

Julia Gelshorn
Interikonizität

Das fremde Wort: Dass Kunstwerke und visuelle Erzeugnisse – genauso wie Texte – nie unabhängig von ihrem Verhältnis zu anderen Werken und Erzeugnissen gedacht werden können, ist eine Binsenweisheit. Für die Kunstwissenschaft – wie auch für die Literaturwissenschaft – stellt jedoch diese Erkenntnis eine fortwährende Herausforderung dar, die sich bis heute in immer neuen, mehr oder weniger gelungenen Versuchen der Beschreibung jenes Verhältnisses äußert. Während die Literaturwissenschaften seit den 1970er Jahren im Terminus ›Intertextualität‹ einen Oberbegriff für jenes Phänomen der ›Bezüglichkeit von Texten‹ gefunden haben, das fortan in zahlreichen Intertextualitätstheorien definiert und problematisiert worden ist, konnte die Kunstwissenschaft diesen theoretischen Ansätzen bislang nur hinterherhinken und sie bloß in eine ›Intertextualität der Bilder‹ übersetzen.

Diese sprachliche Chimäre lässt uns aber bereits erahnen: Das Kind muss einen Namen haben, und eine Umschreibung reicht hier offensichtlich nicht aus, handelt es sich doch um die Besetzung eines



wissenschaftlichen Feldes und um die Beanspruchung von fachlicher Zuständigkeit und Theoriekompetenz (bayr. «Kompetenzkompetenz»)¹ Und gerade hier, so scheint es, liegt für die Kunstwissenschaft das «mythische» Potential des Intertextualitätsbegriffes: Die Aneignung des theoretischen Vokabulars birgt das Versprechen, eine komplexe wissenschaftliche Diskussion neu besetzen zu können. Zugleich verpflichtet sie allerdings dazu, die Begriffe nicht nur adäquat zu übertragen, sondern eigene theoretische Arbeit zu leisten. Und so windet sich die Kunstwissenschaft im Bereich der Intertextualitätsforschung zwischen einer quälenden Abhängigkeit von Theorien anderer Disziplinen und dem Bemühen, diese Abhängigkeit durch die Erfindung neuer Begriffe mehr oder weniger geschickt zu verschleiern. Entscheidend ist dabei aber die Frage: Wem dienen diese Begriffe, und welche Funktion erfüllen sie für unsere Wissenschaft?

Jenseits des Jargons: Die vielfältigen Beziehungen zwischen Kunstwerken wurden durch die Kunstwissenschaft seit jeher mit Hilfe verschiedener Konzepte erklärt. Während das Modell des «Einflusses» die Künstlerinnen und Kunstwerke in einem diffusen Dunstkreis anderer Werke und Künstler verortete und in fleißiger Detektivarbeit «unbewussten» Übernahmen und Anleihen auf die Schliche zu kommen suchte, wurden in Erklärungsmustern der «Nachahmung» aktive, so genannt «bewusste» Bezugnahmen auf Werke anderer Künstler untersucht, um darin künstlerische Strategien des Nach- und Wettetferns zu erkennen. Die berühmte Methode des kunsthistorischen Bildvergleichs hat beiden Konzepten gedient und hierin ebenso spannende Erkenntnisse wie abstruse Blüten des Formalismus hervorgebracht.

Während die Annahme von «unbewussten», subliminalen «Einflüssen» auf Künstlerinnen und Künstler sich als solche einer theoretischen Gesetzmäßigkeit zu widersetzen schien, ging die Untersuchung von Nachahmungsstrategien von verbindlichen Normen und Kanones aus, die das Verhältnis zwischen Vor- und Nachbildern bestimmten. Ersteres Modell entzog sich

damit zwangsläufig einer generalisierenden Theoretisierung, letzteres stützte sich auf den Ansatz der *imitatio*-Theorie der antiken Rhetorik, die auch für die künstlerische Produktion selbst lange ein Paradigma blieb. Spätestens die Kunst des 20. Jahrhunderts jedoch, deren vielfältige Parodien und Pastiche, Montagen und Demontagen, Zitate und Paraphrasen sich weder durch passive Einflüsse, noch durch den wetteifernden Bezug auf verbindliche Vorbilder erklären lassen, verlangt nach neuen Ansätzen in der Kunstwissenschaft. Und seitdem – wiederum ausgehend von der Literaturwissenschaft – die Konzepte der Intentionalität und der Autorschaft diskutiert und mit dem Poststrukturalismus gänzlich infrage gestellt wurden, kann auch die Kunstwissenschaft sich einer theoretischen Fundierung ihrer «unbewussten Einflüsse» nicht mehr entziehen.²

Theorieimport: Der Rückgriff auf Intertextualitätsmodelle der Literaturwissenschaft ist nicht nur legitim, er scheint auch in vielen Fällen geeignet, die Erkenntnisse der Einfluss- und Quellenforschung in theoretisch reflektierte Beziehungsmodelle zu überführen. Statt allerdings von den Problemen einer Übertragung von sprach- und textspezifischen Modellen auf visuelle Werke auszugehen, wird zuerst versucht, einen neuen Oberbegriff zu kanonisieren: So wählen wir uns – noch bevor eine Reflexion darüber eingesetzt hat, ob es überhaupt *eine* Theorie der «Bezüglichkeit» von Kunst- und Bildwerken geben kann – mit einer blossen Umbenennung nicht nur bereits «auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität»,³ sondern wir finden auch die Begriffsvariante der «Interpikturalität» schon in kunstwissenschaftlichen Lexika – selbstverständlich immer in «Abgrenzung» zu Intertextualitätstheorien, die uns nur als Steinbruch dienen, aus dem wir uns Begriffe oder Konzepte herausgreifen, wenn sie zu unserem Gegenstand zu passen scheinen.⁴ Was aber sagen Neologismen wie «Interbildlichkeit»,⁵ der wissenschaftlicher klingende Terminus «Interikonizität» oder das sich auf das «Zwischen-Malerische» beschränkende Wort «Interpikturalität» eigentlich aus? Führt uns die Literatur-

wissenschaft nicht gerade vor, dass es nicht *eine* Theorie der Intertextualität gibt, sondern zahlreiche, sich zum Teil widersprechende rezeptions- und produktionsästhetische, deskriptive und ontologische Modelle?

Während die deskriptiven Intertextualitätstheorien nämlich versuchen, die intentionale Anspielung eines Autors auf einen anderen Text zu benennen, soll durch das ontologische Modell die Intentionalität gerade unterminiert und durch einen «Dialog von Texten» ohne Subjekt ersetzt werden.⁶ Die Kunstwissenschaft sieht jedoch offenbar kein Problem darin, zwei praktisch und theoretisch unvereinbare Positionen in eine neue Theorie der Bildbezüglichkeit zu überführen.⁷ Zwar wird das sprachontologische Modell der Intertextualität immer referiert, letztlich bedient man sich aber dann doch lieber bei der textanalytischen Variante, in der Hoffnung, daraus eine Art Leitfaden für die Analyse von Relationen zwischen einzelnen Kunstwerken oder Bildern zu entwickeln.⁸ Der «tote Autor» kann dann immerhin als Rechtfertigung dienen, um sich doch nicht nur auf deutlich intendierte und markierte Bezüge beschränken zu müssen, da es ja schließlich Betrachterinnen und Betrachter sind, die die Bezüge zwischen den Werken herstellen. Dies aber ist keine Theoriebildung, sondern Eklektizismus.

Feindliche Übernahme? Die grundlegende Frage ist zudem an diesem Punkt noch gar nicht gestellt: Funktionieren Bildbezüge überhaupt auf die gleiche Weise wie Textbezüge? Mieke Bal, die bekanntlich von Haus aus Literaturwissenschaftlerin ist, bejaht die Frage, weil für sie Bilder wie Texte mit Hilfe von «Zeichen» funktionieren, die entsprechend zu «lesen» sind.⁹ Es fällt ihr daher auch nicht schwer, den Begriff des «Zitats» (*quotation*) für sämtliche Arten von Bezügen zu verwenden, auch wenn bereits eine anhaltende Diskussion darüber existiert, ob Bilder überhaupt im strengen Sinne «zitieren» können, da ihnen zum Beispiel die «Anführungs-» oder «Anmerkungszeichen» des Textes fehlen.¹⁰ Bal jedoch, und das ist ihr Beitrag zu unserer

Disziplin, fragt gerade nicht nach der Intentionalität und Nachweisbarkeit von Bezügen, sondern interessiert sich für eine Intertextualität von Kunstwerken, die die historische Abfolge der Werke insofern umkehrt, als «Nachbilder» und «Vorbilder» sich gegenseitig «kontaminieren». Dass dabei die methodische Abgrenzung Bals von der klassischen Ikonografie und ihrer hermeneutischen Bedeutungserzeugung zugunsten ihrer *textualizing iconography* ein wenig wie ein inszeniertes Schattenboxen daherkommt, soll hier nun keine Rolle spielen. Als Literaturwissenschaftlerin, die sich mit Kunstgeschichte befasst, sieht sich Bal jedenfalls bezeichnenderweise nicht gezwungen, die Intertextualität umzubenennen, da sie deren Prinzipien für die Kunst als gültig erklärt und damit das Feld quasi «von außen» besetzt.

Der Kunsthistoriker Norman Bryson, der sich ansonsten gerne mit Bal verbrüdert und beispielsweise gegen ein semiotisches «Lesen» von Bildern nichts einzuwenden hat, ist dann doch in Bezug auf die Vergleichbarkeit von Text- und Bildbezügen vorsichtiger.¹¹ Zu Recht weist er darauf hin, dass Bildbezüge aufgrund ihrer Materialität und Medialität von Textbezügen unterschieden werden müssen. Bryson beschreibt Intertextualität mit Bezug auf Roland Barthes und Jacques Derrida als einen Fluss von «schwereloser» Information. Auch in Gemälden gebe es frei flottierende Information in quasi textlicher, lesbarer Form, die vergleichbare Strukturen gegenseitiger «Durchdringung» (*interpenetration*) bilden könnten. Zugleich sei aber die bildliche Information und Diskursivität an eine Materialisierung (*embodiment*) gebunden, die sich einer Intertextualität gerade widersetze.

Die Dinge beim Namen nennen: Die Abweicheung von Text- und Bildbezügen zeigt sich etwa unmittelbar etwa beim Versuch, Gerard Genettes hilfreiche, weil differenzierte und systematisierte Terminologie intertextueller Bezüge auf die unterschiedlichen Formen von Bildrelationen zu übertragen. Genette unterscheidet nämlich grundsätzlich in der Literatur zwischen «Transformationen», also direkten Zitaten und indirekten

ten «Nachahmungen».¹² Bereits diese Unterscheidung ist für Kunstwerke jedoch nur dann zu treffen, wenn erst einmal festgelegt würde, wann ein visuelles Werk als «Zitat» und wann als «Nachahmung» zu verstehen sei. Dabei können Nachahmungen und Zitate zugleich auf stilistischer, motivischer, materieller oder konzeptueller Ebene angesiedelt sein und einander überlagern. Schliesslich können Kunstwerke auch nicht nur zitieren und nachahmen, sie können auch andere Werke kopieren, fotografieren oder gar materiell integrieren. Kein Wunder also, dass die Terminologie der Beschreibung derartiger Phänomene in der Kunstwissenschaft bisher völlig uneinheitlich ist. Zudem wäre auch danach zu fragen – und dies kann wohl nur für einzelne Objekte geschehen –, welche Pendanten der «Markierung» sich in der bildenden Kunst zu denjenigen der Literatur finden lassen. Es geht dabei keinesfalls um Spitzfindigkeit, sondern darum, dass es in der Tat wünschenswert wäre, die Begrifflichkeit für die Benennung und Analyse von Bildbeziehungen zu systematisieren oder zumindest zu reflektieren.

Die Interikonizitäts- oder Interpikturalitätsforschung möchte sich – das steht ausser Frage – genau diesen Fragen widmen. Und gerade weil Bildbezüge anders und vielleicht noch vielfältiger als Textrelationen funktionieren, ist eine notwendige Theoriebildung umso schwieriger. Die Theorie der Literaturwissenschaft kann dabei als Folie dienen, sollte aber nicht eklektizistisch ausgeschlachtet werden. Und vor allem sollte die Theorie nicht ausgerufen werden, bevor die Arbeit geleistet ist: Denn die Erfindung von Neologismen ist zunächst einmal nur eine Pseudolösung für Probleme, deren eigentliche Herausforderung durch die Begriffsbildung nur marginal berührt wird. So scheint denn auch die Erfindung unzähliger «täten» (von der Performativität über die Transkulturalität bis zur Institutionalität) in den meisten Fällen ebenso sehr auf ein wissenschaftspolitisches und karriereorientiertes Bedürfnis zu reagieren wie auf ein inhaltliches. Die Silbe «-tät» steht hier wie ihre Pendanten «-heit», «-keit» oder «-tion» für einen grundlegenden Wahrheits- und Bedeutungsan-

spruch des Begriffs. Das Problem des Interikonizitäts- oder Interpikturalitätsbegriffs ist daher schlichtweg dasjenige der meisten «Tätärätäten»: Sie tönen mit Signalwirkung in den Raum, sind aber dabei erst einmal nur Zeichen und Laute, die noch mit Sinn gefüllt werden müssen, um Sinn zu machen.

Anmerkungen

- 1 Siehe http://www.sueddeutsche.de/imperia/md/audio/07_kultur/stoiber_kompetenz.mp3, letzter Zugriff im Juli 2007.
- 2 So sieht etwa Vernon Hyde Minor im Modell der «Intertextualität» eine Möglichkeit für die Kunstwissenschaft, dem Modell des «Einflusses» auszuweichen: «Intertextuality and Art History», in: *Storia dell'arte*, 1998, Bd. 92, S. 132–142.
- 3 Christoph Zuschlag, «Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität», in: *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, hg. v. Silke Horstkotte u. Karin Leonhard, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 89–99.
- 4 Valeska von Rosen, «Interpikturalität», in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, S. 161–164.
- 5 Margaret A. Rose, *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*, Bielefeld 2006.
- 6 Am radikalsten: Julia Kristeva, «Wort, Dialog und Roman bei Bachtin», in: *Literaturwissenschaft und Linguistik*, hg. v. Jens Ihwe, 3 Bde., Frankfurt am Main 1972, Bd. 3, S. 345–375. Michail Bachtin hingegen, auf den sich Kristeva bezieht, hält bei seiner Theorie der «Dialogizität», auch in späteren Texten, an einem schreibenden Subjekt und einer erkennbaren Autorschaft fest: Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik der Wortes*, hg. v. Rainer Grübel, übers. v. Rainer Grübel u. Sabine Reese, Frankfurt am Main 1979.
- 7 Zu den sich in der literaturwissenschaftlichen Theorie ausschließenden Ansätzen, vgl. Richard Aczel, «Intertextualität», in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar 2001, S. 287–289.
- 8 Renate Lachmann, «Ebenen des Intertextualitätsbegriffs», in: *Das Gespräch*, hg. v. Karlheinz Stierle u. Rainer Warning, München 1984 (*Poetik und Hermeneutik*, Bd. 11), S. 133–138; Manfred Pfister, «Konzepte der Intertextualität», in: *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. v. Ulrich Broich u. Manfred Pfister, Tübingen 1985, S. 1–30.
- 9 Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999.

- 10** Siehe hierzu etwa: Leo Steinberg, «The Glorious Company», in: *Art About Art*, hg. v. Jean Lipman u. Richard Marshall, New York 1978, Ausst.-Kat. New York, Whitney Museum of American Art, 1978–1979, S. 8–31, hier S. 22–23; Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, übers. v. Max Looser, Frankfurt am Main 1990 (Indianapolis/Cambridge 1978), S. 66–68.
- 11** Norman Bryson, «Intertextuality and Visual Poetics», in: *Style*, 1988, Bd. 22, Heft 2, S. 183–193.
- 12** Gérard Genette, *Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe*, übers. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig, Frankfurt am Main 1993 (Paris 1982), S. 15–17 u. 103.