

Die umfangreichen Aufsätze, jeweils mit einer kurzen Zusammenfassung versehen, liefern somit erstmals ein umfassendes Bild dieses – zwar weltweit in zahlreichen Sammlungen vertretenen, aber dennoch weitgehend unbekanntem, bzw. vergessenen – Künstlers des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

DIETER MARCOS

Mittelrhein-Museum Koblenz

John Dixon Hunt, David Lomas, Michael Corris: *Art, Word and Image. Two Thousands Years of Visual/Textual Interaction*, with essays by Jeremy Adler, Stephen Barber, Rex Butler and Laurence Simmons, Joseph Viscomi, Hamza Walker, Barbara Weyandt, Michael White; London: Reaktion Books 2010; 410 S., 385 Abb., 324 in Farbe; ISBN 978-1-86189-520-2; £ 35,00, US \$ 55,00.

Der Verleger und die Herausgeber / Autoren verweisen auf das interessante Faktum, *Art, Word and Image* sei der erste Versuch der Aufzeichnung einer zweitausendjährigen Geschichte von Kunst und Schriftsprache und der Interaktion von Bild und Wort. Vor dem Hintergrund einer einige Jahrhunderte alten Kunstgeschichte und einer auch nicht mehr ganz jungen Kunstwissenschaft ist es beinahe nicht zu glauben, dass sich bisher niemand des Themas angenommen haben soll und dass es erst jetzt Gegenstand einer detaillierten Überblicksdarstellung geworden ist. Ein Blick auf die Literatur bestätigt aber die Einschätzung der Autoren. Bis zum Erscheinen ihres Buches gab es tatsächlich nichts Vergleichbares und es ist von ihnen sehr verdienstvoll, nun die Lücke zu schließen.¹

Diesem Mangel auf der Seite der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft standen zahlreiche literaturwissenschaftliche Untersuchungen über einzelne Schriftsteller/innen und Künstler/innen gegenüber, in deren Werk Wort und Bild gleichermaßen viel Platz einnehmen. Auch gibt es nicht wenige spezielle Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst, über bildkünstlerisch wirkende Schriftsteller/innen und schriftstellernde Künstler/innen sowie über die Funktion des Wortes/Textes in den Kunstwerken aus verschiedenen Epochen. Kulturhistoriker schrieben über das

¹ Der Autor dieser Buchbesprechung hatte noch selbst vor einigen Jahren seine Erfahrung mit dem Desideratum machen können, als er eine, dem Verhältnis von Bildender Kunst und Literatur gewidmete, Kulturinstitution mit aufbaute. Er konnte sich damals auf keine weiterführende Literatur stützen. Bei der Institution handelt es sich um das Günter Grass-Haus. Forum für Literatur und Bildende Kunst in Lübeck; ein 2002 eröffnetes Haus mit dem Zweck, einerseits das bildkünstlerische Werk des Literaturnobelpreisträgers Grass in seinen visuellen/textuellen Interdependenzen darzustellen und andererseits das Werk anderer künstlerischer Mehrfachbegabungen zu sammeln, zu erforschen und auszustellen. Darüber hinaus sah die Programmatik des neuen Hauses vor, ein Forum zu bilden, das die Interaktion künstlerischer Medien thematisiert. Siehe KAI ARTINGER, HANS WISSKIRCHEN (Hg.): *Wortbilder und Wechselspiele. Das Günter Grass-Haus. Forum für Literatur und Bildende Kunst*; Göttingen 2002; darin: KAI ARTINGER, ANDREAS BLÖDORN: *Bildsprachen. Das künstlerische Doppelleben des Günter Grass*; S. 37–51; KAI ARTINGER: *Schriftbilder und Bilder ohne Schrift*; S. 54–130.

Verhältnis von Wort und Bild und seine Bedeutung etwa in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance. Berühmtes Beispiel ist Johan Huizingas Buch „Herbst des Mittelalters“, in dem sich gleich zwei Kapitel explizit mit dem Thema auseinandersetzen.² Hinzuzufügen ist noch, dass auch die Bildwissenschaft sich des Themas angenommen hat, allerdings nicht mit einer solchen Intensität, wie das nun in der neuen Publikation geschehen ist.³

Das wenig ausgebildete Interesse der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft an dem Thema lässt sich sicher auf verschiedene Gründe zurückführen, es widerspiegelt aber auch die noch immer unterentwickelte Interdisziplinarität einzelner geisteswissenschaftlicher Fächer. Es ist sicher kein Zufall, dass das Buchprojekt nicht aus einem akademischen Forschungsprojekt erwuchs, sondern sich der Initiative eines britischen Kunstbuchverlegers verdankt. Der Londoner Verleger von *Reaktion Books* und Publizist Michael R. Leaman stellte fest, dass es zwar Geschichten der Malerei von der Antike bis zur Gegenwart und Geschichten des Schreibens und der Sprache gibt, dass aber ein Buch fehlte, das ein Bewusstsein für die unterschiedlichen Wege schafft, auf denen Worte – oder Sprache – Eingang in die Kunst, vor allem in die Malerei, finden. Er brachte deshalb ein Autorenteam aus zwei amerikanischen und einem britischen Kunsthistoriker zusammen, das sich auf das riesige, fast unübersichtliche Terrain wagen sollte, auf dem immer noch einige Abschnitte als *terra incognita* verzeichnet sind. Diese weißen Flecken sind nach Einschätzung Leamans umso mehr ein Paradox, weil es ja gerade in der Geschichte des 20. und 21. Jahrhunderts zu einem sehr engen Verhältnis zwischen Wort und Bild in den Medien und visuellen Künsten gekommen ist und sich dort das Zusammengehen von verbalen und visuellen Elementen in einem beinahe exponentiellen Maße beschleunigt hat. Das Ergebnis ist bekannt, nicht zufällig wird heute in den Mediengesellschaften die so genannte Text- und Bilderflut beklagt, die um ungeteilte Aufmerksamkeit der Konsumenten konkurriert. Allerdings wäre diese „Flut“ nicht vorstellbar ohne die Bildmedien wie die Photographie, das Fernsehen, das Video, die Werbung, das World Wide Web, die digitale Kunst usw. Fraglos hat die parallele technische Entwicklung der visuellen Medien die Beziehung zwischen Wort und Bild kompliziert, doch sie hat auch dazu beigetragen, dass Wort und Bild in der gegenwärtigen Kunstpraxis eine große Bedeutung erlangt haben.

Leaman formuliert in seiner Einleitung klar die Absichten des Buches. Es soll auf die verschiedenen Arten von Kunst bezüglich des Verhältnisses von Wort und Bild eingehen und eine Analyse der unterschiedlichen Formen und historischen Entwicklungen von der frühchristlichen Bildkultur bis zur Gegenwartskunst leisten. Das Buch beschäftigt sich mit der Zusammenarbeit von Schriftsteller/innen und Künstler/innen, zum Beispiel die zwischen Blaise Cendrars und Sonia Delaunay, und mit den

2 JOHAN HUIZINGA: *Herbst des Mittelalters*; deutsche Neuauflage: Stuttgart 1987; 20. Kapitel: Bild und Wort; S. 331–62; 21. Kapitel: Wort und Bild; S. 363–84.

3 Hier seien etwa die Untersuchungen von GOTTFRIED BOEHM genannt: *Was ist ein Bild*; München 1995; *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*; Berlin 2007.

schriftstellerischen Ambitionen von Künstlern wie William Blake und Paul Klee. Für Leaman hat das Buch sein Ziel erreicht, wenn der Leser / die Leserin erkennt, dass zum Verständnis manchen zeitgenössischen Kunstwerks ein Satz, ein Wort oder ein Titel der Schlüssel sein können. Auch sollte gezeigt werden, was Bildkünstler an Sprache und was Lyriker und Schriftsteller an der Visualität und Form der Worte fasziniert.

Aus der Perspektive des deutschsprachigen Kulturraums gesehen, ist die Auseinandersetzung mit einigen dieser Fragen nicht ganz neu. Es hat schon früher Ansätze entsprechender Darstellungen gegeben. Der bekannte Schweizer Ausstellungsmacher Harald Szeemann reüssierte 1957 mit der Schau „Dichtende Maler – Malende Dichter“ im Kunsthaus St. Gallen. Im gleichen Jahr kam Ernst Scheideggers Buch mit dem gleich lautenden Titel in Zürich heraus. Wenig später, im Jahr 1960, verfasste Herbert Günther das Buch „Künstlerische Doppelbegabungen“, in dem er das Phänomen der Mehrfachbegabung und des intermedialen Arbeitens untersuchte. Kurt Böttcher und Johannes Mittenzwei, um noch ein weiteres Beispiel zu nennen, brachten 1980 das Kompendium über „Dichter als Maler“ heraus. Doch muss man einschränkend festhalten, dass es in diesen Untersuchungen nicht um die strukturellen Besonderheiten der Beziehung von Wort und Bild im Kunstwerk ging, sondern Teilbereiche des weiten Feldes behandelt wurden und die Annäherung an das Thema vor allem von der Literatur aus erfolgte.

Dagegen liegt die primäre Leistung der neuen Publikation darin, den Schwerpunkt ganz auf die Analyse des Gebrauchs von Worten in der visuellen Kunst zu legen. Die literarische Beschreibung visueller Dinge oder die Kunst- und Bildbeschreibung nach der Definition der Ekphrasis sind dagegen ausdrücklich nicht Gegenstand der Erörterung, denn sie konfrontieren die Dualität von dem Verbalen/Visuellen genau von einer Seite, die dem Ausgangspunkt des Buches entgegen gesetzt ist.

Das Buch gliedert sich, neben der instruktiven Einleitung des Verlegers und einer Einführung, in drei historische Hauptessays und sieben so genannten *spotlight essays*, worunter monographische Einzeluntersuchungen zu verstehen sind, in denen einzelne Künstler und ihr Werk besprochen werden. Dafür ausgewählt hat das Autorenteam den englischen Maler, Dichter und Grafiker William Blake, den Schweizer Maler und Dichter Paul Klee, den deutschen Maler und Dichter Kurt Schwitters, den österreichischen Außenseiter-Künstler August Walla, den neuseeländischen Maler Colin McCahon, den deutschen Künstler Horst Haack, und den US-amerikanischen Zeichner und Maler Raymond Pettibon.

Die drei zentralen Beiträge mit ihrem historischen Überblick und der chronologischen Ordnung des Stoffes unterteilen sich in die Geschichte von Wort und Bild bis 1900, 1900–1945 und 1945 bis heute. Geschrieben wurden sie – in der Reihenfolge der Nennung der Zeiträume – von John Dixon Hunt, David Lomas und Michael Corris. Hunt ist emeritierter Professor für Kunstgeschichte und die Theorie der Landschaft an der Universität von Pennsylvania. Lomas lehrt Kunstgeschichte an der *School of Arts, Histories and Cultures* an der Universität von Manchester. Corris ist Professor für Kunst an der *Meadows School of the Arts* an der *Southern Methodist University* in Dallas/USA.

Die Hauptessays zeigen die Bandbreite und historische Vielfalt der Erscheinungsformen von Wort und Bild. Sie stecken nicht nur das riesige Untersuchungsfeld ab, das bis zu den Anfängen der christlichen Kunst zurückreicht, sondern es werden auch Bezüge hergestellt zur Kunst vorchristlicher Kulturen, der griechischen, babylonischen und ägyptischen, die ebenfalls Schrift in der Kunst einsetzten. Indem die Hauptessays ein 2000 Jahre andauerndes, wechselvolles Verhältnis nachvollziehen, machen sie zugleich sichtbar, wie künstlich die heute als selbstverständlich erachtete Trennung zwischen reiner Bild- und Schriftkultur ist. Tatsächlich ist sie Folge eines konstruierten Gegensatzes, dessen Ursprung relativ jung ist.

Die Geschichte des Verhältnisses von Wort und Bild impliziert die Geschichte des Wettstreits um Bedeutung und Prestige unter den Künsten. Dadurch entfernten und entfremdeten sich die Literatur und die Bildkünste, das Textuelle und das Visuelle voneinander. Die uns heute vertraute „Kunst“ ist nach Auffassung Leamans das Produkt einer Entwicklung, die keine 200 Jahre alt ist. Der daraus entstandenen formalistischen Auffassung und strikten Trennung der künstlerischen Gattungen will das Buch die Ansicht entgegensetzen, die Hunt als „Tanz“ beschreibt, in dem Wort und Bild vereint sind. Dieser „Tanz“ bräche die geschlossenen Kategorien der Klassifizierung und das fest gefügte Begriffssystem auf und lasse die bisher nicht oder kaum wahrgenommenen Korrespondenzen sichtbar werden. Eine Welt, die in Bewegung ist, wolle das Buch reflektieren, so die Autoren.

In der Einführung unternimmt Hunt den Versuch einer schematischen Bestimmung der Formen, mit denen Bildkünstler Worte verwenden. Vier verschiedene Erscheinungsformen bestimmt er. In der ersten und am häufigsten auftauchenden Form, die von ihm als *explicitly* bezeichnet wird, werden Worte in das Kunstwerk eingefügt oder auf es angebracht. Auf diese Art der Verwendung von Worten liegt auch der Fokus des Buches. Denn es seien die in visuelle Kunstwerke eingebrachten Worte, die uns eigentlich erst richtig die *anderen Qualitäten* der Schriftsprache bewusst machen.

Die ausdrückliche Präsenz von Worten in der Kunst findet man vor allem in zwei Perioden der westlichen Kunstgeschichte: in den frühen Phasen, im Mittelalter und der Renaissance, und in der postmodernen Ära, das heißt in der Kunst seit dem Kubismus.

Die zweite Form, die Hunt *implicitly* nennt, meint ein Verhältnis, bei dem die Kunst selbst auf Worte beruht beziehungsweise das Visuelle in eindeutiger Weise das Verbale/Textuelle imaginiert. Dies gilt für Kunstwerke, bei denen der ihnen zugrunde liegende Text, die Geschichte und Protagonisten sofort erkennbar sind, ohne dass sie explizit genannt werden müssen. Eine solche implizite Form findet man auch bei Allegorien, die einen Begriff oder philosophischen oder moralischen Sachverhalt visualisieren.

Die dritte Form ist ihrer Funktion nach additiv, ergänzend, und wird deshalb *additively* oder *supplementarily* genannt. Hier werden Worte in separater Weise dem visuellen Werk hinzugefügt, beispielsweise als Titel auf einem Texttäfelchen, als Inschrift im Bilderrahmen oder in Form eines längeren erläuternden Kommentars, wie er sich an Ausstellungswänden in Museen findet.

Die vierte Form endlich, als *collaboratively* bezeichnet, erfasst all diejenigen Erscheinungsweise, die sich unter den anderen drei genannten nicht subsumieren lassen. Dazu gehören Kunstwerke wie mittelalterliche Handschriften, Embleme, bestimmte Arten der Werbung, mit anderen Worten Werke, in denen Wort und Bild in einem außerordentlichen Maß miteinander verwoben und von einander abhängig sind. Bei der vierten Form bilden Wort und Bild eine quasi untrennbare Einheit, die nicht einfach aufgelöst werden kann, weil das mit einer Störung der Funktion des Werkes einherginge. Mit dem jeweiligen Verlust eines der beiden Teile würde das jeweils andere seinen Sinn verlieren. In der vierten Form verschränken sich Wort und Bild auf eine „emphatische“ Weise und „verschmelzen“ zu einer Einheit.

Das relativ grobe Schema, dessen Kategorien nicht in jedem Fall eindeutig voneinander zu trennen sind und die sich teilweise überschneiden können, bildet eine Art Matrix, mit deren Hilfe die Autoren aus dem unübersehbaren Bildfundus die exemplarischen Text-Bild-Erzeugnisse für ihre Darstellungen herauszukristallisieren.

Im ersten Überblicksaufsatz, den Hunt verfasst hat, wird in komprimierter Form die Entwicklung von der Buchmalerei und mittelalterlichen Kunst über die Malerei der Renaissance und des Barock bis hin zur Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts nachgezeichnet, wobei der Schwerpunkt für die beiden letzte Jahrhunderte auf der englischen Kunst liegt. Hunt schildert die enge Verbindung zwischen Literatur und Malerei und hebt hervor, dass die gesamte Kunstproduktion ohne (Text-)Vorlagen, ohne die von Textexegese beeinflussten Instruktionen der Auftraggeber oder ohne die Literatur, auf die die gemalten Geschichten zurückgingen, nicht denkbar wäre. Die Kenntnis von Texten war nicht nur Grundlage der Produktion, sie war auch unentbehrlich auf der Seite des Betrachters/der Betrachterin für die Rezeption. Während es im Mittelalter ein sehr enges Verhältnis zwischen Wort und Bild sowohl bei den Künstlern wie den Kunstadressaten gab, wurde es in der Renaissance einerseits noch komplexer, andererseits trug die immer weiter ausgedehnte Verbindung zwischen den Bildkünstlern und ihren schriftlichen Quellen zu einer zunehmenden Rivalität zwischen Wort und Bild bei.

Von den Renaissancemalern bis zu den frühen modernen Künstlern im 19. Jahrhundert wie J. M. W. Turner oder den Präraphaeliten lassen sich Kontinuitäten dieses Verhältnisses feststellen. Diese Kontinuitäten konterkarieren das Bestreben der Kunstgeschichte, eindeutige Periodisierungen von Kunst- und Stilepochen vorzunehmen. Infolge der Krise der Kunstakademien und des künstlerischen Kanons geriet die „Literaturlastigkeit“ der Malerei in die Kritik und es setzte eine Loslösung des Bildes vom Wort in Gang. Im 20. Jahrhundert hatte sich schließlich die Ansicht vollständig durchgesetzt, Kunst hätte frei zu sein von allen narrativen Elementen. Dieser Kampf gegen die erzählerischen Anteile, der einer Paranoia gegen das Narrative glich, erwies sich nur bedingt als erfolgreich, denn während man die Sprache zugunsten des Malerischen zur Haustür hinaustrieb, kam diese mithilfe der künstlerischen Experimente, wie sie die Avantgarde betrieb, zur Hintertür wieder herein.

Dies vermag der Beitrag von Lomas für den Zeitraum 1900–1945 in aller Deutlichkeit zeigen. Der Autor konzentriert sich insbesondere auf den Kubismus, Futuris-

mus, Dadaismus und Surrealismus. Er stellt die unterschiedlichen Strategien des bildkünstlerischen Umgangs mit dem Wort vor. Im Zentrum steht dabei die Collage als die wichtigste technische Innovation in den Künsten. Sie hatte entscheidenden Anteil bei der Veränderung der Kunst- und Literaturkonzepte. Als formales Prinzip brachte die Collage das Verbale/Textuelle und das Visuelle nicht nur in einer gleichwertigen Form zusammen, sie erhob das Wort und das Textfragment auch zu neuen Gestaltungselementen. Zugleich definierte sie die Möglichkeiten des Schriftstellers/der Schriftstellerin im Umgang mit dem Bild und die des Künstlers/der Künstlerin im Umgang mit dem Text neu, denn als Prinzip macht es die Collage möglich, dass im Mittelpunkt nicht mehr der Autor, sondern das künstlerische Material steht.

Während Lomas sich auf die französische, italienische, russische und deutsche Kunst konzentriert, setzt Corris im dritten Hauptessay den Schwerpunkt auf die Tendenzen der US-amerikanischen Kunst seit 1945. Damit trägt er der Vormachtstellung der amerikanischen Kultur und Kunst in den Nachkriegsjahrzehnten Rechnung. Es kommen jedoch auch andere Künstler/innen in den Blick wie der in New York lebende und arbeitende Deutsche Hans Haacke. Corris interpretiert die Kunstkonzepte der Nachkriegsjahre als Reaktion auf die Folgen des Zweiten Weltkrieges, auf Auschwitz und den Genozid. Die Kunst habe auf die gesellschaftliche Krise reagiert und in den mannigfaltigen Tendenzen wären Wort und Bild neue Verbindungen eingegangen. Pop Art und Konzeptkunst sind nur zwei der bekanntesten Stilentwicklungen, die dem Wort in der Bildwelt eine herausragende Position zuweisen.

Eine Schwäche der von Lomas und Corris vorgenommenen Künstler- und Werkauswahl ist allerdings die Ausklammerung anderer Strömungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts wie zum Beispiel Tendenzen des Realismus. Man denke an die Malerei des Verismus und der Neuen Sachlichkeit in Deutschland, an die Werke der mexikanischen Muralisten in den 20er und 30er Jahren, zum Beispiel die Wandbilder Riveras, die, angelehnt an die Agitprop-Kunst, ebenfalls das Wort und die politische Parole nutzen. Heinrich Vogeler ging ähnliche Wege in seinem Komplexbild „Karelien und Murmansk“ (1926), das seit langem wieder einmal in der Neuen Nationalgalerie Berlin zu sehen ist.⁴ Aber auch spätere Beispiele wie die Malerei eines Bernhard Heisig oder anderer Künstler/innen aus den damaligen Ostblockstaaten hätten die Darstellung in einer Weise ergänzen und den Eindruck verhindern können, die „Westkunst“ hätte damals dominiert und nur sie hätte nach dem Untergang der kommunistischen Staaten in der Kunstgeschichte Bestand. Hier wird vielleicht der allzu starke „angelsächsische Blick“ erkennbar, der jedoch dem Anspruch des Buches auf eine umfassende, die Kunst aller westlich geprägten Zivilisationen einbeziehende, Darstellung entgegensteht.

Den hochgesteckten Erwartungen können aber auch die *spotlight essays* nicht in allen Punkten gerecht werden, wie am Beitrag der deutschen Kunsthistorikerin Barbara Weyandt über den deutschen Künstler Horst Haack zu studieren ist. Das Werk des in

4 In der Ausstellung „Moderne Zeiten. Die Sammlung 1900–1945“, Neue Nationalgalerie Berlin. Gerade diese Ausstellung bietet einige deutsche Beispiele zum Thema.

Seit mehr als 130 Jahren einer der renommiertesten
Bibliothekslieferanten weltweit:



Wasmuth

Die Fachbuchhandlung
für Archäologie, Architektur,
Kunst sowie Bau- und
Kunstgeschichte

Unsere Dienstleistungen für Sie:

- Automatischer Ansichtsversand der in Ihrem Fachgebiet wichtigen Neuerscheinungen speziell nach Ihrem Anforderungsprofil (Blanket-Order-Programm)
 - Zweimal jährlich erscheinende Fachkataloge mit internationalen Neuerscheinungen unserer Fachgebiete
 - Neuerscheinungsdienst – per E-Mail und in Papierform
 - Eigenes Internet-Angebot unter: <http://www.wasmuth.de>
 - Suchdienst für vergriffene Bücher und Zeitschriften
 - Mehr als 3.000 Bibliotheken im In- und Ausland vertrauen uns – überzeugen auch Sie sich von unserer Leistungsfähigkeit
 - Ein umfangreiches Lager mit 80.000 neuen und antiquarischen Titeln
 - Kompetente Betreuung Ihrer Fortsetzungen und Zeitschriften-Abonnements
- Pfalzburger Straße 43-44
10717 Berlin
Tel. (030) 86 30 99 - 0
Fax (030) 86 30 99 - 99
<http://www.wasmuth.de>
info@wasmuth.de
- Lieferung von „grauer“ Literatur, Konferenzberichten, Publikationen aus Osteuropa – auch im Standing-Order-Bezug

Darmstadt und Paris tätigen Haack ist prädestiniert für die Themenstellung des Buches. Unter den zeitgenössischen Künstler/innen gibt es wohl nur wenige, die Wort und Bild in einer so dichten Bildsprache einsetzen. Haacks Arbeiten entsprechen jenem Verhältnis von Wort und Bild in der Kunst, das Hunt mit „collaboratively“ umschreibt. Entsprechend dieser Form, in der das Verbale und Visuelle in eine kaum lösbare Einheit transponiert wird, ist auch bei Haack das Wort/Text-Bild-Verhältnis in einer sehr persönlichen und genuinen Form gestaltet. Sein Hauptwerk, an dem er seit dem Beginn der 1980er Jahre arbeitet, ist die „Chronographie Terrestre (Work in Progress)“, eine Art visuelles und verbales Tagebuch, das inzwischen auf mehrere tausend Blatt angewachsen ist. Im kleinen Format (22 x 17 cm) schafft der Künstler für jeden beziehungsweise jeden zweiten oder dritten Tag ein Blatt, in dem er seine Beobachtungen, Gedanken, Ideen, Reflexionen, Nachrichten, Geschichten und zeittypisches Bildmaterial festhält. So entstand ein ungewöhnliches Tage(blatt-)buch, in dem Bilder und Texte miteinander verbunden und in eine neue Einheit – im mehrfachen Sinne – überführt werden. Denn jeweils 30 Tageblätter werden in einer Tafel zusammengefasst, die die Größe 225 x 54 cm hat. Damit ergibt sich eine Art großer „Collage“. Im Verlauf der vergangenen drei Jahrzehnte haben sich diese Tafeln zu einer raumgreifenden Installation entwickelt, die wie ein labyrinthisches Gehäuse in den Raum gestellt werden kann. Zur Zweidimensionalität der Blätter kommt die Dreidimensionalität der Installation. Daher hat Haack seiner Arbeit den Untertitel „Schrift Mal Bild Hoch 3“ gegeben.

Für das Buch beschränkt sich Weyandt auf ein einzelnes, in sich abgeschlossenes Werk, das sich zwar der für die „Chronographie“ entwickelten Techniken bedient, aber ansonsten eine eigenständige Arbeit ist. Es handelt sich um „Die Apokalypse. Die Offenbarung des Johannes“, die 1999 entstanden ist und aus 150 textuell und visuell gestalteten Blättern besteht. Haack übertrug den gesamten biblischen Text in Deutsch in Drucklettern auf die Seiten und verband sie mit Bildern. Das Resultat ist eine Fülle an Text und Bildern, die, wiederum zusammengebracht auf fünf Tafeln zu 30 Blatt, eine Art „Großcollage“ bilden.

Barbara Weyandt erklärt in überzeugender Weise, wie in diesem Werk Text und Bild zusammengehen und zusammenarbeiten. Die überragende visuelle Transponierung des klassischen und selbst sehr bildmächtigen Textes scheint ihr bei Haack so gelungen zu sein, dass sie selbst imstande ist, Dürers berühmte Blattfolge abzulösen.

Was die Autorin leider in ihren Reflexionen vernachlässigt, ist die Rezipientenseite, das heißt das Problem der Wahrnehmung solcher komplexer Kunstwerke. Generell stellt multimediale Kunst den Betrachter/die Betrachterin vor große Herausforderungen und bei Kunstwerken, die zugleich mit viel Texten und vielen Bildern arbeiten, potenziert sich das noch. Bei Haacks „Apokalypse“ wird der Betrachter/die Betrachterin an die Grenze der Aufnahmefähigkeit herangeführt.

Die fünf Tafeln breiten den gesamten Text der „Offenbarung“ aus, dessen Lektüre schon in Buchform einige Zeit in Anspruch nähme, doch angesichts der Darbietungsform als hohe Tafeln ist der Text im oberen und im unteren Bereich der Tafeln nur noch mit Schwierigkeiten zu lesen. Die Bilder, die in der Regel leichter zu erfassen sind, bekommen dadurch in diesen Bereichen eine gewisse Dominanz, während der

Text zurücktritt. Des Weiteren kommt zum Tragen, dass der Text auf Deutsch wiedergegeben ist. Diejenigen, die dieser Sprache nicht mächtig sind, nehmen mit sehr großer Wahrscheinlichkeit das Werk anders wahr als diejenigen, die die Sprache beherrschen und den Text lesen können. Aden Peres bemerkte in einem Aufsatz über Haacks „Apokalypse“ treffend, das sei nicht ohne Auswirkung für das Zusammenspiel von Sprache und Bild und die „Einheit“, die beide eingehen.⁵ In einer englischsprachigen Publikation, die in zahlreichen Abbildungen ein Werk mit einem umfangreichen deutschen Text abdruckt, wäre es durchaus angebracht gewesen, auf die Sprachproblematik und ihre Dimension für die Wahrnehmung einzugehen. Dass es Peres tat, liegt sicher daran, dass er in Brasilien geboren und des Deutschen nicht mächtig ist, während die deutsche Kunsthistorikerin sich dieses Problem nicht bewusst war (obwohl auch ihr Text in Englische übersetzt wurde). Natürlich mögen auch die Briten und englischsprachigen Leser/innen die „Apokalypse“ (in ihrer Muttersprache) kennen, doch für sie fällt in der Tat die Wahrnehmung und „Lektüre“ von Haacks Arbeit anders aus.

Man könnte an dieser Stelle kritisch zu dem Buchprojekt vermerken, es habe nicht das Gebiet der Wahrnehmungspsychologie in die Betrachtungen einbezogen und die Problematik, wie solche komplexen Text-Bild-Werke eigentlich von einem (durchschnittlich gebildeten) Betrachter/Ausstellungsbesucher gesehen wird. Aber insbesondere bei Text-Bild-Arbeiten steht der Betrachter/die Betrachterin vor der unentwegten Entscheidung, ob er/sie erst lesen oder erst schauen will/soll. Was aber wird bei einer Informationsfülle, wie sie Haacks „Apokalypse“ darbietet, tatsächlich aufgenommen? Wie beeinflusst das wiederum die Wahrnehmung und das Verständnis des Kunstwerkes? Hier ist das nicht weniger weite Feld der Kommunikation und Rezeption berührt. Obwohl das Buch eine Erörterung dieser Fragen nahe gelegt hätte, gibt es darauf leider keine Ansätze und Erklärungsversuchen.

Schaut man sich die Auswahl der Künstler der Einzeluntersuchungen an, fällt das Übergewicht, hier kann man auch von Domäne sprechen, der Männer auf. Sieben Künstler werden behandelt, aber keine einzige Künstlerin. Das ist bedauerlich, denn es hätte durchaus Frauen gegeben, deren Werk sehr gut in die Darstellung hineingepasst hätte. Zum Beispiel die niederländische Malerin Charlotte Salomon, die von den deutschen Nationalsozialisten 1943 ermordet wurde. Ihre große Bilderfolge „Leben? Oder Theater?“, die vor einigen Jahren durch Ausstellungen größere Beachtung fand, wäre ein hervorragendes Beispiel gewesen. Aber auch aus dem Bereich der Kunst und des Feminismus hätten sich einige Künstlerinnen für eine Einzeluntersuchung angeboten.⁶ Leider sind sie nur in dem Überblicksaufsatz über Wort und Bild in der Kunst seit 1945 von Corris besprochen und damit weniger detailliert gewürdigt.

Dieses Ungleichgewicht spiegelt sich im Übrigen auch in der Auswahl der Autoren des Buches wieder, unter denen nur eine Autorin ist. Das muss nichts bedeuten, kann sich aber auf die Auswahl und Art der Bearbeitung und Darstellung der

5 ADON PERES: *Facie ad faciem*; in: HORST HAACK: *Chronographie Terrestre (Work in Progress)*; Darmstadt 2001; S. 68–75.

6 Siehe hierzu HELENA RECKITT, PEGGY PHELAN (Hg.): *Kunst und Feminismus*; Berlin 2005.

Gegenstände auswirken. Gut möglich, dass ein hinsichtlich des Geschlechts „ausbalanciertes“ Autorenteam eine ausgewogene Künstler/innenauswahl getroffen hätte und die Erkenntnisse heutiger Gender Studies für die Konzeption des Bandes fruchtbar gewesen wären.

Trotz dieser insgesamt zu vernachlässigenden Details ist es der Verdienst der Autoren und der Autorin, das Bewusstsein für die Bedeutung des Verhältnisses von Wort und Bild in der Kunst geschärft zu haben. Das ist keine geringe Leistung, zumal nach der Lektüre erkennbar ist, wie inadäquat zum Beispiel diese Dimension der Kunst in unseren Kunstmuseen abgebildet wird. Dort wird noch immer weitestgehend im traditionellen Sinne die künstliche Trennung zwischen Wort und Bild aufrechterhalten. Betritt man eine Galerie mit alter Kunst, so herrscht etwa in den Sälen mit der Kunst des Mittelalters und der Renaissance der Eindruck vor, die Welt der Bilder sei losgelöst von der Welt der Texte. Sowie die Museen es bis heute nicht wirklich vermocht haben, die kultische Funktion der alten Kunstwerke in ihrer Zeit sichtbar werden zu lassen, so verhüllen sie in ganz ähnlicher Weise deren verbale Ursprünge. Die Autoren zeigen dagegen eindrucksvoll, dass es die Bilderwelt in Einheit mit der Textwelt gibt.

KAI ARTINGER
Bremen

Mateo Kries, Alexander von Vegesack (Hg.): Rudolf Steiner – die Alchemie des Alltags (zugleich Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Wolfsburg: Kunstmuseum, 13. Mai – 21. November 2010 / Stuttgart: Kunstmuseum, 5. Februar – 22. Mai 2011 / Weil am Rhein: Vitra Design Museum, September 2011 – März 2012), Weil am Rhein: Vitra Design Museum 2010, 335 S., über 500 vielfach farb. Abb.; ISBN 3-931936-85-6; ISBN 978-3-931936-85-3; € 79,90

Rudolf Steiner und die Kunst der Gegenwart. Hg. v. M. Brüderlin, U. Gross (zugleich Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Wolfsburg: Kunstmuseum, 13. Mai – 21. November 2010 / Stuttgart: Kunstmuseum, 5. Februar – 22. Mai 2011), Köln: DuMont 2010, 223 S., 170 Farbabb.; ISBN 3-8321-9277-8; ISBN 978-3-8321-9277-8; € 39,90

Rudolf Steiner und die Kunst: ein überfälliges Thema, das jetzt eine große Doppelausstellung aufgreift, die in den Kunstmuseen von Wolfsburg und Stuttgart sowie teilweise im Vitra Design Museum in Weil am Rhein gezeigt wird. Sie besteht aus zwei Segmenten. Im ersten werden in historischer Perspektive in einer vom Vitra Design Museum konzipierten Ausstellung Theorie und Praxis des künstlerischen Wirkens von Rudolf Steiner (1861–1925) gezeigt. Parallel dazu geht es in einem zweiten Segment in Wolfsburg und Stuttgart um „Rudolf Steiner und die Kunst der Gegenwart“. Beide Ausstellungen werden von anspruchsvoll gestalteten Katalogen begleitet. Der historisch ausgerichtete Katalog dokumentiert im Kern die Einflüsse Steiners auf Möbel und Design im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, geht jedoch mit der Einbe-