche andere Anregung verdanke ich einer besonders scharfsinnigen Seminararbeit von Sarah Pfeffer.

7 Walcotts Interesse an der bildenden Kunst, am Handwerk („craft“) gegenständlicher Malerei, ist entschieden achronologisch, wie Handley betont: „his anachronistic approach to art history frees him from colonial servitude“ (2005: 241). In einem Interview von 2001 weist Walcott auch die kunsthistorische Kategorienlehre der europäischen Postmoderne als hegemonialen Diskurs von sich: "My theory about painting is principally light, the theory of light, physical light. This may cer-

zieren die kunstvoll gebrochenen, über Kreuz gereimten Quartette von *Tiepolo's Hound*, in Sprüngen und Würfeln, zwei fragmentarische, ineinander verwobene Lebensgeschichten karibischer Künstler und ihre Auseinandersetzung mit der Geschichte und Kultur der Alten Welt.⁸ Der eine Erzählstrang skizziert den Lebensweg des Malers Pissarro, der andere die Bildungsreise des Dichters Walcott durch die großen Museen der Welt:

On my first trip to the Modern I turned a corner,
rooted before the ridged linen of a Cézanne.

A still life. I thought how clean his brushes were!
Across that distance light was my first lesson. (TH7)

Wenig später beginnt Walcotts obsessive Suche nach einem, wie es scheint, marginalen malerischen Detail: Dem vollkommenen, rosafarbenen Pinselstrich am Innenschenkel eines weißen Hundes auf einem Gemälde, das er als junger Mann im New Yorker Metropolitan Museum gesehen zu haben glaubt:

tainly not apply to abstract representation at all, and therefore I can be a dinosaur in terms of what my opinion is, in terms of the kind of painting that I like to do. There can be a name for it which can be representational, or something. But all that vocabulary comes from the centers. That vocabulary comes from London and Paris and Berlin and wherever. Therefore, when I encounter that vocabulary I feel anger at the fact that my choices are being defined in decades, in centuries, by people who I have nothing to do with, nothing in common with, basically. If someone in Berlin says 'nobody paints like that anymore in Berlin, and what we are doing [is a new technique], whatever that technique is, that is a chronological concept from history that includes art. In other words, 'we have exhausted representation'. Therefore I am supposed to fall in line, chronologically, with the evolution of an art, and I am old-fashioned in the sense that I am staying in the kind of a context that may be nineteenth century, that may be eighteenth century, or whatever. What I resist is the definition and chronology imposed on me by the center" (in Handley 2005: 241).

8 In dieser bruchstückhaften, lyrischen Parallelerzählung werden zugleich die fundamentalen Denkfiguren einer allzu dichotomischen postkolonialen Theorie in Frage gestellt: "In both artists' cases (Pissarro's and Walcott's) the narrative of their lives questions and explodes the postcolonial categories of 'centre' and 'periphery'" (Fumagalli 2006: 81).

I remember stairs in couplets. The Metropolitan's
 marble authority, I remember being
 stunned as I studied the exact expanse
 of a Renaissance feast, the art of seeing.
 Then I caught a slash of pink on the inner thigh
 of a white hound entering the cave of a table,
 so exact in its lucency at *The Feast of Levi*,
 I felt my heart halt. (TH 7)

Später merkt der Sprecher, dass sein epiphanisches Erlebnis weder auf Veroneses Monumentalgemälde vom „Fest im Hause des Levi“ zurückgeht (es hängt in Venedig, nicht in New York), noch – wie er auf der Suche nach dem „phantom wolfhound“ seiner Erinnerung (TH 119) erkennt – auf verschiedene Bildern Tiepolos. Das mentale Bild des rätselhaften Hundes verliert jedoch dadurch nicht seine Anziehungskraft. Im Gegenteil: Das trügerische Erinnerungsbild setzt eine mentale Bilderflucht in Gang, in der das lyrische Ich die Kunstwerke der Vergangenheit auf sich, seine Vorfahren und die Zukunft seiner karibischen Kultur bezieht. In dieser Vergegenwärtigung des europäischen Erbes aus westindischer Perspektive liegt ein wesentliches Motiv der eminent bildkräftigen Kunst Walcotts: “What matters is the vision, the flashing image and, most importantly, the articulation of past, present and future that it generates” (Fumagalli 2006: 83). In *Tiepolo's Hound* sprengt die Auseinandersetzung mit den Gemälden der alten Meister die raumzeitlichen Grenzen zünftiger Kunstbetrachtung, wenn der Sprecher in einem Katalog nicht das gesuchte Bildmotiv des Hundes entdeckt, sondern sich selbst, und zwar in der Figur des Mohren, der am Rande vieler Gemälde der Renaissance- und Barockzeit zu sehen ist:

I ravaged a volume on Tiepolo later.
I was searching for myself now, and I found

The Meeting of Antony and Cleopatra,
I was that grey Moor clutching a wolfhound [...]. (TH 124)

So bringt die besessene Suche nach einem malerischen Detail die koloniale Konfliktgeschichte zwischen Europa und Afrika, zwischen der Alten und der Neuen Welt ans Licht. Gleichzeitig beginnt ein Prozeß der Identifikation des Sprechers mit den dunkelhäutigen Randfiguren dieser Bilder. Bei der Betrachtung von Tiepolos „*Banquet of Antony and Cleopatra*“ erkennt der karibische Dichter die enge Symbiose des braunen Hundes und des schwarzen Dieners, die das zentrale Bildgeschehen gleichsam einrahmen:

[...] Here the Queen

poises a pearl over a goblet; in the quiet,
a Moor in a doublet and [a] brown hound frame the scene.

This was something I had not seen before,
since every figure lent the light perfection,

that every hound had its attendant Moor
restraining it with dutiful affection. (TH 124f)

Eine ähnliche Konstellation findet Walcott wenig später in Tiepolos Gemälde von Alexander dem Großen und seiner Konkubine Campaspe im Atelier des Hofmalers Apelles (Abb. 1). Auch hier betont seine Beschreibung nicht die klassische Deutung des Bildes von der transformierenden Kraft der Kunst (malend verliebt sich der Künstler in sein Modell) und dem Drama zwischen Herrscher und Hofmaler (nach Plinius schenkte Alexander dem Apelles die Frau als Lohn für sein Bild). Die Lektion, die dieser Betrachter dem



Abb. 1. Tiepolo, *Alexander der Große und Campaspe im Atelier des Apelles* (ca. 1725).

Bild entnimmt, betrifft nicht das zentrale Bildgeschehen, sondern die Randfigur des Mohren, der neugierig auf Apelles' Leinwand blickt:

[...] a white lapdog revels in the wealth
of Venetian light. Alexander sprawls in a chair.
An admiring African peers from the canvas's edge
where a bare-shouldered model, Campaspe with gold hair,
sees her myth evolve. The Moor silent with privilege.
If the frame is Time, with the usual saffron burning
of his ceilings over which the robed figures glide,
we presume from the African's posture that I too am learning
both skill and conversion watching from the painting's side. (TH 129)⁹

9 Vgl. Handley (2005: 237) zu Walcotts achronologischen, selbstbezüglichen Bilderbeschreibungen, die die Kulturräume Europas, Afrikas und der Karibik ins interpretatorische Spiel bringen: "This ekphrastic spatial seeing, in *Tiepolo's Hound*, is

Es bleibt offen, ob diese selbstbezügliche Schlußbemerkung ironisch aufzufassen ist, den kolonialen Lerneifer also aus gönnerhaft europäischer Perspektive darstellt („we presume [...] that I too am learning“). In jedem Fall stehen das weiße Schoßhündchen und seine Vorläufer in der „visual logic“ des Gedichts für die europäische Kunsttradition als solche: “The symbolic plot of *Tiepolo’s Hound* can be quickly summarized as working through the overarching opposition between two stark images: The white hound named in the title, which epitomizes the European artistic tradition, and the black mongrel, which represents the reality of Caribbean culture” (Erickson 2005: 224). Und so wird das Bildmotiv des weißen Hundes im Verlauf des Gedichts abgelöst von jenem überaus realen, schwarzen Mischlingskoter („mongrel“), der schon ganz zu Beginn, beiläufig, am Rande auftauchte (*TH* 4). Dieser Koter wird gegen Ende zum Sinnbild einer armseligen, aber malerischen karibischen Bastardkultur („mongrel culture“, *TH* 154), die ihrer Verewigung in der Kunst noch harret:

Then one noon where acacias shade the beach
 I saw the parody of Tiepolo’s hound
 in the short salt grass, requiring no research,
 but something still unpainted, on its own ground. (*TH* 138)

Mit der Verlaufskurve der visuellen Logik des Motivs vom Hund ist allerdings nicht, wie Erickson suggeriert, die Suche des Sprechers nach einer selbstbewußten, von der europäischen Kunsttradition völlig emanzipierten Identität abgeschlossen. Das Dasein und die Arbeit des westindischen Künstlers wird weiterhin als krisenhaft, vorläufig, mühselig dargestellt. Deshalb ist in *Tiepolo’s Hound* das Grübeln des

what Walcott calls ‘Time’; it synchronizes and frees the artistic imagination from the chronological constraints and demands of ‘History’.”

Sprechers über die Anziehungskraft der großen Bildkunstwerke und die Trugbilder der eigenen Erinnerung ver-schränkt mit der bruchstückhaft skizzierten Künstlerbiografie Pissarros. Walcott will dessen Leben mit Worten beschreiben, wie Pissarro gemalt hat: Impressionistisch, mit verschwommenen Umrissen – *und* mit der Freiheit des Dichters, von der realen ‚Topografie‘ seines Sujets abzuweichen:

My inexact and blurred biography
 is like his painting; that is fiction's treason,
 to deny fact, alter topography
 to its own map; he too had his reason
 for being false to France. Conspirators, spies
 are what artists are, changing the truth. (TH 101f)

Der produktive Verrat der Kunst und der Dichtung („fiction's treason“) an der faktischen Wahrheit der Geschichte ist freilich ein Freibrief, der nur unter großen Mühen erworben wird. Dies gilt besonders für die, die aus der Provinz stammen oder, schlimmer, aus der fernen Peripherie großer Weltreiche. Daher verkörpert Walcotts Pissarro das Dilemma jedes Inselkünstlers („every island artist“), der seine ‚Sehnsucht nach der Mitte‘ („longing for the centre“) der hegemonialen Kultur mit dem Schuldgefühl des Verrats an der Heimat erkaufen muß (TH 24). Als der junge Maler nach Paris kommt, wird er überwältigt von der Macht der Bilder, vom kulturellen Erbe Europas, das er – ähnlich wie der exakt 100 Jahre später geborene Walcott – zunächst nicht zu seinem Besitz machen kann:

Museums demean him. Island boy. The eye
 of a crazed duke pursues him up the stairs

of the Louvre to halt at this couplet as I
 did for the grazing hound. At night, he hears
 a litany of great names, Goya, Velázquez,
 but marbles turn their head away from him [...]
 and, as he drifts and mutters, aimlessly,
 jealousy pierces him, until he freezes
 before the gold heat of a Tiepolo sky,
 down tiring colonnades of masterpieces.
 None, none are his! (TH 34f)

Wie Walcott während seines zeitweiligen „Exils“ in den USA wird auch Pissarro in seiner Wahlheimat Frankreich nie wirklich heimisch. Für die Pariser Akademie sind er und seine jüngeren Künstlerfreunde Verfemte („outcasts“), „niggers / from barbarous colonies“ (TH 45). Aber Pissarro setzt den viel bewunderten, kunsthandwerklich perfekten Salonszenen, Schlachtengemälde oder Idyllen der Franzosen geduldig seine Malerei des *plein air*, des flüchtigen Lichts auf der Landschaft entgegen. Sein beharrliches Ringen um den authentischen Eindruck bleibt erkennbar ‚unvollendet‘, und auch seine ‚Zweifel‘ werden so zum sichtbaren Signum einer immer vorläufigen, immer hoffnungsvollen Ergebung („surrender“):

Boucher and Fragonard were the accepted masters
 (bedchamber dramas with rhapsodical faintings),
 battles, or golden cattle in luminous pastures,
 and the Barbizon school. As for his paintings
 he did not so much finish as surrender them
 as hostages to hope. Doubt made him yield,
 his brush a sword reversed; when dusk came,
 he set down his bleeding palette like a shield. (TH 39f)

Kein Wunder, dass Pissarro mit seinen ästhetischen Grundsätzen nicht reüssieren kann, zumal ihm seine Herkunft zusätzliche Probleme macht. Während der Dreyfus-Affäre sieht Walcott den seiner jüdischen Herkunft entfremdeten, dänischen Staatsbürger aus der Karibik zwischen allen Fronten:

[...] How could he serve
 the fields of France with a name like Pissarro,
 his brush that he surrendered, hilt reversed,
 his sword snapped like a pencil on the knee,
 his revers stripped, because his tribe was cursed,
 a nation separate in its treachery? (TH 101)

Pissarros Pinsel, Dreyfus' Degen und der Bleistift des Dichters verschmelzen hier zu einem symbolischen Zeichen der Ergebung („surrender“), die den Dienst für die Nation mit der Waffe, dem Pinsel, dem Bleistift verweigert und darin zugleich der authentischen Kunst ihren unentbehrlichen Freiraum ermöglicht. Diese Denkfigur beschäftigt Walcott bis in die Formulierungen hinein auch in *The Prodigal (P)*.

The deeper truth of failure: *The Prodigal*

Hier dient nun nicht mehr eine Künstlerfigur als *alter ego* des Dichters, sondern die im Titel genannte Gestalt des verlorenen Sohns aus dem Gleichnis, der in der Fremde das väterliche Gut durchbrachte „mit Prassen“ (Lk 15: 13). Dieser Archetyp des reumütigen Heimkehrers wird bei Walcott zur Deutungshilfe für das eigene Leben in der Fremde und, nach seiner eigenen Rückkehr, in der fremd gewordenen Heimat St. Lucia. Aber auch dieses mythische Muster wird gebrochen. Denn für den verlorenen Sohn aus der westindischen Provinz wurde ja das selbst gewählte Exil in den Kulturmet-

ropolen der Welt zur bereichernden ‚Pilgerreise‘ (*P* 30), und es brachte ihn, spätestens mit dem Nobelpreis, den ersehnten Weltruhm. Die Heimkehr auf die Insel ist daher auch in *The Prodigal* keine späte Bekehrung zur Heimat samt Abkehr von der Alten Welt, sondern „a reflective, still questing and self-questioning return“ (Baugh 2006: 227). Der unauflösbare Widerspruch zwischen Heimatverlust und Selbstfindung, zwischen Sehnsucht nach Anerkennung und Furcht vor unterwürfiger Anbiederung prägt also die spannungsreiche Struktur des Texts bis ins Detail. Auch hier stehen die Zwillingsschwestern der Malerei und Dichtung, der Anschauung und Erinnerung, in inniger Verbindung, nicht zuletzt in den ungemein farbigen Landschaftsbeschreibungen. Diese bedienen sich sogar der malerischen Fachsprache, z. B. wenn im ersten Gesang der abendliche Blick des Sprechers über den Hudson River im Westen Manhattans schweift:

Gaze, graze on the numinous greys
of the river, its spectral traffic
and the ghostly bridges, the bouquet of lamps,
along the embankment your name fades into fog.

Clouds, the sag of old towels, sodden in grey windows,
the far shore scumbled by the fog [...].¹⁰

Später, im vorletzten Gesang des Gedichts, verschwimmt die Dämmerung über dem Westufer des Hudson mit der Erinnerung an flämische Landschaftsbilder. Diese unwillkürliche Transformation, akustisch illustriert durch die Assonanz „dusk“ / „Dutch“, versetzt den Betrachter in die ländliche Welt einer vergangenen Kunstperiode:

10 *P*7. Das engl. „scumbled“ bezeichnet die Technik des Estompierens, das bewußte Verwischen der Farbe. Die deutsche Übersetzung („lasiert“) ist hier also falsch (vgl. Walcott 2007: 17).

Dusk growing rose, afternoon's sliding eclipse
 on the Hudson's crinkled excelsior, the bluffs of Jersey,
 the dusk growing more Dutch over ditch and water,
 an epoch absorbs me into its enamelled sky,
 the light on the flanks of a herd, on the vanes of a mill. (P96)

In Walcotts Verdichtung visueller Eindrücke zu veritablen Augen-Blicken, in seiner „Inszenierung der Betrachterperspektive“ (vgl. Schöch in diesem Band) steht dieser Akt der Transformation im *Vorgang* der deutenden Beschreibung im Zentrum. Dieser Transformationsakt wird zwar im genauen sprachlichen Ab- oder Gegenbild formal beendet, bleibt aber häufig in seiner prinzipiell unabschließbaren Vieldeutigkeit erkennbar. Neben die scheinbar unmittelbar angeschauten oder erinnerten Naturszenen seiner westindischen Heimatinsel St. Lucia oder die nordamerikanischen und europäischen Landschaften und Stadtansichten treten zahlreiche Anspielungen auf die gegenständliche Malerei der europäischen Tradition, von Botticelli, Cimabue und Crivelli über Hobbe- ma und Vermeer bis Corot und Degas.

The Prodigal enthält wie *Tiepolo's Hound* aber auch verschiedene Beispiele detaillierterer Bilderbeschreibung. Diese beziehen sich auf bestimmte Kunstwerke, gehen aber über die klassische Ekphrasis deutlich hinaus.¹¹ In seinen eigenwilligen Beschreibungen einzelner Gemälde führt Walcott vor, wie sich in der dichterisch deutenden Betrachtung eines Bildes auch das Selbstbild des Betrachters wandelt. Die intermediale und interkulturelle Transformation klassischer europäischer Kunstwerke, aber auch die gleichsam malerische Be-

11 Zur Begriffsklärung vgl. Heffernans einfache (Ekphrasis als „verbal representation of graphic representation“, 1991: 299) und Hühns umfangreichere Definition: „Ekphrasis [...] is essentially constituted by intermediality, the intersection of superimposition of two media or, in other words, the translation or transposition of one medium (depiction in visual signs) into another (articulation in verbal signs) in the representation of an object, a situation or an action“ (2007: 43); dort auch weitere Literatur zum (post)romantischen und (post)modernen Bildgedicht.

trachtung der Natur werden so zu zentralen Strategien der Selbstbefragung, vielleicht gar der Selbstvergewisserung. Die poetische Technik des ‚leuchtkräftigen Details‘, von der schon Ezra Pound sprach, prägt Walcotts Blick auf die berühmten Sehenswürdigkeiten der Alten Welt und die – von dort aus gesehen – marginalen Ecken seiner westindischen Heimat gleichermaßen. Die anschaulichen Fragmente seiner dichterischen Vergegenwärtigung wirken freilich nie beschaulich. Über dem fast verzückten Lob der karibischen Naturschönheiten vergißt er Verfall und Verwahrlosung nicht. Er übersieht weder die Wunden der kolonialen Vergangenheit noch das armselige Chaos der Gegenwart. Umgekehrt sind Walcotts Annäherungen an amerikanische und europäische Städte, Landschaften und Kunstwerke alles andere als naive Schilderungen eines andächtigen Bildungstouristen aus Übersee. Die kalte Pracht des Mailänder Doms mit den „incantation-hallowed / intricacies“ seiner Altäre erscheint ihm, dem in der Wolle des Methodismus gefärbten Bewohner der überwiegend römisch-katholischen Insel St. Lucia, als „architecture / like frozen fury, demanding a surrendering awe“ (P 27) – als eine Baukunst also, die ergebene Ehrfurcht erzwingt. Immer wieder deutet *The Prodigal* an, wie die komplexe, konfliktbeladene Konfrontation des karibischen Künstlers mit der hegemonialen Kultur der Alten Welt in Einsichten mündet, die einen nicht nur ästhetischen Mehrwert ergeben, auch für europäische Leser und Betrachter.

Diese transformierende Anverwandlung geschieht nicht selten anhand klassischer Gemälde der italienischen, spanischen und holländischen Kunsttradition. Das lässt sich besonders gut am zweiten und fünften Gesang des *Prodigal* zeigen. Bei einem Restaurantbesuch in Lausanne z. B. fühlt sich der ‚verlorene Sohn‘ aus der Karibik beim Anblick einiger alter, elegant gekleideter Herren zunächst an Rembrandts

„Staalmeesters“ erinnert (Abb. 2).¹² Dann ‚übersetzt‘ er diese unwillkürliche Assoziation der Spitzenkragen tragenden Staalmeesters in das bekannte Bildmotiv vom enthaupteten Täufer Johannes:

Then the old gentlemen at lunch in Lausanne
with suits of flawless cut, impeccable manners,
update of Rembrandt's *Syndics of the Drapers' Guild*.
I translated the pink, shaven faces of the Guild
to their dark-panelled and polished ancestry
of John the Baptist heads each borne on a saucer
of white lace, the loaded eyes, the thinning hair
over the white streaks of the foreheads [...] (P 16)



Abb. 2. Rembrandt, *Staalmeesters* (1662).

Es bleibt aber nicht bei dieser kunsthistorischen Reminiszenz. Walcotts spezifisch westindische Perspektive prägt nämlich auch hier den Blick auf das Rembrandtsche Meisterwerk,

¹² Für eine brillante Analyse jenes Gruppenporträts der multikonfessionellen Kaufmannselite Amsterdams vgl. Schama (1999: 646-650).

wenn der Sprecher hinter der Gruppe der Tuchmacher den Schatten des niederländischen Kolonialreichs erkennt. Und so beginnt er nach den Spuren jenes holländischen Vorfahren zu suchen, der ihn als ‚Produkt der Blutmischung seines Imperiums‘ auf der ehemaligen Inselkolonie Saint Martin begrüßt haben könnte:

[...] a syndicate
 in which, far back, a negligible ancestor
 might have been a member, greeting me
 a product of his empire's miscegenation
 in old Saint Martin. I could find no trace. (P 16)

Die Suche des lyrischen Ichs nach seinem ‚unbedeutenden Ahnen‘ bleibt erfolglos. Aber später, im fünften Gesang, imaginiert Walcott eine rätselhafte Collage aus Kunstwerken, Erinnerungs- und Phantasiebildern, die Rembrandts Gruppenporträt noch einmal mit dem Motiv vom geköpften Täufer kombiniert. Nun aber gehört das abgetrennte Haupt dem unbekanntem holländischen Vorfahren, und es ist nicht der Henker des Herodes, der es – nach der biblischen Quelle (Mk 6: 28) und zahlreichen Gemälden von Tizian und Cranach über Caravaggio, Rubens und Tiepolo bis Beardsley – der jungen Salome überreicht. In dem mentalen Bild dieses verlorenen Sohns aus der Karibik ist es ein junger ‚Mohr‘, der den Herren der Tuchmachergilde den Kopf auf einer schwarzen Schüssel mit Spitzendeckchen serviert:

[...] carried on a black charger of starched lace,
 a young blackamoor brought in my ancestor's head
 to the orange-fleshed burghers of the Draper's Guild
 at that luncheon in Lausanne. (P 33)

Es handelt sich bei diesem rätselhaften Tableau wohl nicht um eine antikolonialistische Rachephantasie, sondern um ein komplexes Bild für die tragische Verstrickung von Alter und Neuer Welt, wie der ebenfalls enigmatische Kontext der vorangehenden Verse nahe zu legen scheint: "And Europe? / Surrender it as the waves render the idea / of opera [...]", sagt sich das lyrische Ich da, "or let it claim what's half, at least, its own / from illegitimate or legitimate blood [...]" (P 33). Der zumindest partielle Anspruch der Alten Welt auf die Kultur der Neuen, so könnte man folgern, ist berechtigt; das antagonistische Szenario von Eroberung und Ergebung, von Verschuldung und Rache, scheint jedenfalls überholt.

Das legt auch das Bild- und Bildungserlebnis nahe, das Walcott im unmittelbar folgenden Abschnitt gestaltet. Es entspringt der Konfrontation mit einem berühmten Gemälde imperialer europäischer Kunst. Im dritten Abschnitt des fünften Gesangs erinnert sich der Sprecher an die zweideutige ‚Lektion‘, die ihm die Betrachtung von Velázquez' Monumentalgemälde der *Übergabe von Breda* im Madrider Prado ‚vererbt‘ hat („bequeathed“). Diese Lektion redet von der Leere („emptiness“), die sich inmitten der Fülle oder Vollen- dung („completion“) einer triumphalen, imperialen Hochkultur einniste. Auch hier schiebt sich die höchst eigenwillige Deutung des Bildes vor seinen sichtbaren, beschreibbaren Inhalt:

This lesson was bequeathed me by Velázquez
 in the casual sanctity of the Prado –
 there is its nadir, *The Surrender of Breda* –
 in the defeated general's face, its creased smile,
 the damp gaze with such compassion for the victor
 before the yielding tilt of the lances –
 a gentle ecstasy, a mortal sweetness,
 the deeper truth of failure, deeper than triumph. (P 34)

In der direkten Gegenüberstellung von Bild und Text wird die Kühnheit dieser dichterischen Bildbeschreibung ganz deutlich. Diego Velázquez schildert auf seinem neun Quadratmeter großen Gemälde von 1635 die Kapitulation der protestantischen Stadt Breda in Holland an die spanisch-katholischen Belagerer am 2. Juni 1625 (Abb. 3). Er malt eine „hochsymbolische Szene ganz ohne allegorischen und mythologischen Aufwand“ und führt – durchaus untypisch für seine Zeit – „die Begegnung von Sieger und Besiegten eher als einen Versöhnungsakt vor“ (Warnke 2005: 101f). Gleichzeitig verwandelt er das Genre des Historienbilds „durch die Kunst des Porträtmalers“ (Harris 1982: 127). Im Zentrum stehen zwei einander zugewandte Männer: Der unterlegene Kommandant Maurits von Nassau überreicht dem siegreichen General Ambrogio Spínola in Demutsgeste die Stadtschlüssel, wird aber von seinem Gegner, der ihm versöhnlich die Rechte auf die Schulter legt, großmütig aufgerichtet. Den mittleren



Abb. 3. Velázquez, *Übergabe von Breda* (1635).

und rechten Bildhintergrund dominieren die langen, starr senkrecht stehenden Lanzen der spanischen Söldner, denen das Bild seinen volkstümlichen Titel verdankt („Las Lanzas“). Von der sanften Verzückung („gentle ecstasy“) des Unterlegenen, von seinem Mitleid („compassion“) für den Sieger, das Walcott in das Bild einschreibt und in dem er die ‚tiefere Wahrheit des Scheiterns‘ sieht, ist bei Velázquez eigentlich nichts zu erkennen. Auf das Motiv des überlegenen Scheiterns aber kommt es dem karibischen Dichter hier an; es sei wichtiger als der ‚Triumph‘ des Sieges.¹³ Diese ‚Lektion‘ aus der imperialen Vergangenheit Europas transferiert Walcott sogleich in den karibischen Kontext. Seine höchst eigenwillige Bildbeschreibung und -deutung geht unmittelbar über in die Kommentierung eines Malakts, in dem sich der Sprecher am Gesichtsausdruck eines heimischen Musikers abarbeitet, der eine ‚Rassel‘ (shac-shac) in der Hand hält:

In concentration on the strokes of a face,
 a creased musician shaking a shac-shac,
 the flesh not flesh but khaki, all afternoon
 reworking the frown, the wrinkles, in country delight
 but your small gift fading over the hills, receding,
 and your own eyes acquiring the surrender
 of a brush or a sword or a pen reversed
 before the tilted lances in the dusk of despair. (P 34)

In dem Versuch, eine lebendige Alltagsszene aus seiner Heimat darzustellen, ‚entschwindet‘ das Talent des Amateurmalers Walcott ‚über die Hügel‘.¹⁴ Wie in Velázquez’ Gemälde

13 Das in Walcotts Deutung zentrale ‚Mitleid‘ des 1625 unterlegenen Holländers wäre in der historischen Rückschau insofern berechtigt, als Spínola zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes schon entmachtet und gestorben war (Warnke 2005: 101) und Breda nur zwei Jahre nach Vollendung des Gemäldes von der schwedischen Armee zurückerobert wurde.

14 Eine ähnliche Szene findet sich auf Walcotts Aquarell einer westindischen Musikgruppe von 1992 (in *TH80*).

und in der oben zitierten Passage aus *Tiepolo's Hound* wird die Anerkennung des eigenen Scheiterns, die ‚Übergabe eines umgedrehten Pinsels, Schwerts oder Stifts‘, zur ernüchternden Erfahrung, die aber den eigentlichen Auftrag des Künstlers noch einmal bestätigt: Über dem monumentalen Getöse im Zentrum großer Gemälde von fröhlichen Festen oder blutigen Schlachten die winzigen Randfiguren nicht zu vergessen. Es ist bezeichnend für Walcotts entschiedenen Anachronismus, wie unvermittelt er dann („meanwhile“) seinen Blick auf manche Gemälde aus der italienische Renaissance richtet, weil er hier – Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen – ebenfalls jene Aufmerksamkeit für die marginalen Existenzen der großen Weltgeschichte entdeckt:

In your ambitious, pompous panel of a country fete,
 work on those minuscule extra figures. They too have lives.
 Meanwhile, on the high corner of the fresco, look –
 on some obscure hill, with the size of beetles,
 their pincers with the far ferocity of lances
 their shield, their armour catching the golden dusk
 another battle is waging its own business,
 inaudible and tiny, negligible;
 those little figures, their separate narrative
 away from but parallel to the centre
 where the monumental clangour is in progress
 or rather in its postural, hieratic stasis. (P 34)

Die imperiale Architektur Europas, die großen Gewölbe und klassizistischen Rundbauten, die riesigen Heiligenstatuen in ihrer erstarrten Rhetorik gehören nicht zu dem Erbe, das Walcott – Nachkomme der Alten wie der Neuen Welt – für sich beansprucht. Stattdessen stellt sich der karibische Amateurmaler und Dichter in die Tradition jener Renaissancekünstler der kleinen italienischer Stadtstaaten, die geduldig

die Peripherie des Zentrums, die sonnigen Ränder der imperialen Weltgeschichte ausleuchteten:

We fill the same perspective, Mantegna, Uccello, Signorelli,
 in the central mass and meaning of the world,
 in the sunlit margins with our little states,
 our insect anger, our tiny flags and lances.
 These are not yours, by either inheritance –
 all the great vaults, the populous rotundas,
 gigantic saints in their arrested rhetoric,
 in the riven sky, the fabric the sky-bolt sunders
 in the unending exodus of the Flood. (P 34f)

Diese Aufmerksamkeit für das realistische Detail jenseits vordergründiger *master narratives* ist es, die Walcott an diesen italienischen Vorbildern schätzt.¹⁵ Sie erfordere eine andächtige, manchmal verzweifelte Beharrlichkeit: "Pray at the border of the sweetness of despair – / its obscure grace." (P 35) Aber: "What does it take?" Wie lange braucht es? fragt sich der Malerdichter Walcott (P 35). Er meint wohl nicht nur die Vollendung seines eigenen Bildes vom ländlichen Fest. In Frage steht auch die kulturelle Reife des karibischen Raumes. Die Kunst Europas brauchte, wie er schreibt, mehr als dreihundert Jahre bis zur Vollendung. Der karibische Künstler muß sich also nicht unter profilneurotischen Zeit- und Erfolgsdruck stellen. Zugleich darf er sich der bewunderten Alten Welt nicht bedingungslos ergeben. Sie kann ihm bei seiner Aufgabe ohnehin nicht helfen:

15 In der Hingabe oder Ergebung („surrender“) an diesen Teil des europäischen Erbes liegt, wie Walcott später fast beschwörend versichert, kein Verrat: "Museums are the refuge of the prodigal. / I am not made subtly Italian, there is no betrayal, / there is no contradiction in this surrender, / nor heredity in delight in the knuckles of a Mantegna / or abounding Botticellian locks, nor that housefly / in the corner of Crivelli [...]" (P 93).

And no smile of encouragement from della Francesca,
 from Velázquez, from Vermeer, from grouching Degas.
 Even the white foam, dead.

And what is that symbol of the sword reversed,
 the pen, or pencil, their magic staff returned,
 but your own soul to Europe, to the stirring lindens
 and bent chimney smoke? Conquest and debt.

The muttering grey canals of Amsterdam. (P 35f)

Unmittelbar nach dieser Anspielung auf Velázquez' Gemälde und die Stadtansichten der Holländer findet Walcott am Ende des fünften Gesangs in der Metapher von der Dichtung als ‚parteilose Waage‘ des Herzens ein schwebendes Bild für eine Kunst, die die beiden ‚Hemisphären‘ der Welt in Balance hält und zugleich dem Reich des Lichts treu bleibt:

Narrative originates in the heart, time's
 pendulum and apostrophe, until the heart's scales
 are swung to a standstill, to a breathing balance,
 a light meridian of the hemispheres –
 saying to the sea and Europe, "Here I am, "
 division swayed by justice, poetry
 unbiased to an absolute pivot, that is my sword's
 surrendering victory over myself, my better halves. (P 36)

Literaturverzeichnis

- Baugh, Edward. 2006. *Derek Walcott*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Breslin, Paul. 2001. *Nobody's Nation: Reading Derek Walcott*. Chicago: University of Chicago Press.
- Breslin, Paul. 2005. Derek Walcott's "reversible world": Centers, peripheries, and the scale of nature. *Callaloo: A Journal of African Diaspora Arts and Letters* 28.1, 8-24.
- Davidson, Michael. 1983. Ekphrasis and the postmodern painter poem. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42, 69-79.
- Erickson, Peter. 2005. Artist's self-portraiture and self-exploration in Derek Walcott's *Tiepolo's Hound*. *Callaloo: A Journal of African Diaspora Arts and Letters* 28.1, 224-35.
- Fumagalli, Maria Cristina. 2006. "My pen replaced a brush": Derek Walcott's *Tiepolo's Hound* and brushing history against the grain. *Commonwealth Essays and Studies* 28.2, 81-94.
- Handley, George. 2005. Triangulation and the aesthetics of temporality in *Tiepolo's Hound*. *Callaloo: A Journal of African Diaspora Arts and Letters* 28.1, 236-56.
- Handley, George. 2007. *New World Poetics: Nature and the Adamic Imagination of Whitman, Neruda, and Walcott*. Athens: University of Georgia Press.
- Harris, Enriqueta. 1982. *Velázquez*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Heffernan, James A. W. 1991. Ekphrasis and representation. *New Literary History* 22, 297-316.
- Hühn, Peter. 2007. Double transgenerity: Narrating pictures in poems. *Anglistik. International Journal of English Studies* 18.2, 43-61.

- King, Bruce. 2000. *Derek Walcott: A Caribbean Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Pollard, Charles W. 2004. *New World Modernisms: T. S. Eliot, Derek Walcott, and Kamau Brathwaite*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Schama, Simon. 1999. *Rembrandt's Eyes*. New York: Knopf.
- Walcott, Derek. 1990. *Collected Poems 1948-1984*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Walcott, Derek. 1998. *What the Twilight Says: Essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Walcott, Derek. 2000. *Tiepolo's Hound*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Walcott, Derek. 2004. *The Prodigal*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Walcott, Derek. 2007. *Der verlorene Sohn*. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Daniel Göske. München: Hanser.
- Warnke, Martin. 2005. *Velázquez: Form und Reform*. Köln: DuMont.

Autorinnen und Autoren

Elize Bisanz ist Professorin für Kunst- und Bildwissenschaft an der Leuphana Universität Lüneburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Ästhetik, Bildwissenschaft, Kulturwissenschaft und Semiotik. In der Lehre vertritt sie die Gebiete Kunst- und Bildwissenschaft, kulturwissenschaftliche Methoden, Sprache und Kommunikation. Sie war Fulbrightstipendiatin und ist Mitglied des interdisziplinären Institute for Studies in Pragmatism (Lubbock, Texas), der Semiotic Society of America sowie der Deutschen Gesellschaft für Semiotik. E. Bisanz ist Herausgeberin von *Ausdruck – Ausstrahlung – Aura. Synästhesien der Beseelung im Medienzeitalter* (2007), *The Logic of Interdisciplinarity. Charles S. Peirce, The Monist Series* (2009) und *Bildkognition und Kreativität* (in Vorb.).

Claudia Brinker-von der Heyde studierte Germanistik, Geschichte und Literaturkritik an den Universitäten Konstanz und Zürich. Nach familienbedingter mehrjähriger Unterbrechung des Studiums folgte 1983 das Lizentiat, 1986 die Promotion und 1995 die Habilitation. Von 1985-1997 war sie Wiss. Ass., Oberass. und ab 1997 Assistenzprofessorin am Deutschen Seminar der Universität Zürich. Als Mitarbeiterin war sie an Ausstellungsprojekten beteiligt. Seit 2000 ist sie Professorin für Ältere deutsche Literatur (bis 1700) an der Universität Kassel. 2004-2009 war sie Sprecherin des DFG-Graduiertenkollegs *Öffentlichkeiten und Geschlechterverhältnisse. Dimensionen von Erfahrung*. Seit April 2009 ist sie Leiterin des DFG-Projekts zur Erforschung und digitalen Erfassung der Fürstenbibliothek Arolsen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Deutsche Literatur vom Mittelalter bis zum Barock, Familienmodelle in der Literatur, Konstruktion von Kulturräumen, mittelalterliche und frühneuzeitliche Buchkultur und Gender Studies.

Folkert Degenring, geb. 1973 in Heidelberg, studierte Anglistik, Geschichte, Politik und Wirtschaftswissenschaft an der Universität Mannheim und am University College Galway, Irland. 2007

promovierte er an der Universität Mannheim mit der Arbeit *Identität zwischen Dekonstruktion und (Re-)Konstruktion im zeitgenössischen britischen Roman*. Ab 2001 war er Lehrbeauftragter und Lektor an den Universitäten Mannheim und Kassel. Seit 2007 ist er wiss. Mitarbeiter im Fachgebiet Anglistische Literaturwissenschaft der Universität Kassel.

Daniel Göske, geb. 1960 in Lüneburg, promovierte 1988 und habilitierte sich 1996 in Göttingen. Es folgten Studien- und Forschungsaufenthalte u. a. in Canterbury, Penn State, New York City und Princeton. Seit 2001 ist er Professor für Amerikanistik / Literaturwissenschaft an der Universität Kassel. Publikationen u. a. zur anglo-amerikanischen Erzählliteratur und Versdichtung seit 1750, zur europäischen Rezeption amerikanischer Schriftsteller, zur literarischen Übersetzung und zum Verhältnis von Religion und Literatur.

Kai-Uwe Hemken, geb. 1962, studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Literaturwissenschaft in Marburg und München. 1993 promovierte er über El Lissitzky. 2005 folgte seine Habilitation zur Gedächtnis-Kunst der Gegenwart seit 1960 (Gerhard Richter, Jochen Gerz, Hanne Darboven). U. a. konzipierte Hemken Ausstellungen am Sprengel Museum Hannover, der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, der Klassik Stiftung Weimar und der Kunsthalle Erfurt. 1992-2005 war er Wiss. Mitarbeiter und Kustos der Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum. Seit 2005 ist er Professor für Kunstwissenschaft an der Kunsthochschule Kassel. Zu seinen Publikationen zählen *El Lissitzky. Revolution und Avantgarde* (1990), *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst* (Hg., 1997), *Im Bann der Medien. Texte zur virtuellen Ästhetik in Kunst und Kultur* (Hg., 1997), *Gerhard Richter. 18. Oktober 1977* (1998), *Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik* (Hg., 2000) und *Modernisierung des Sehens* (Hg. mit M. Bruhn, 2008).

Martin Lefebvre ist Leiter der Sektion Filmwissenschaft der Concordia Universität in Montreal. Er leitet ARTHEMIS, das *Advanced Research Team on the History and Epistemology of Moving Image Studies*, ist Direktor des Promotionsstudiengangs *Film and Moving Image Studies* und gibt die Zeitschrift *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry (RS/SI)* heraus. Beiträge Lefebvres zur Filmwissenschaft und zur Semiotik finden sich u. a. in den Zeitschriften *Screen*, *The Transactions of the Charles S. Peirce Society*, *Protée*, *Cinemas*, *Poétique*, *Theory, Culture and Society*, *Semiotica* und in *RS/SI*.

Lucia Leão hat an der Kath. Universität São Paulo (PUC) in Kommunikationswissenschaft und Semiotik promoviert und Postpromotionsstudien an der Universität Campinas durchgeführt. Sie ist Professorin für Ästhetik und Digitales Design im Postgraduiertenstudiengang für Technologien der Intelligenz und Digitales Design der PUC. Zu ihren Veröffentlichungen zählen u. a. *The Labyrinth of Hypermedia: Architecture and Navigation in Cyberspace* (1999), *The Aesthetic Labyrinth* (2002), *Interlab: Labyrinths of Contemporary Thought* (2002), *Derivas: cartografias do ciberespaço* (2004), und *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias* (2005). – Arbeiten der Künstlerin L. Leão u. a.: ISEA (2002 Paris), 15. Int. Biennale von São Paulo. 2. Int. Biennale von Buenos Aires, ArtMedia – OLATS (Paris), File Int. Festival of Electronic Art (2002), Cinético Digital (Itaú Cultural São Paulo 2005), Mostra de Artes SESC São Paulo (2005), File Rio de Janeiro (2006) (<http://www.lucialeao.pro.br/>).

Sharon Morris ist Absolventin der Slade School of Fine Art am University College London, wo sie heute die Film- und Videoabteilung leitet. Sie hat Film-, Video- und Fotoinstallationen in Verbindung mit eigenen Texten ausgestellt und arbeitet an einer Live-Performance mit Text- und Video-Projektionen. Ihre Forschungsgebiete sind Bild- und Filmwissenschaft, Lyrik und digitale Poesie, Psychoanalyse und die Semiotik von C. S. Peirce. Themen ihrer

Veröffentlichungen sind *Selbstrepräsentation in Wort und Bild* (Dissertation 2000), „Das androgyne Selbst (Höch und Cahun)“ (1997), „S. Freuds Modell des Geistes“ (2000), „weiterführende Anmerkungen zum Index“ (2006) sowie „Peirce, das Zeichen und das Kunstwerk“ (2009). 2003 erhielt sie ein Leverhulme-Forschungsstipendium und 2009 das internationale Hawthornden-Stipendium für kreatives Schreiben.

Winfried Nöth ist Professor für Anglistik/Linguistik und Semiotik und Gastprofessor im Postgraduiertenprogramm für Kommunikation und Semiotik an der Kath. Universität São Paulo. Bis 2008 war er Sprecher der IAG Kulturforschung der Univ. Kassel. Er ist Ehrenmitglied der *Int. Ass. for Visual Semiotics* und ehem. Präsident der *Dt. Ges. für Semiotik*. Seine Arbeitsgebiete sind die Allgemeine Semiotik, die semiotische Linguistik, die Mediensemiotik und C. S. Peirce. Seine Buchveröffentlichungen sind u. a.: *Handbuch der Semiotik* (2. Aufl. 2000), *Semiotics of Nature* (2001 mit K. Kull), *Imagem: Cognition, semiótica, mídia* (5. Aufl. 2008, mit L. Santaella), *Semiotic Bodies, Aesthetic Embodiments, and Cyberbodies* (2006), *Self-Reference in the Media* (mit N. Bishara) und *Mediale Selbstreferenz: Grundlagen und Fallstudien* (2008 mit N. Bishara u. B. Neitzel) (<http://www.uni-kassel.de/~noeth>).

Lucia Santaella ist Direktorin des Postgraduiertenprogramms für Technologien der Intelligenz und Digitales Design, Professorin für Kommunikationswissenschaft und Semiotik der Kath. Univ. São Paulo (PUCSP) sowie Leiterin des dortigen C. S. Peirce-Forschungszentrums. Sie promovierte mit einer Arbeit zur Literaturtheorie und habilitierte sich an der Univ. de São Paulo (USP) im Fach Kommunikationswissenschaften. Sie ist korrespondierendes Mitglied der Academia Argentina de Belas Artes, Ehrenpräsidentin der Lateinamerikanischen Gesellschaft für Semiotik und ehem. Präsidentin der Charles S. Peirce Society (USA). Ihre Arbeit *Matrizes da Linguagem e*

Pensamento: Sonora, Visual, Verbal erhielt 2002 den Buchpreis Jabuti, und 2005 erhielten ihre Schriften zur Ästhetik und Kommunikation (insbes. *Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura*, 2003) den Preis der Sergio-Motta-Stiftung. Als jüngste ihrer über dreißig Buchveröffentlichungen erschien *Linguagens líquidas na era da mobilidade* (2007) (<http://www.pucsp.br/~lbraga>).

Christof Schöch, geb. 1977, ist wiss. Mitarbeiter am Institut für Romanistik der Universität Kassel. Seine Dissertation mit dem Thema *L'écriture descriptive dans le roman français de la seconde moitié du dix-huitième siècle* (Kassel/Paris) erschien 2008. Mit Franziska Sick gab er den Band *Zeitlichkeit in Text und Bild* heraus. Seine Forschungsinteressen sind der Roman der Aufklärung, die Poetik der literarischen Beschreibung, Zeitlichkeit in Literatur, Kunst und Film sowie Bérardier de Bataut (<http://www.christof-schoech.de>).

Peter Seibert studierte Germanistik, Geschichte und Kunstgeschichte in Saarbrücken, Bonn und Siegen. Er promovierte 1977 in Siegen im Gebiet der Neueren deutschen Literaturwissenschaft. 1987 folgte die Habilitation im gleichen Fachgebiet. Peter Seibert war Leiter des DFG-Teilprojekts *Theater und Fernsehen* im Sonderforschungsbereich *Bildschirmmedien* und Vorstand des DFG-Graduiertenkollegs *Intermedialität*. Er ist Universitätsprofessor für „Literatur und Medien“ an der Universität Kassel. Seine Publikationsschwerpunkte sind die Themen Literatur und Geselligkeit, Mediengeschichte der Literatur und Literatúrausstellungen.