



Sukmo Kim; Bildtitel. Eine Kunstgeschichte des Bildtitels; Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2015; 356 S., 82 Abb.; ISBN 978-3-8300-8663-5; € 95,80

Die Sprach- und Kulturwissenschaft widmet sich bereits seit Mitte des 20. Jahrhunderts systematisch der Titelforschung (5) und hat durch bekannte Autoren wie Gérard Genette und Arnold Rothe ausführliche Forschungen zu Formen und Funktionen literarischer Titel beigetragen. Wesentlicher Bestandteil einer Vielzahl dieser Forschungsbeiträge ist die Untersuchung der semiotischen und semantischen Bezüge literarischer Titel. Sukmo Kim

überträgt in seiner Arbeit diese sprachwissenschaftlichen Methodiken auf die Kunstgeschichte und formuliert so grundlegende Aspekte der Funktion und Ausprägung von Bildtiteln. Da in der kunsthistorischen Forschung bislang die systematische Analyse der Beziehung zwischen Werk und Titel mehr oder weniger vernachlässigt worden ist, setzt sich Kim zum Ziel, die Grundzüge des Bildtitels sowie dessen Form, Funktion und Wirkung vom Mittelalter bis in die Moderne zu untersuchen. Die dabei herangezogenen Fallstudien werden im Vorfeld durch theoretische Ausführungen zu generellen Funktionen von Bildtiteln unterlegt. So erörtert Sukmo Kim zu Beginn knapp die einzelnen sprachwissenschaftlichen Systeme, deren kunstwissenschaftliche Referenzen und mögliche Metaebenen von Bildtiteln. Damit stellt er sicher, dass auch Leser, die mit semiotischen Fragestellungen weniger vertraut sind, dem weiteren Textgeschehen folgen können und diese bei der Auseinandersetzung mit Werkbeispielen anwenden können. Neben allgemeinen Beobachtungen zu Funktionsformen wie der Ausdrucks- oder Appellfunktion von Bildtiteln, gestalten sich die Ausführungen zu den rezeptionsästhetischen Aspekten der Bildtitel mit Referenzen auf die Studien von Robert Jauß und Wolfgang Kemp (42–44) als besonders interessant. Die Frage nach dem Rezeptionsverhalten des Publikums und der Einflussnahme des Künstlers auf dieses, wird hierbei ausführlich untersucht. Gerade im weiteren Verlauf der Arbeit zeigt sich, dass dies auf die Entwicklung der modernen Kunst entscheidenden Einfluss nahm.

An dieses eher theoretisch orientierte erste Kapitel schließen sich Ausführungen zur Bildrezeption und Wandelbarkeit von Bildtiteln an, welche unter Einbezug von Fallbeispielen veranschaulicht werden. Hierfür führt Kim zum einen Hieronymus Boschs *Garten der Lüste* (1503/04; Abb. 1) an, um den Entstehungsprozess und die Wandelbarkeit von Titelbezeichnungen zu verdeutlichen. Wie die Quellen belegen, lässt sich die Betitelung des Triptychons erst 90 Jahre nach dessen Entstehung und nach mehrmaligem Besitzerwechsel nachweisen (61). Des Weiteren wird deutlich, dass in den nachfolgenden Jahrhunderten eine starke Kohärenz zwischen Bildinterpretation und Titelfindung bestand. So wurde das Werk bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit verschiedenen Titeln wie beispielsweise *Die Erdbeeren*, *Das Treiben der Welt*, *Die Üppigkeit* oder *Die Laster und ihr Ende* versehen. Diese Änderungen der Bild-



Abb. 1: Hieronymus Bosch, *Der Garten der Lüste*, geöffneter Zustand, um 1503/04 (58)

bezeichnung und „die damit einhergehende allgemeine Akzeptanz der Umbenennung“ (63) führt Kim als Indiz für eine Verschiebung des Rezeptionsinteresses an. In den darauffolgenden Werkbeispielen zeigt sich darüber hinaus, wie stark die konstataierende Wirkung von Bildtiteln zu Transformationsprozessen in der früheren Kunstgeschichte führen konnte. So werden unter anderem Werke von Veronese und Giambologna genannt, bei denen insbesondere die Kongruenz zwischen öffentlicher Wahrnehmung und künstlerischer Freiheit dargelegt wird. Gerade die Umbenennung der Werke aufgrund von öffentlichen Impulsen oder auch religiöser Verfolgung der Künstler (Veronese) macht diesen Zusammenhang deutlich. Nach der theoretischen Auseinandersetzung mit der Form und Funktion von Titeln eröffnet dieser Abschnitt erstmals praktische kunsthistorische Überlegungen und zeigt, inwiefern Bildtitel auch in der früheren Kunstgeschichte den eigentlichen Bildinhalt und dessen Wahrnehmung beeinflussen konnten. Insbesondere für die Bildinterpretation können derartige Umbenennungsprozesse und deren kritische Hinterfragung somit von großer Bedeutung sein.

Grundsätzlich – und das hebt Sukmo Kim ebenso hervor – sind Bildbetitelungen bis ins 17. Jahrhundert selten anzutreffen und dienten meist nur der Inventarisierung beziehungsweise der Beschreibung der Bilder. Aus diesem Grund versteht sich das nachfolgende Kapitel, welches sich der historischen Entwicklung des Bildtitels vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts widmet, eher als eine Art geschichtlicher Abriss. Dieser ist zwar der Vollständigkeit halber nötig, stellt für die meisten Kunsthistoriker jedoch eine Plattitüde dar. Wirklich interessant sind die sich daran anschließenden Ausführungen zur Entwicklung des Bildtitels in der modernen Kunst. Nach Kim „fand mit dem allmählichen Verschwinden der Gegenständlichkeit



Abb. 2: William Turner,
*Schatten und Dunkelheit –
der Abend der Sintflut*,
1843 (128)

aus dem Bild eine Emanzipation des Bildtitels gegenüber dem ikonographischen Bildinhalt statt“ (127), sodass dem Bildtitel im Zuge progressiver künstlerischer Theorien eine eigenständige künstlerische Haltung eingeräumt wird. An den Anfang dieser Entwicklung setzt er William Turner, dessen Nutzung von Haupt- und Untertiteln in Werken wie *Schatten und Dunkelheit – der Abend der Sintflut* von 1843 (Abb. 2) laut Kim den werkimmanenten Aspekt und die differenzierte Verwendung der Bildtitel erstmals in den Vordergrund stellt. Gleichsam spiegelt dies auch das künstlerische „Streben nach einer neuen Bildsprache wortwörtlich wider.“ (129) Wie der Autor schlüssig darlegt, folgten im ausgehenden 19. Jahrhundert zahlreiche ähnliche Entwicklungen, die die Betitelung in Kongruenz zu künstlerischen Konzepten setzten. Beispielhaft hierfür werden die impressionistischen Titel Claude Monets als auch die symbolistischen Titel Paul Gauguins angeführt. Impressionismus und Symbolismus manifestierten sich demnach als wesentliche Strömungen innerhalb der Betitelungsgeschichte von Kunstwerken und offenbarten so den Titel als freies Ausdrucksmedium. Im Gegensatz zu den Impressionisten, welche den Titel mit dem atmosphärischen oder koloristischen Gehalt des Bildes in Verbindung brachten, nutzten die Symbolisten den Bildtitel „als unverzichtbares Korrelat zum sonstigen Bildinhalt“ (142). Um diese These zu festigen, führt der Autor Paul Gauguins Werk *Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?* an. Der in diesem Werk direkt auf der Leinwand niedergeschriebene Titel, verbildlicht somit scheinbar die direkte Beziehung zwischen Text und Bild. Hervorzuheben ist unterdessen allerdings, dass der Künstler



Abb. 3: Marcel
Duchamp, *Belle Haleine*,
Eau de Violette, 1921
(204)

in verschiedenen Schriften unterschiedliche Äußerungen zu seinen Betitelungskonzepten trifft, sodass sich daraus keine stringente Interpretation der Bild-Text-Beziehung bei Gauguin ableiten lässt.¹ Innerhalb des kunsthistorischen Diskurses haben sich dementsprechend diverse Theorien bezüglich dieses Werkes ausgeprägt. Wie Kim hervorhebt, lassen sich zum einen zeitgeschichtliche, literarische und naturwissenschaftliche Fragestellungen in dem Titel widerfinden. Diese Spekulationen über mögliche Sinngehalte lassen sich in direktem Zusammenhang mit dem eigentlichen Ursprung symbolistischer Geisteshaltungen sehen, welche sich von der profanen Alltäglichkeit zugunsten einer suggestiven Vorstellung oder auch einer transzendenten Erfahrung abkehren.² Die Suggestionskraft des Titels und die durch seine vielfachen Verschränkungen hervorgerufenen Interpretationsmöglichkeiten eröffnen dem Rezipienten eine Fülle an Perspektiven, welche für die Auseinandersetzung mit den Werkinhalten zur Verfügung stehen. Gauguin steht damit am Anfang einer Entwicklung, welche den Bildtitel im Sinne eines konzeptuellen Bestandteils des Kunstwerkes etablierte. Anhand von Künstlern wie Wassily Kandinsky und Piet Mondrian führt der Autor diese Genealogie fort. So verändert Mondrian beispielsweise die Bezeichnung seiner Kunstwerke so häufig, dass daraus eine Art spielerischer Umgang abzulesen ist, durch den in gleichem Maße die akademischen Ordnungsprinzipien infrage gestellt werden. Wie Sukmo Kim schlüssig darlegt, entfaltete sich aus diesen ersten Konzepten der modernen Titelfindung ein Verständnis des Bildtitels, welches eben diesen als direkten Bestandteil des Kunstwerkes definiert (180).

Stellvertretend für diese Entwicklung stehen laut Kim Marcel Duchamp und Max Ernst. Wie Duchamps Readymades sowie sein konzeptueller Umgang mit der Signatur zeigen, stellte er sich mit seiner Kunst expressiv gegen jegliche Konvention innerhalb des Kunstmarktes seiner Zeit. Nicht nur, dass Marcel Duchamp Alltagsge-

1 Vgl. hierzu Paul Gauguin, *Vorher und Nachher*, München 1920, S. 9.

2 Vgl. hierzu Michael Gibson, *Symbolismus*, Köln 1995, S. 20.

genstände zu Kunst erhob (193), er nutzte gleichsam den Titel, um die Bedeutungswandlung dieser Gegenstände hervorzuheben. Folgerichtig interpretiert Sukmo Kim dies als eine Form der „semantischen Spaltung“, welche die „Divergenz zwischen dem Gesehenen und der sprachlichen Information“ (195) beschreibt.³ In Werken wie *Belle Haleine*, *Eau de Voilette* (1921; Abb. 3) oder *Fresh Widow* (1920) wird dieses Spiel mit der Erwartungshaltung des Betrachters und die Manipulation der alltäglichen Sprachverwendung deutlich (203). Diese Mehrdeutigkeit veranschaulicht die Duchamp'sche Kunstauffassung, welche sich weniger auf das visuell Dargestellte bezieht als vielmehr auf das dahinterstehende Gedankenkonzept. Wie der Autor jedoch betont, ist dieses Gedankenkonstrukt in keiner Weise festgeschrieben, sondern charakterisiert sich geradezu durch seine Diversität. Dennoch kann nicht davon abgesehen werden, dass all diesen Kunstwerken ein ausgesprochener Kritiksinn eingeschrieben ist, der insbesondere die Kunstauffassung des frühen 20. Jahrhunderts fokussiert.⁴

In Anbetracht dieser Bild-Werk-Korrelation sind insbesondere die vom Autor vorgenommenen Verweise auf sprachwissenschaftliche Überlegungen interessant, beispielsweise können hierfür seine Ausführungen zu Wolfgang Kemps Leerstellen-Definition genannt werden. Hierbei wird die Semantik der Bildtitel und deren Einfluss auf das Rezeptionsverhalten des Publikums eindrücklich geschildert und gleichsam ein Bezug zu den einleitenden Ausführungen des Werkes vorgenommen. Wie das Œuvre von Max Ernst zeigt, können diese semantischen Umdeutungen ebenso in Form von Zitaten und Paraphrasen althergebrachter Topoi geschehen: Der Künstler referiert in diesem Sinne auf kulturpolitische Fragestellungen, indem er bekannte Werke parodistisch beziehungsweise satirisch umformt. Wie Kim folgerichtig zusammenfasst, wird die „Demontage abgegriffener Sprachbilder [...] bei Max Ernst zum Ausgangspunkt sowohl dadaistischer als auch surrealistischer Sprachspiele.“ (230) Dieser „Instrumentalisierung des Bildtitels“ (239) durch die Avantgardisten wurde alsbald eine gegenläufige Tendenz gegenübergestellt, welche die Nichtbetitelung beziehungsweise Nummerierung von Bildern zur Folge hatte. Kim hebt hierbei hervor, dass insbesondere die amerikanischen Nachkriegskünstler diese Form der Betitelung nutzten, um sich zum einen von den europäischen Künstlern abzugrenzen, aber auch, um zum anderen eine Verfremdung des Kunstwerkes durch eine Betitelung zu vermeiden. An Künstlern wie Jackson Pollock und Clyfford Still wird deutlich, dass diese Entwicklung nicht ohne entsprechende Gegenwehr durch den Kunstmarkt ablief. Gerade der Einfluss von Galeristen auf die Künstler und der durch sie vertretene Marktwert führte laut Kim dazu, dass viele Künstler verschiedene Betitelungskon-

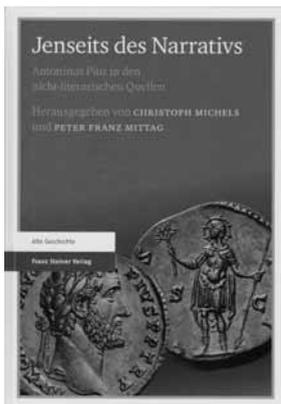
3 Geprägt wurde dieser Begriff durch Claude Lévi-Strauss, welcher die Beziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem und deren Veränderung durch die Herausnahme des Gegenstandes aus seinem herkömmlichen Kontext eruiert. Siehe hierzu auch Georges Charbonnier, *Conversation with Claude Lévi-Strauss*, London 1969, S. 92.

4 Nicht ohne Grund wurde Duchamps Werk *L.H.O.O.Q.* zu einer Ikone des Dadaismus, welche die Verherrlichung Leonardos durch das Publikum des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts karikiert.

zepte ausprobierten beziehungsweise von ursprünglichen Tendenzen wieder abwichen. Exemplarisch hierfür nennt der Autor die Galeristin Peggy Guggenheim, welche nachweislich auf die Titel der in ihrer Galerie ausgestellten Werke Einfluss nahm. Anhand weiterer Künstler wie Ad Reinhard, Mark Rothko oder Robert Rauschenberg zeigt Sukmo Kim jedoch, dass sich diese neuen Titelkonzepte innerhalb des Kunstmarktes dennoch immer mehr etablierten und stetig neue Variationen hervorbrachten. Reinhard ordnet so beispielweise seinen Werken keinen festen Titel zu, sondern lässt den Käufer aus einer Liste einen beliebigen Wortlaut auswählen; Rothko kombiniert Zahlenfolgen und Farbverweise und Rauschenberg wechselt zwischen denotativen und assoziativen Titeln. An diese Beispiele schließt der Autor eine Vielzahl weiterer Künstler und ihre Betitelungskonzepte an, wodurch dem Leser ausführlich veranschaulicht wird, wie der Diskurs um die Bildtitel zu unterschiedlichsten künstlerischen Positionen innerhalb des 20. Jahrhunderts führte. Paradoxe Weise scheint der Höhepunkt dieser Entwicklung die Etablierung der Bezeichnung ‚Ohne Titel‘ als eigenständiger Bildtitel innerhalb der Kunstgeschichte zu sein (282).

Insgesamt entwirft Kim in seinem Werk ein detailliertes Abbild der Kunstgeschichte des Bildtitels, dessen Stärke insbesondere in der Darlegung moderner Betitelungskonzepte liegt. Wirken die Ausführungen bezüglich der älteren Kunstgeschichte anfangs noch überholt, so gewinnt das Buch durch die kluge Verknüpfung sprachwissenschaftlicher Systeme und moderner Kunstproduktion. Der deskriptive Charakter von Bildtiteln wird anschaulich hervorgehoben und zeigt, dass auch die Kunstgeschichte in diesem Bereich starken Arbeitsbedarf hat. Gerade die interdisziplinäre Erforschung von Kunstwerken (so zum Beispiel unter Einbezug der Sprach- und Literaturwissenschaften) kann gewinnbringende Ergebnisse erzielen, die nicht nur für die Moderne Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, sondern auch für die ältere Kunstgeschichte von Bedeutung sind.

KATJA PAUL
Dresden



Christoph Michels und Peter Franz Mittag (Hrsg.); Jenseits des Narrativs. Antoninus Pius in den nicht-literarischen Quellen; Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2017; 336 S., 116 s/w-Abb.; ISBN 978-3-515-11650-3; € 59

Der römische Kaiser Antoninus Pius (138–161 n. Chr.) gilt gemeinhin als unauffälliger Langweiler, der während seines Prinzipats Italien nie verlassen hat; seine Herrschaftsjahre werden als unspektakulär friedlicher Zeitabschnitt eines allenthalben prosperierenden Römischen Reiches angesehen. Dieses Bild verdanken wir im Großen und Ganzen den – überwiegend eher magere