

Das Bildgedicht

Das Bildgedicht ist so alt wie die Literatur selbst und älter als die Kunstkritik. Das früheste überlieferte ist wohl die Hexametergruppe, die in Homers »Ilias« den prunkvollen Schild des Achill veranschaulicht. Das so beschriebene Kunstwerk allerdings ist eine Fiktion.

Nach den großen, musterbildenden Autoren der griechischen und römischen Antike hat das Bildgedicht fast alle Klassiker der europäischen Nationaldichtungen zu schöpferischen Eigenleistungen angeregt. Keine Zeit aber hat eine solche Vorliebe für diese im Grenzgebiet zwischen Kunst und Literatur angesiedelte Form gezeigt, wie die unsere.

Fast ein halbes Jahrhundert ist vergangen, seitdem das Bildgedicht seine klassische, allerdings auf den deutschen Sprachraum begrenzte und mit der Literatur um 1920 endende Darstellung gefunden hat¹. Nun legt in einer Zeit, in der die starre Abgrenzung einzelner wissenschaftlicher Disziplinen in Bewegung geraten ist, die ästhetische Kommunikationsfähigkeit auf vielfältige Weise gefördert und schon in den Schulen fächerverbindender Unterricht praktiziert wird, ein Aachener Philologe einen umfangreichen und umfassenden Band vor, der der Kunstbetrachtung viele wichtige, bisher zu wenig beachtete Aspekte aufweist:

Gisbert Kranz: Das Bildgedicht in Europa.
Zur Theorie und Geschichte einer literarischen
Gattung.
Paderborn: Schöningh 1973. 235 S. DM 38.–

Die Arbeit von Kranz kann sich auf eine außergewöhnlich reiche und zugleich exakte Kenntnis der alten wie auch der jüngsten europäischen Dichtung und Sekundärliteratur sowie auf eine breite Vertrautheit mit Fremdsprachen stützen. So stand dem Autor für seine Untersuchung eine Fülle von Material zur Verfügung, das er mit wissenschaftlicher Akribie und auch arbeitstechnisch routiniert gesichtet hat. Daß er dem Leser nicht nur die Ergebnisse seiner Forschungen mitteilt, sondern ihn

durch das Ausbreiten eines erheblichen Teils der Unterlagen an dem Prozeß der Auswertung teilnehmen läßt, macht die Lektüre ebenso anschaulich wie einprägsam und ermöglicht jederzeit die Kontrolle des Gesagten.

Nach der terminologischen Klärung und Abgrenzung des so unproblematisch wirkenden Begriffs »Bildgedicht«, über den die Nachschlagewerke aber tatsächlich »einigermaßen verwirrende Auskünfte« geben, zeigt der Autor die gegenwärtige Forschungslage auf und entwickelt aus den Desideraten die Notwendigkeit eines europäischen Horizonts, einer systematischen Theorie der Gattung sowie eines Bildgedicht-Lexikons. Mit dem vorliegenden Band leistet Kranz schon einen erheblichen Beitrag dazu. Er definiert das Bildgedicht als »Verse, deren Thema ein Gemälde, eine Skulptur, eine Graphik, ein Bildteppich, ein Mosaik oder eine Glasmalerei« ist².

Schon der historische Abriß gerät zu einem speziellen Stück europäischer Kunstgeschichte. Allerdings muß der Verfasser gerade wegen der historischen Dimension seiner Darstellung selbst zunächst auf die anfänglich postulierte Begriffsbestimmung des Bildgedichts verzichten und seine Präzision einschränken. Denn gerade in einigen zeitweise vorherrschenden Misch- und Sonderformen zeigt sich deutlich, wie sich stets Kunst und Dichtung berührt und angeregt haben, und zwar auf mannigfaltige Weise: Etwa in den Bild-Epigrammen des klassischen Altertums, die die Wirkung eines Kunstwerks, seine Naturtreue und die Tüchtigkeit des Meisters priesen, oder in den moralisierenden lateinischen Tituli, bei denen die »Predigt« des Bildwerks durch das Wort noch stärker verdeutlicht werden sollte. Sie blieben für das ganze Mittelalter vorbildlich. Daß viele zugrundegegangene Freskenzyklen der Karolingerzeit nur in solchen, vorwiegend auf den Bildinhalt bezogenen Versen überliefert sind, daß manchmal die Tituli schon vor den Gemälden entstanden und den Künstlern als ikonographisches Programm dienten – wie etwa Ekkehardts IV. Verse zu den geplanten Wandmalereien des Mainzer Doms –, solch wichtige kunsthistorische Hinweise ergeben sich aus den

Details der Untersuchung. Bei der Sichtung des Gesamtbestandes an begrifflich weit gespannten Bildgedichten geht der Band u. a. auch auf die von Spruchweisheit in Versen begleiteten Totentanz-Zyklen des späten Mittelalters ein, die bis in das Zeitalter des Buchdrucks reichen und dadurch eine bedeutende Rolle in der Wirkungsgeschichte der bildenden Kunst übernehmen konnten. Sehr interessant sind die Ausführungen über die Figuren-Gedichte und Schrift-Bilder, die es schon seit Jahrtausenden gibt, aber in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts ihre Blütezeit erlebten. Kranz führt sie als typische Zeugnisse dafür an, daß sowohl von der Seite der bildenden Kunst wie der Poesie versucht wurde, die Trennwand zwischen den beiden schöpferischen Bereichen zu durchbrechen: Dichter mühen sich, das, was sie sagen wollen, zugleich in einem sprachlichen Kangleib und in einem zeichnerischen Schriftbild darzustellen. So entstehen jene »malenden Gedichte«, deren Zeilenanordnung wie Linien einer Zeichnung den geschilderten Gegenstand anschaulich werden lassen, und ihr Gegenstück, die »dichtenden Gemälde«, graphische Kompositionen, in denen ein Gedicht vom Rand der Leinwand oder eines Blattes in die Bildfläche hineinwächst, so daß die Worte selbst zum Bild werden. Der geschichtliche Überblick spannt schließlich einen weiten Bogen von den Buchstabenketten, die griechische Vasenmaler ihren Figuren aus dem Munde strömen ließen, bis zu den Sprechblasen heutiger Comics und der Pop-Art.

In diesen Formen und Versuchen wird natürlich das wesentlich Künstlerische weder der Poesie noch des Bildwerks Ereignis, solche »Bildgedichte« haben etwas Künstlerliches – aber sie sind Teil der Realität, in der Kunstwerke verschiedener Gattungen in einem Kontext miteinander stehen.

Wie aber steht es um die Möglichkeit eines Bildgedichts, wenn das Kunstwerk keinen Gegenstand mehr hat? Die Erörterung dieses Themas bildet einen Schwerpunkt und Höhepunkt des Bandes. Kranz bezieht dabei auch noch die Monochrome in seine Darstellung ein. Seine Argumentation, die den einschneidenden Wandel in der bildenden Kunst als Pendant zu der gleichzeitig einsetzenden strukturellen »Revolution der Lyrik« begreift, die auf dem Wege fortschreitender Reduktion noch über die »Lautgedichte« hinausgeht und sogar ihre Sprechbarkeit aufgibt, wird überzeugend entwickelt. Die wenigen Beispiele zeigen, daß solche »Bildgedichte« selbst interpretiert werden müssen, wie es denn auch in kaum verständlichen Signalen versucht worden ist. Kranz kann in dieser geistesgeschichtlich scharfsichtig begründeten Untersuchung zur sich immer mehr vom Gegenstand lösenden, Erkennbarkeit aufgebenden und schließlich nur noch leere Fläche bietenden Kunst auch bisher unveröffentlichte, charakteristische Bildgedichtkommentare zeitgenössischer Lyriker in die Diskussion einführen. Die Kunsthistoriker finden hier unbekanntes Material.

Der Autor hat nach seinem eigenen Zeugnis »viele tausend Bände moderner Lyrik und mehrere hundert Jahr-

gangsbände literarischer Zeitschriften« durchsucht und dabei nur »eine Hand voll« von Bildgedichten auf abstrakte Gemälde und Skulpturen gefunden. Die meisten der – wie schon erwähnt – in noch nie dagewesener Vielzahl und literarischer Qualität entstandenen modernen Bildgedichte beziehen sich auf Werke alter Meister oder auf gegenständliche Kunst der Gegenwart, während die Lyriker früherer Jahrhunderte ihre Verse überwiegend zeitgenössischen Bildwerken widmeten. Allerdings bedeutet die Themenwahl moderner Bildgedichte durchaus nicht immer Einklang mit einem Kunstwerk früherer Zeiten, sondern oftmals auch Kritik, Skepsis, Distanz, ja sogar Unwille und Ablehnung. Kranz belegt seine These der Themenwahl mit einer wahren Überfülle an Titeln, aber auf ganz einfache Weise: Er zählt ab. –

Es ist selbstverständlich, daß in einem Buch zur Theorie und Geschichte des Bildgedichts die Auseinandersetzung mit früheren grundsätzlichen und programmatischen Schriften einen breiten Raum einnimmt. Kranz legt die Auffassung von Theoretikern wie Marino, Addison, Lessing, Karl Philipp Moritz, August Wilhelm Schlegel, Walzel und Lützelar dar. Was der Verfasser hier in kritischen, begrifflich sehr genauen Inhaltsreferaten der wichtigsten Schriften leistet, ist weit mehr als »einige Hinweise«. Allerdings wird seine Darstellung, wie im geschichtlichen Teil, gerade wegen ihres weit ausholenden historischen Ansatzes und der daraus folgenden Vielansichtigkeit, durch kaum zu vermeidende Wiederholungen, Überschneidungen und das fast lexikografische Abrufen gehäufte Beweisstücke aus dem Zettelkasten einer langjährigen Sammeltätigkeit etwas überlastet, obwohl Kranz schon einen erheblichen Teil seines Wissens in die Anmerkungen verwiesen hat. Sie sind eine wahre Fundgrube!

Kranz entwickelt seine eigene Theorie des europäischen Bildgedichts, die er als »ersten Entwurf« verstanden wissen will, nicht nur aus der kritischen Auseinandersetzung mit dem vorhandenen Schrifttum, wengleich er auch dessen einleuchtende Gedanken in sein Konzept aufnimmt. Als Autor der 70er Jahre geht er von soziologischen und psychologischen Gesichtspunkten aus, die bisher kaum Beachtung fanden. So untersucht er etwa Anlässe für die Entstehung von Bildgedichten und findet sie oftmals in gesellschaftlichen Voraussetzungen. Er deutet bestimmte Formen und Inhalte aus der »Interferenz« von Gesellschaft, bildender Kunst und Poesie einer bestimmten Epoche. Wenn Kranz auf die psychischen Prozesse eingeht, die immer dann in Gang geraten, wenn ein Dichter sich intensiv mit einem Bildwerk beschäftigt, kommt ihm nicht nur wieder seine große Literaturkenntnis zugute. Er kann auch hier eine Vielzahl ungedruckter Selbstzeugnisse von Bildgedicht-Autoren anführen, die er während der Arbeit an diesem Buch durch Korrespondenz initiieren konnte. Die Zitate ermöglichen eine starke Differenzierung der Kontakte geistiger Existenzen und machen den Band für weitere Forschungen zum Quellenwerk. –

Wer heute eine Theorie des Bildgedichts verfaßt, muß auch ein Stück literarischer und auf das Erleben bildender Kunst bezogener Wirkungsgeschichte schreiben. Kranz ordnet die möglichen Wirkungsweisen zu drei Kategorien: Danach leistet das Bildgedicht die »Transposition« einer Kunstform in die andere, »Interpretation« des im Bildwerk Gestalt gewordenen Gehalts und »Provokation«, indem es im Leser die gleiche Betroffenheit auslöst, die der Dichter beim Anblick des Kunstwerks empfand.

Die Forderung solcher Qualitäten durch das Medium der schöpferischen Sprache im Bildgedicht greift das schon mehrfach angeschlagene Thema einer »wechselseitigen Erhellung der Künste« nun prinzipiell auf. Kranz schließt sich im wesentlichen Walzel³ und anderen Gelehrten an, die glauben, daß z. B. die Dichtung gerade durch die Mittel, die der bildenden Kunst fehlen – etwa Bewegung, Klang – ein Bildwerk bis in tiefe Schichten der künstlerischen Erkenntnis begreifbar machen kann. Solche außerwissenschaftliche Kunsterfahrung, wie sie sich in Bildgedichten niederschlägt, könne ein Gemälde, eine Plastik ebenso intensiv, wenn auch auf andere Weise, erfassen wie die fachwissenschaftliche Interpretation des Kunsthistorikers, ja dieser sogar überlegen sein.

Das Problem war stets umstritten. Trotz der breiten empirischen Basis, von der Kranz auch hier wieder ausgeht, bleibt die These in der Verallgemeinerung fragwürdig. Wie schillernd das Verständnis eines Kunstwerks im sprachlichen Nachvollzug ist, zeigt der Band selbst, wenn er für ein einziges Bildwerk mehrere Bildgedichte von verschiedenen Autoren, Ländern und Zeiten nachweist. Gewiß vollziehen sich in der Gattung des Bildgedichts oftmals die intimsten und subtilsten Begegnungen zwischen Künstlern verschiedener Medien, die dabei aber – zumindest in einem präzisen Sinne – weder »transponieren« noch »interpretieren«, sondern eigene Stimmungen, Reflexionen, die der »echten« Bildaussage gar nicht entsprechen, oder ein einmaliges, weder wiederholbares noch auf andere Betrachter übertragbares Erlebnis widerspiegeln. Die Zusammenhänge zwischen Bildwerk und Gedicht können bis zu einer nicht mehr nachprüfbar Weise locker sein. Transposition und Interpretation kommen oftmals auch deshalb nicht zustande, weil es sich bei vielen Bildgedichten gar nicht um die literarische Ausdeutung eines Einzelstücks handelt, sondern um die Nachempfindung eines bestimmten Bildtyps, etwa der »Pietà« oder der »Notgottes« schlechthin. Kranz' Gedanke der »Provokation« hingegen überzeugt durchweg. Er kann mit gutem Recht darauf verweisen, daß die im Bildgedicht weitergegebene Herausforderung eines Kunstwerks dazu verhelfen kann, »daß Kunst wieder das wird, was sie in der spätbürgerlichen Gesellschaft weithin aufgehört hatte zu sein: ein Ereignis menschlicher Existenz, ein Akt der Seinserhellung«. So wertet das Buch schließlich unter Berufung auf frühere Versuche, dem Bildgedicht einen hohen Rang innerhalb der Kunsterkenntnis anzuweisen, die Gattung zu einem legitimen, auf eigenen Gesetzen beruhenden Teil der Kunstliteratur auf.

Der instruktive Band, der in einem *Résumé* eine differenzierte Typologie des Bildgedichts vorlegt, endet mit einem Exkurs, in dem Kranz seine Vertrautheit auch mit modernsten Methoden der Forschung erweist: Er entwirft ein soziolinguistisches Kommunikationsmodell des Bildgedichts am Beispiel von Texten Conrad Ferdinand Meyers und Bert Brechts auf Michelangelos Sistine-Fresko von der Erschaffung Adams. Die dabei aufgezeigte Wandlung in der Rezeption eines Kunstwerks erweist die Brauchbarkeit des Verfahrens für die Kunstgeschichte.

Nach gutem Brauch findet der Leser am Ende eines Buches, zumal eines von solcher Dichte, hilfreiche Register. Was Kranz in dem so stoffreichen Band auf diesem Gebiet leistet, geht weit über das Übliche und Erwartete hinaus. Man verfügt nicht nur über ein mit Ortsnamen gekoppeltes Namensverzeichnis und ein Register der Künstler, auf deren Werke Bildgedichte geschrieben wurden, sondern auch eine Bibliographie *raisonné* der Bildgedichte. Sie ist zugleich Autorenverzeichnis mit weitgehenden speziellen Angaben, die man teilweise in der Literatur noch nicht ermitteln kann. Der sehr reiche Schrifttumsnachweis ist, wie schon erwähnt, in die Anmerkungen eingearbeitet.

Gisbert Kranz hat im Lauf seiner Arbeiten für das vorliegende Buch mehr als 6000 Bildgedichte in Bibliotheken des In- und Auslandes zusammengetragen. Eine große Zahl fremdsprachiger Verse hat er als Übersetzer – wer möchte bei solcher Leistung Mängel aufzeigen? – dem deutschen Leser erstmals zugänglich gemacht. Viele moderne Gedichte führte er als Erstdrucke in die Literatur ein.

Ein Teil dieser ebenso intensiven wie vielseitigen Arbeit fand ihren Niederschlag in meist reich illustrierten Anthologien, die – anders als das angezeigte Fachbuch – ein breites kunstinteressiertes Publikum mit dem Phänomen »Bildgedicht« bekannt machen:

Gisbert Kranz (Hrsg.): Gedichte auf Bilder.
Anthologie und Galerie.
München: Deutscher Taschenbuchverl. 1975.
2. Aufl. 1977

Gisbert Kranz (Hrsg.): Bildmeditation der Dichter. Verse auf christliche Kunst. Mit Abb.
Regensburg: Verl. Pustet /
Hamburg: Agentur des Rauhen Hauses 1976

Gisbert Kranz (Hrsg.): Deutsche Bildwerke
im deutschen Gedicht. Mit Abb.
Ismaning b. München:
Verl. Max Hueber 1975

Gisbert Kranz (Hrsg.): Dome im Gedicht.
Mit Zeichnungen von Ursula Kranz.
Köln: Müssener Verl. 1975
(Reihe »Strom und Ufer«, Bd 8)