

Ein Hoffnungsschimmer besteht in der Tatsache, daß die Bezirksregierung den gesetzlich geforderten Nachweis verlangt, daß der Neubau nur an dieser und an keiner anderen Stelle im Bereich der Gemarkung Kyllburg möglich ist. Bis jetzt hat die Stadt es abgelehnt, Alternativen untersuchen zu lassen. Es sollen aber mindestens zwei Plätze vorhanden sein, die für den Bau der Klinik geeignet wären.

Die Erwartungen der Denkmalschützer richten sich nun auf die Landesregierung als obersten Denkmalschützer. Sie kann die Ausführung der Fehlplanung verhindern. Ohne ihr Eingreifen wäre das Denkmal einer einmaligen Einheit von Landschaft und wertvoller historischer Bebauung verloren. Man möchte der Stadt Kyllburg zu ihrem eigenen Vorteil und Nutzen wünschen, daß ihr dieses Ensemble erhalten bleibt.

Peter Diemer

Tagungen

SEMIOTISCHES UND ALLZU SEMIOTISCHES: WÖRTER UND BILDER AUF DER THIRD INTERNATIONAL CONFERENCE ON WORD AND IMAGE Ottawa, Carleton University, 15.-21. August 1993

I. Mehr denn je vollzieht sich in unserer Dekade eine Hinwendung zu fast uneingeschränkter Schriftlichkeit und Bildlichkeit. Zum Teil konkurrieren Wort und Bild dabei, und es scheint, als ob der amerikanische Kritiker W.J.T. Mitchell zu Recht behauptete: „The history of culture is in part the story of a protracted struggle for dominance between pictorial and linguistic signs“ (*Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago u. London 1986, S. 43). Wort und Bild ergänzen sich aber auch in nie gekannter Vielfalt und unglaublichem Formenreichtum. Mehr denn je nehmen sich Lessings „billige freundschaftliche Nachbarn“ einiges an Freiheiten „in des anderen innerstem Reiche heraus“ (*Laokoon XVIII*). Diese Entwicklung hat die Wissenschaft gewissermaßen in Zugzwang gebracht. 1985 reagierte eine Gruppe von Literatur- und Kunswissenschaftlern, indem sie ein internationales und interdisziplinäres Forum für die Wort/Bild-Forschung schuf. Auf kurze Reaktionszeiten im wissenschaftlichen Gedankenaustausch abzielend, entschied man sich für eine Zeitschrift. *Word & Image: A Journal for the Verbal/Visual Enquiry*, herausgegeben vom Initianten des Projekts, John Dixon Hunt (Oak Spring Garden Library, Virginia), erscheint seitdem vierteljährlich.

Word & Image ist heute, bald zehn Jahre nach ihrer Gründung, immer noch die führende Publikation auf diesem Forschungsgebiet. Dies liegt nicht nur an der herausragenden Qualität der Zeitschrift selbst, sondern zweifellos auch an einer Reihe von weitsichtigen flankierenden Maßnahmen. Um eine gewisse gesunde

Eigendynamik entwickeln zu können, muß eine Forschungsplattform eine minimale Größe besitzen. Im Jahre 1987 veranstaltete *Word & Image* an der Vrije Universiteit in Amsterdam die *First International Conference on Word and Image*, an welcher über 150 Besucher teilnahmen. Die große Resonanz bewog die Veranstalter gegen Ende des fünftägigen Kongresses, interessierte Forscher in einer Körperschaft, der *I.A.W.I.S. (International Association for Word and Image Studies)*, zusammenzuschließen. Gleichzeitig entschloß man sich, alle drei Jahre einen internationalen Kongreß zu veranstalten. So fanden sich 1990 gegen 250 Teilnehmer an der Universität Zürich und 1993 etwa gleich viele in Ottawa zusammen. Der vierte Kongreß wird in 1996 in Dublin am Trinity College stattfinden. Um den Forschungsertrag zu dokumentieren und einer breiteren Schicht von Interessenten zugänglich zu machen, wird jeweils eine Auswahl der Vorträge als *Conference Proceedings* herausgegeben, seit der Zürcher Konferenz als selbständige Monographie. Die Amsterdamer Akten wurden in einer Sonderausgabe von *Word & Image* (Vol. 4, Januar 1988) veröffentlicht, eine Auswahl der Zürcher Vorträge erschien als *Word & Image Interactions* (Basel 1992). Die Mitglieder der *I.A.W.I.S.* erhalten in halbjährlichem Rhythmus ein Mitteilungsblatt, die *Interactions*. Diese Publikation informiert über relevante Ereignisse, Aktivitäten und Veröffentlichungen.

II. Es wäre exzentrisch, im Zeitalter der interkontinentalen Datenbanken die Frage zu stellen, wie international eigentlich unsere Disziplin ist. Trotz aller Möglichkeiten kommunikationstechnischer Gleichzeitigkeit stellt man aber rätselhafterweise immer wieder erhebliche Ungleichzeitigkeiten des Gesprächs- und Forschungsstandes in Teilbereichen unseres Faches fest. Dies gilt vielleicht vor allem dort, wo es nicht um die wenigen Bereiche geht, die den Nabel – oder die Nabe – der kunsthistorischen Welt bilden: Leonardo, Rembrandt, Rubens und so weiter. Ein solches Grenzgebiet ist die „Word & Image“-Forschung, im deutschsprachigen Raum unter dem Rubrum „Text und Bild“, aber auch „Bild als Text“ oder „Wort und Bild“ versammelt. Jedoch steht die deutschsprachig publizierte „Word & Image“-Forschung als solche in keiner kontinuierlichen Auseinandersetzung und besitzt auch keine gemeinsame Plattform für diese Fragen, wohl aber Zentren, etwa Münster und Wolfenbüttel, sowie eine lange Tradition in den einzelnen Spezialdisziplinen, die von Fall zu Fall das Verhältnis von sprachlich-schriftlicher und bildlicher Form zueinander bestimmen. Dies gilt für die Mediävistik ebenso wie für die diversen anderen Spezialbereiche der traditionellen Disziplinen, die sich in ihren Feldern mit den Wort-Bild-Bezügen befassen: Emblematikforschung, Handschriftenforschung (hier vor allem von Seiten der Literaturwissenschaften die „pragmatische Schriftlichkeit“) und andere mehr. Ich verweise auf die sehr hilfreiche kommentierte bibliographische Zusammenstellung bei Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung* (Literatur und andere Künste, Bd. 4), München 1989, S. 116–130.

Das Verhältnis der Bereiche der Sprache und der Bilder zueinander scheint aus unterschiedlichen Motiven heraus seit etwa 1970 allerorten, auch in

Deutschland, verstärkt oder neuerlich in das Blickfeld der Forschung gekommen zu sein. Nach Jahrzehnten wurde so die durch die Emigration der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg in Deutschland abgerissene Tradition der Erforschung der Text-Bild-Bezüge wieder aufgenommen. Zu nennen wären vor allem: 1. Ein Ungenügen an den traditionellen Abgrenzungen der Disziplinen aus der Einsicht heraus, daß die je aus ihnen entwickelten Methoden komplexe (Kunst)realität nicht klar genug fassen können. Entdeckt wurde dabei jene Zone der Unschärfe zwischen Sprache in ihren verschiedenen Aggregatzuständen (Schrift, Buchstaben, Texte, Rede) und Bildern, von der aus auch das „Gesicherte“ der Gegenstandsbereiche plötzlich in anderem Licht erscheint. 2. Die zunehmend deutlich werdende Brisanz eines kulturellen Umbruchs („Ende der Gutenberg-Galaxie“) und seine zwischen Zukunftseuphorie und Kulturpessimismus schwankende Bewertung. Dazu kommt 3. die Wahrnehmung eines Defizits innerhalb der logosverpflichteten Fächer: eines *historischen* Defizits in einer Kultur, die demjenigen Teil der Bildwirkung, der dem Bereich des Irrationalen, Materialen, Vor- oder (noch) nicht Sprachlichen zugehört, traditionell weniger Beachtung geschenkt hat oder ihn aber – als der Analyse nicht zugänglich – unter den Kategorien des Genies, des Zaubers etc. eher feierte als erforschte. Aber auch eines *aktuellen* Defizits, das spürbar wird in einer von Bildern immer stärker beherrschten Kultur: Der Beitrag der Literaturwissenschaften und verwandter Fächer läuft nur dann nicht ins Leere, wenn er das Eindringen der Bilder in die „Diskurse“ mit geschärfter Aufmerksamkeit beantwortet. Man kann feststellen, daß das Interesse an Fragen, die das Verhältnis von Bild und Sprache berühren, weit überwiegend von Sprach- und Literaturwissenschaftlern vorgetragen wird, nicht immer nur mit überzeugenden Ergebnissen. Hier liegt aber paradoxerweise eher ein Versäumnis unserer Disziplin. Ihre Selbstwahrnehmung und das Bild einer Wissenschaft in der Krise, das sie von sich projiziert, stimmen weder mit der Wahrnehmung von außen überein – hier sei nur auf die Bewertung dieses Sachverhalts bei Mieke Bal (*Reading „Rembrandt“*. *Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge 1991, S. 25–28) oder Barbara M. Stafford (*Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge, Mass. u. London 1991, S. 465–477) verwiesen – noch mit der tatsächlichen Lage der einzigen bildorientierten Disziplin einer Zeit ubiquitärer Bildlichkeit.

Methodische Reflexion, so hieß es früher, sei in den Literaturwissenschaften eher zu Hause als in der Kunstgeschichte. Ob sich diese Ansicht so noch aufrecht erhalten läßt, ist fraglich. Man kann aber wohl sagen, daß neue methodische Anstöße der letzten Jahre eher aus der Literaturwissenschaft und der Philosophie, und die wiederum eher aus Frankreich kamen – und daß sie in der Kunstgeschichte wohl mehrheitlich nur oberflächlich rezipiert wurden. Darin könnte man aber auch eine gewisse instinktsichere Dickköpfigkeit sehen, wenn man Martin Jays überwältigende Beweisaufnahme zur Verleugnung des Augensinns in der neueren französischen Philosophie überblickt (*Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley,

Los Angeles und London 1993. – Eine Tagung zur im theoretischen Umfeld als „Lektüre von Bildern“ bezeichneten Aneignungsweise von Bildern fand 1992 im Kulturwissenschaftlichen Institut in Essen-Heisingen statt, deren Ergebnisse, herausgegeben von Sigrid Weigel, im Böhlau-Verlag veröffentlicht werden sollen). Die Zeit, als der von der Kunstgeschichte zur leitenden Kategorie erhobene Begriff des Epochenstils auch auf andere Disziplinen ausstrahlte, ist lange vorbei. Heute jedenfalls scheint es so, daß einem verstärkten Interesse der sprachwissenschaftlich-linguistischen Fächer an den Bildern und dem Bildhaften in allen Spielarten die Tendenz unserer Disziplin gegenübersteht, die dort entwickelten Instrumentarien und Sichtweisen (Semiotik, Erzähltheorie, Intertextualität) auf den eigenen Gegenstandsbereich anzuwenden (dazu zuletzt: Mieke Bal und Norman Bryson, *Semiotics and Art History*, *Art Bulletin* 73, 1991, S. 174-208 sowie die nachfolgende Debatte in *Art Bulletin* 74, 1992, S. 522-531 und *Art Bulletin* 75, 1993, S. 338-340). Man könnte sagen, daß diese Richtung der Übernahme eine Tradition hat, die bis zu Albertis *De pictura* zurückreicht, dessen Übertragung von Kategorien und Strukturen der antiken Rhetorik auf die Kunst (als Praxis und als Sprechen über Kunst) durch die neuere Forschung erwiesen worden ist (zuletzt: Kristine Paz, Zum Begriff der *historia* in Leon Battista Albertis „De Pictura“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49, 1986, S. 269–287). Dagegen sind die traditionellen Methoden der Kunstgeschichte (Beschreibung, Ikonologie, Stil- und Formanalyse) in einen Verruf geraten, den sie nicht verdienen (und der ihre weitere Anwendung natürlich kaum stört). Wenn man so will, sind sie das Eigengut der Kunstgeschichte (seit Winckelmann), aus dem vor allem neue Zugangsweisen entwickelt werden können. Und das grundsätzlich Andere (nach dem es die Nachbardisziplinen so sehnsüchtig verlangt), Anschaulichkeit, Materialität („una più grassa Minerva“), die die Gegenstände der Kunstgeschichte kennzeichnen, wird dabei oft nicht genug auf der Habenseite in Anschlag gebracht. „Da bleibt noch viel aufzuarbeiten und auszuprobieren, im Sinne einer produktiven Aneignung und eines wechselseitigen Austauschs“ (Wolfgang Kemp 1989, S. 8).

Die vielfachen Berührungspunkte und Überschneidungen von Sprache/Wort/Schrift/Text und Bildern, im Bereich der Kunst, aber auch in der Welt des Alltags, zerfallen in disparate Einzelfragen, deren gemeinsamer Nenner oft nicht oder kaum auszumachen ist. Was verbindet den Mediävisten, der über Bildtituli in Handschriften des 12. und 13. Jahrhunderts forscht, mit dem Emblem-spezialisten und beide wieder mit der Kunsthistorikerin, die das Werk von Lawrence Weiner analysiert? Kann der Linguist, der eine Analyse der Konkreten Poesie der 60er Jahre vorlegt, das Gespräch mit dem Kunsthistoriker, der die Rolle des Buchs in frühniederländischen Bildern untersucht, führen, werden sich beide gewinnbringend mit dem Kollegen austauschen können, der die Rolle von Graffiti im modernen Stadtbild untersucht? Gibt es gemeinsame Fragen und methodische Probleme – von I.A.W.I.S. wurde dies mit vollem Recht positiv beantwortet.

III. Der dritte internationale Kongress der *I.A.W.I.S.* in Ottawa gab Anlaß zu hier dargelegten Einschätzungen. Die Konferenz mit bis zu vier parallelen Sektionen umfaßte alle nur denkbaren Bereiche der Wort/Bild-Forschung. In etwa 150 Vorträgen in den beiden Kongreßsprachen Englisch und Französisch wurden thematisch oft weit auseinanderliegende Materialien präsentiert: „Ekphrasis“ (geleitet von Peter de Voogd), „Visual Rhetoric“ (Robert Seiler), „Comics“ (Margarete Olin), „Iconoclasm“ (Julie LeBlanc), „Word as Image“ (David Scott), „Narrative Discourse/Visual Representation“ (Laura Willett/Morton P. Levitt), „W&I in Modern Critical Theory“ (Mark Cheetham/Hans Lund), „Chinese & Japanese Inscribed Paintings“ (Fumiko T. Togasaki), „Ideograms“ (A. Kibédi Varga), „Illuminated Manuscripts“ (Joanne Norman), „Illustrated Books“ (Nina Serebrennikov), „Verbal/Visual Rhetoric“ (Peter de Voogd), um nur einige zu nennen. Der einzelne Teilnehmer, die berichterstattende Teilnehmerin konnte sich naturgemäß nur ein subjektives, fragmentarisches Bild machen. Unbestreitbar ist allerdings, daß sehr viel weniger Kunsthistoriker beteiligt waren als Linguisten und Literaturwissenschaftler; auch Historiker, Soziologen, Künstler, Psychologen, Erziehungswissenschaftler und Kunstkritiker hielten Vorträge oder zeigten eigene Arbeiten, die in unterschiedlicher Weise Themen im Bereich zwischen „the verbal and the visual“ behandelten. Deutsche Teilnehmer von welcher Disziplin auch immer fehlten (im Gegensatz zu Teilnehmern aller übrigen europäischen Länder) auffällig.

Gemeinsam war vielen der Vorträge die Betonung theoretischer und methodischer Erörterungen – dieser Schwerpunkt spiegelt die Ziele von *I.A.W.I.S.* wider und war unschwer als einigendes Band zwischen den disparaten Beiträgen wahrzunehmen.

Der Plenarvortrag von Claus Clüver (Indiana Univ., Bloomington) in der Eröffnungssitzung, „On Representation in Concrete and Semiotic Poetry“, setzte einen entsprechenden Akzent. Die methodische Achse seiner Ausführungen lieferten Praxis und Begriff der *Ekphrasis*, deren engere, überkommene Bedeutung, nämlich (sprachlicher) Beschreibung von Bildern und Orten, er – auf der Seite der beschreibbaren Objekte – durch eine neue Definition als „verbale Repräsentation eines realen oder fiktionalen Textes eines nichtverbalen Zeichensystems“ erweiterte. Diese erweiterte Definition (in ausdrücklichem Abstand von Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore 1992, und James A.W. Heffernan, *Ekphrasis and Representation*, in: *New Literary History* 22, 1991, S. 297–316), so Clüver, umfaßt dann auch die Darstellung („ekphrastic representation“) von Architektur, Musik, abstrakter Malerei und jedweden nicht-verbalen oder nicht-visuellen Textes. Voraussetzung des erweiterten *Ekphrasis*-begriffs ist also ein beinahe grenzenloser Textbegriff – den zu akzeptieren der Verf. (Ch. Sch.-G.) nicht ganz leicht fällt. Dieses Unbehagen schien auch in einer Randbemerkung Clüvers zum Vorschein zu kommen: daß nämlich „the debate over the semiotic status of iconicity has not been closed“. Die Analyse von poetischen Texten, Gedichten, die in unterschiedlicher Weise Elemente des Abbildens enthalten, umkreiste die Berüh-

rungspunkte von Sprache und Bild von verschiedenen Seiten – von antiken Figurengedichten über barocke Bildgedichte bis hin zur Konkreten Poesie der 60er und 70er Jahre und zu Gedichten, die sich nonverbaler Zeichen bedienen („semiotic poetry“). Clüver zeigte, daß in den experimentellen Wort-Bildwerken Jiří Kolářs, Ian Hamilton Finlays, Eugen Gomringers, Gerhard Rühms oder Mary Ellen Solts etwas „anschaulich“ wird, um das seit alters im Bereich der Sprache ebenso wie in den Bildkünsten gerungen wird: das Unsagbare und das nicht Abbildbare, Unsichtbare. Die experimentellen Gedichte der Vertreter der Konkreten Poesie seien eigentlich „metapoems“ – Gedichte, die an jene Grenzlinien heranführen, an denen Sprache und Bilder einander und sich selbst reflektieren, und so, wie Clüver, Mieke Bal zitierend, schloß, ein Feld eröffnen, das „beyond the word-image opposition“ neue Möglichkeiten des Verständigens erschließt.

In einem dichten Vortrag zu „Semiotics and Ideology in Mixed Messages: the postage stamp“ führte David Scott (Trinity Coll. Dublin) die Möglichkeiten vor, die eine semiotische Lektüre mit Hilfe der triadischen Zeichenmodelle von Charles Sanders Peirce (1839–1914) eröffnet. Die Briefmarke, als komplexes Zeichen aufgefaßt, bestehend aus symbolischen, indizierenden und ikonischen Elementen, kann auf diese Weise in ihren unterschiedlichen Funktionen (Auskunft über das Herkunftsland und ihren Wert, symbolische Repräsentation des Landes oder eines Teilaspektes desselben) klar beschrieben werden. Die Leistung einer solchen Analyse besteht vor allem darin, der Mehrdeutigkeit der Botschaften auf Briefmarken klarer innezuwerden, das sich von Fall zu Fall verlagernde Gewicht innerhalb des Zusammenspiels der Symbole, Bilder und Zeichen wahrzunehmen, aus der mehrdeutigen Botschaft den ideologischen Gehalt zu destillieren. Ihre Schwäche zeigt sich dort, wo der Begriff „ikonisch“ eher verhüllt als klarstellt, daß die so klassifizierten Bildzeichen damit zwar benannt, aber weder analysiert noch in ihren Eigenschaften und Wirkungen wirklich erklärt sind. Am Beispiel zweier Künstler, die als ihr Medium die „Phantasiebriefmarke“ gewählt haben, Donald Evans (1945–1977) und Gérard Collin-Thibaut (geb. 1946), demonstrierte Scott in dieser doppelten Distanzierung – die zugleich wie ein Vergrößerungsglas wirkte –, wie die Elemente Symbol, Ikon und Index in diesen die Briefmarke als Medium reflektierenden (Kunst)briefmarken gewichtet werden; wie aber auch die Philatelie als weltweit operierendes System eine Bedeutung oder Bedeutungsentleerung der tatsächlich verwendeten Briefmarke als Zeichen bewirken kann.

Der programmatische Vortrag der Kunsthistorikerin Lauren Weingarden (Florida State Univ., Tallahassee) formulierte einmal mehr die Kritik an Panofskys dreistufigem Modell der Beschreibung, des Verstehens und der Erklärung von Bildern (vgl. Otto Pächt, Oskar Bätschmann u. a. in: *Bildende Kunst als Zeichensystem, I, Ikonographie und Ikonologie – Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln 1979, S. 353 ff.). Ihr Vorschlag, Panofskys „iconography“ weiterzuentwickeln, bezog sich auf eine Anwendung des Modells, wie sie – in einer gewissen Vereinfachung – in der amerikanischen kunsthistorischen

Lehre (und wohl auch in der Praxis) bis heute dominiert, nämlich eine Ikonographie, die „die Beschreibung und Klassifizierung von Bildern als Darstellungen literarischer Themen“ meint. Weingardens Vorschlag zielt darauf, diese Anwendung der Ikonographie als Werkzeug zum Verstehen und Erklären von Bildern einer Revision zu unterziehen, die erstens besteht aus einer an Foucault orientierten definierenden Deutung, *was Kunstgeschichtsschreibung sei*, und zweitens eine Aufnahme *strukturalistischer* und *semiotischer* Strategien in die ikonographische Analyse bedeutet. Sieht man „das Kunstwerk als eine codierte Artikulation einer historisch eingebundenen, aber vielschichtigen Matrix sozialer Systeme oder kultureller Ereignisse“, behandelt man Kunstwerke, kurz gesagt, als einen *Diskurs* oder Teile eines Diskurses, können Elemente strukturalistischer und semiotischer Methoden nicht nur die Kunstwerke präziser beschreiben, nicht nur die kniffligen Probleme des Verhältnisses von Wort und Bild zueinander handhabbarer machen: Der wichtigste Gewinn wäre, daß Formanalyse und Ikonographie, gleichsam auf einer neuen Ebene, es nur mit je verschiedenen Aspekten des als komplexes Zeichengefüge, das heißt als *Text* aufgefaßten Bildes zu tun hätten. In Analogie zur Erforschung „pragmatischer Schriftlichkeit“ schlug Weingarden darüber hinaus eine „pragmatische Bildlichkeit“ als Teildefinition des kunsthistorischen Forschungsgegenstands vor; eine Auffassung, die es erlaubt, technische und formale Eigenarten eines Kunstwerks als originäre Zeichen in einem Dialog zwischen Künstler und Rezipienten, aber auch zwischen dem Künstler und seinem Umfeld zu deuten. Weingarden führte ihre dreifache methodische Revision an Manets *Un Bar aux Folies-Bergère* (1881/82, London, Courtauld Gall.) vor. Mit einem weiteren aus der Sphäre der Literatur ausgeliehenen Begriff, dem der *Parodie*, hier als ironische Brechung und zugleich, im Spiegelmotiv, als selbstreflexive Verdoppelung aufgefaßt, arbeitete Weingarden Parallelen zum naturalistischen Roman (Zola) und zu Baudelaires Analyse der fragmentierten und fragmentierenden Moderne heraus. Ihr Vortrag konfrontierte uns mit dem Paradox, daß die Auffassung eines Bildes als Text (und entsprechend für die Textanalyse entwickelte Operationen zum Erklären der Bilder) die „imbalance of power“ (das meint, das Übergewicht von Schrift, Schriftquelle, Wort und Literatur im Reden über Bilder und die Bildkünste) ausgleichen könnten. Dieses Paradoxon hat in dem überwiegend aus Literaturwissenschaftlern und Linguisten bestehenden Publikum kaum Erstaunen provoziert, könnte aber unter Kunsthistorikern vielleicht zu fruchtbaren Debatten anregen.

Die *Rede über Kunst* (dazu neuerdings: *The Language of Art History*, hrsg. von Ivan Gaskell und Salim Kemal, Cambridge Studies in Philosophy and the Arts, Cambridge 1992) war explizit das Thema der Romanistin Michèle Hannoosh (Univ. of California, Davis), „The Painter as Critic: Delacroix's Dictionnaire des Beaux-Arts“. Dicht am historischen Material, Delacroix' Entwürfen für den *Dictionnaire* und seinen Reflexionen über Malen und Schreiben, die sich vornehmlich seit 1857 in seinem *Journal* finden (hrsg. von André Joubin, 3 Bde., Paris 1950), spürte Hannoosh einer (französisch geprägten) Tradition des

Schreibens nach, die bis auf Montaigne zurückreicht. Diese Tradition versucht – in bewußter Antwort auf den literarischen und wissenschaftlichen *mainstream*, der gekennzeichnet ist durch „progression, singleness, and false consistency of narrative, its successive ‚chain‘ or ‚thread‘ – gerichtet auf andere Ziele, sich anderer Mittel und Methoden zu bedienen: Zu ihnen gehören „fragmentation, freedom, inclusiveness, and variety“. Eine Art des Schreibens, die auf Texte zielte, die „without transitions, hierarchy, or semantic order“ auskommen und, so Delacroix, der Sehweise des Malers und der Wahrnehmung eines Bildes („the painterly vision“) nahe kommen. Delacroix kontrastiert das *tout d'un coup* der Aufnahme des Ganzen und der wichtigsten Teile eines Bildes mit dem Aufbau eines Buches *comme un édifice*, eines Gebäudes, das man nur auf einem sukzessiven Pfad erkunden könne. Der konventionelle Aufbau eines Textes (*traité*) entspricht weder der tatsächlichen Praxis des Lesens noch der Struktur des Denkens – und Delacroix sucht und findet in seinem nach dem Alphabet geordneten Lexikon – hierarchielos, vernetzt durch Verweise, frei in der Aufnahme oder Auslassung von Artikeln, unbeschwert von Zwängen des Zusammenhangs – ein Verfahren, das den Fallen des narrativen, gegliederten *Textes* (nicht der Sprache!) entkommt. Hannoosh zeigte in einer Vielfalt von Zitaten, wie subtil Delacroix am Problem des wirklich kritischen Schreibens arbeitete und welcher Reichtum – Einfallsreichtum, gespeist aus den eigenen, malerischen Verfahren – in dieser Wendung gegen die Handhabung der Sprache als Tyrannei liegt. In einem Vergleich mit dem *Grand Dictionnaire universel du dix-neuvième siècle* des Pierre Larousse (1865) wurde vollends deutlich, worin die Aktualität von Delacroix' Projekt liegt: Larousse erklärt im Vorwort das enzyklopädisch gehäufte Wissen zum „arsenal formidable ... mis au service de l'intelligence“ – dem setzt Delacroix seine *pensées détachés* in der Tradition des 18. Jahrhunderts (vergleichbar vielleicht den Capricci, deren Potential in einer ähnlichen Bewegung bei Goya erst wirklich fruchtbar wurde : Werner Busch, Goya und die Tradition des ‚capriccio‘, in: Max Imdahl [Hrsg.], *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, Köln 1986, S. 41–73) entgegen: Notizen und Gedanken, die Chronik gelebter Erfahrung im begrenzten Kreis dessen, was ein Mensch in seiner Lebenszeit erarbeiten kann; ein wahrhaftiger Gestus der Bescheidenheit, der am Ende intensiver Mühen und unvoreingenommener Arbeit an der Tradition steht. Das „malerische Sehen“ (a pictorial way of seeing) ist die Voraussetzung für das Projekt des *Dictionnaire*. Es zielt auf nichts anderes als Verständigung und Verstehen, auf die Überwindung der Einsamkeit der „imagination dévorante ... qui avait besoin de se répandre sans cesse de s'adresser à l'imagination des hommes“ (Delacroix über Michelangelo). Von diesem vorläufigen Endpunkt der Ausführungen Hannooshs ergeben sich vielversprechende Ein- und Aussichten, von denen Literaturwissenschaftlerinnen und Kunsthistoriker gleichermaßen profitieren können, Einsichten, zu denen nicht zuletzt jene gehört, daß Kunstwerke als abgeschlossenes Gegenüber (als Objekte) immer präsent sind und doch immer dem Zugriff sich entziehen, daß in ihnen der Dialog als produktiver Stachel sitzt.

Ein Gebiet, welches häufig das Interesse von Wort/Bild-Forschern geweckt hat, ist das „Sprach-Bild-Werk“ Paul Klees. (Die erste und einzige systematische Analyse findet sich im 4. Kapitel von Marianne Vogel, *Zwischen Wort und Bild: Das schriftliche Werk Paul Klees und die Rolle der Sprache in seinem Denken und seiner Kunst*, München 1992, S.119–59.) Kathryn Porter Aichele (Univ. of North Carolina, Greensboro) ging in ihrem Vortrag über Klees *Komposition mit Fenstern* deren gestalterischen Strukturen nach. Sie deutete das Bild als Schnitt einer Wort- mit einer Bildebene, als Schnitt Delaunayschen und Apollinareschen Gedankengutes. Beidem war Klee, so führte Aichele aus, durch seine engen Kontakte mit den beiden Künstlern sehr direkt ausgesetzt. *Komposition mit Fenstern* zeige deutliche Spuren sowohl von Delaunays Hinwendung zu nicht-mimetischer Darstellung als auch von Apollinares Unterlaufen des traditionellen typographischen, morphologischen und syntaktischen Regelwerks.

Aicheles Beitrag wurde da besonders interessant, wo sie ihre erklärte Reiseroute verließ und sich auf Nebenpfade begab. Ihre Diskussion von Klees Simultaneitätsbegriff ließ etwas von der unglaublichen Dichte erahnen, welche die *Komposition mit Fenstern* erfüllt. Wie in seiner *Fuge in Rot* stellen nach Aicheles Ansicht die transparenten Farbschichten in der *Komposition* gleichzeitig ertönende Stimmen polyphonischer Musik dar. Die Farbschichten erinnerten sie aber ebenso an menschliche Stimmen, welche – gleichsam in Konversation miteinander – gleichzeitig ertönen, sich überlagern und sich überschneiden. Die Variationen in Qualität, Ton und Intensität von Klees Farben deutete Aichele als getreues Abbild der entsprechenden Eigenschaften menschlicher Stimmen. In erneutem Bezug auf Apollinaire wies Aichele darauf hin, daß die abstrakten Muster in Klees *Komposition* in ihrer Unregelmäßigkeit die zufälligen lautlichen Muster menschlicher Konversation abbilden.

Die Analyse der eigentlichen Funktion oder Bedeutung der Buchstaben in *Komposition mit Fenstern* zeigte auch, wie schwierig das Gebiet des Deskriptiv-Spekulativen zu verlassen ist. Die „wirkliche“ Bedeutung des griechischen „D“ (Delta) mit dem darunter erscheinenden Punkt, des Apostrophs, des Gleichheitszeichens oder des Großbuchstabens „B“ kann ja nur erahnt werden. Auch die Frage, ob nun das „B“ eine Chiffre für *Bern* oder *Berlin* sei, wie Aichele vorschlug, läßt sich letztlich nicht zuverlässig beantworten.

In seinem Ansatz wies Aicheles Vortrag auf den Stellenwert hin, welchen Klees Werk bei der Analyse von möglichen Berührungspunkten zwischen Sprache und Bild besitzt. Klee hat bekanntlich eine ganze Reihe von Bildern gemalt, in denen Buchstaben eine mehr oder minder große Rolle spielen. Unter diesen befindet sich etwa das in seinem Todesjahr geschaffene *Ohne Titel (Schrift)*, das aus lauter buchstabenähnlichen Zeichen und einigen Buchstaben besteht. In diesem Bild zeigt sich sehr deutlich Klees anhaltendes Interesse für das Niemandsland, das sozusagen „vor“ der Bedeutung von Buchstaben oder Zeichen liegt. Klee betreibt in *Ohne Titel* und anderen Werken dieser Ausprägung keinesfalls lediglich Kalligraphie. Vielmehr stößt er mit seinen mystischen Buchstabendarstellungen in jene Region vor, welche Wallace Stevens

in einem kurzen Aufsatz über das Verhältnis zwischen Dichtung und Malerei als deren gemeinsamen Urgrund postuliert („The Relations between Poetry and Painting“, in: *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*, New York 1951, S. 160). Stevens bezieht sich auf Baudelaire und stellt fest: „there exists an unascertained and fundamental aesthetic, or order, of which poetry and painting are manifestations“. Klees Buchstabendarstellungen lassen einen längst vergessenen Aggregatzustand des Zeichens wieder erstehen, den Moment, in welchem Wort und Bild gewissermaßen „noch“ vereint sind, „vor“ der endgültigen und scheinbar so unwiderruflichen Aufteilung in Bildzeichen und Schriftzeichen. Der Erforschung dieser *terra incognita* sollte wohl vermehrt Beachtung geschenkt werden. Klees Bilder könnten sich dafür als höchst taugliche Kartenblätter erweisen.

In ihrem Vortrag über „Imagination and Semiotic Transitions in Painting and Poetry“ untersuchte Deirdre Reynolds (Univ. of Bristol) gewisse Grundgegebenheiten, welche bei der semiotischen Untersuchung von Übergangsformen zwischen Wort und Bild berücksichtigt werden müssen. Sie ging dabei insbesondere von der Überlegung aus, daß die Wirkung von Zeichen nicht nur von deren spezifischer Beschaffenheit abhängt, sondern auch in wesentlichem Maße von der Art und Weise, wie sie vom Betrachter rezipiert werden. Mit kurzen Seitenblicken auf Kants *aesthetische Idee* und Sartres *schéma* orientierte sich Reynolds' Untersuchung primär an Peircescher Semiotik – insbesondere an seiner Aufgliederung von Zeichen in Ikonen, Indizes und Symbole. Ihr Hauptaugenmerk lag dabei, wie sie betonte, nicht auf der Taxonomie, sondern auf der Funktionsweise der Zeichen, ihrer Wirkung auf den Betrachtenden.

Gegenstand ihrer Untersuchung waren semiotische Übergänge, genauer gesagt: Übergänge zwischen Wort und Bild in der Dichtung Apollinaires und den Gemälden Mondrians und Kandinskys. Semiotische Übergänge, hielt Reynolds fest, sind Zonen fehlender Artikulation, welche für die interpretatorische Sinnfindung vom Betrachtungsvorgang abhängig sind. Die Verschiedenheit der semiotischen Grundeigenschaften, welche mit Worten oder Bildern assoziiert werden, ist somit nach Reynolds ein wichtiger Faktor für die Stimulation der Vorstellungskraft. Epistemologische Innovation in Dichtung und Malerei entsteht nicht dadurch, daß ein Zeichensystem semiotische Charakteristiken des anderen übernimmt. Wichtiger als visuelle Überschneidungen sind somit die komplexen (Peirceschen) „diagrammatischen“ Interferenzen, welche sich aus strukturellen und rhythmischen Entsprechungen ergeben.

Reynolds demonstrierte geschickt sowohl in Mallarmés Sonett *Ses purs angles* als auch in Mondrians *Composition 10 (Pier and Ocean)*, wie es die *Bezüge* zwischen bestimmten Objekten – Worten auf der einen und Linien auf der anderen Seite – sind, welche diese Interferenzzonen erzeugen. „Inhalt“ oder „Bedeutung“ in semiotischen Übergangszonen ergibt sich so aus der Beschäftigung der interpretatorisch wirkenden Vorstellungskraft des Lesers mit den im Objekt wirksamen Bezugfeldern. Obwohl die Wahrnehmung als solche visuell erfolgt, kann die evozierte „Bedeutung“ über den Bereich des rein Visuellen hinausgehen und

so etwa nicht sichtbaren Raum außerhalb des Rahmens oder Rhythmus suggerieren. Es entsteht so, was Kant eine *aesthetische Idee* nennt. Diese ist unter anderem dadurch charakterisiert, daß sie „zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzudenken läßt“ (*Kritik der Urteilkraft*, § 49).

Als Text eines künstlerischen Credo interpretierte Francis-Noël Thomas (Truman Coll., Chicago) in seinem Vortrag „Image as Argument: Vermeer’s ‘Artist in his Studio’“ das bekannte Bild des Delfter Malers und tischte dabei erfrischend ungewöhnliche Kost auf in einer leicht veränderten Version des Schlußkapitels seines *The Writer Writing* (Princeton 1992). Für Thomas ist Vermeers Bild nämlich eine originelle humoristische Abrechnung mit damals gängiger akademischer und künstlerischer Theorie, welche es ihm gleichzeitig erlaubte, für einmal die „schlichten“ oder konventionellen Themen, welche er gewöhnlich behandelte, kontrastiv ins Rampenlicht zu stellen. *Die Malkunst* (Wien) besteht nach Thomas aus einer komplexen Serie von Vergleichen, welche letztlich Vermeers grundsätzliche Vorstellung dessen ausdrücken, was er als seine vornehmste Aufgabe ansieht.

Wie Thomas überzeugend ausführte, bilden die Kleider des Malers den Schlüssel zur Auslegung des Bildes. Sie sind nämlich derart aus der Mode, daß sie bestenfalls als Karnevalskostüm Verwendung finden könnten. Kein holländischer Meister des 17. Jahrhunderts hätte daran gedacht, in einem solchen Aufzug zu arbeiten. Auch das Modell des Malers erzeugt solche hermeneutischen Inkongruenzen. Einerseits stellt sie unmißverständlich Klio dar, die Muse der Geschichte, kenntlich an ihren Attributen, der Trompete und dem Buch. Andererseits aber nimmt sie eine völlig künstliche Pose ein und erscheint so bar jeder Majestät und Musenwürde, daß sie uns viel eher an eine Bäckerstochter denn an eine der neun Mnemosyntöchter erinnert. Gerade darin sieht Thomas die ironisch-versteckte Bedeutung dieses Vermeer. Musen sind nicht Teil unserer alltäglichen visuellen Erfahrung, junge Damen, selbst außergewöhnlich kostümierte, dagegen wohl. Musen sind nicht ohne weiteres als solche zu erkennen, ihre virtuelle Existenz hängt von akademischen Theorien oder Konventionen ab. Das Konzept „junge Frau“ dagegen kann nicht mehr weiter reduziert werden. Kurz: Musen sind entbehrlicher als junge Frauen.

Thomas zeigte augenfällig, wie sich Vermeer mit der *Malkunst* in grundlegender Weise mit der Rolle des Malers auseinandersetzt. Nicht „gewöhnliche“ visuelle Realität zu ersetzen, etwa durch abstrakte Konzepte, sondern genau diese Realität abzubilden, ist die Aufgabe des Malers im 17. Jahrhundert. Ewige Gültigkeit und ewiges Interesse genießen nicht die mythologischen Themen, sondern was sich dem Auge alltäglich bietet: Drinnen und Draußen, Licht und Schatten, Wände und Böden, Frauen und Männer.

Auf eine andere Fährte begab sich Philippe Kaenel (Univ. Lausanne) mit „L’Illustration marginale: à propos de Rodolphe Töpffer“. Rodolphe Töpffers Randzeichnungen für ein Goethe dediziertes Exemplar der *Bibliothèque de mon oncle* waren der Ausgangspunkt einer kurzen Überblicksdarstellung der Geschichte der Randillustration von Büchern seit dem 15. Jahrhundert – einer

Geschichte, wie Kaenel anmerkte, die noch geschrieben werden muß (für das Mittelalter neuerdings: Michael Camille, *Images on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992). In dieser Geschichte, deren Brüche und Kontinuitäten sich auf unterschiedliche Faktoren zurückführen lassen, gaben die Unikate Töpfers (zwei davon in Genfer Privatbesitz, eines bei der Fondation Martin Bodmer, das Kaenel als Faksimile edieren wird) den Anstoß zu Fragen, die das Verhältnis von Bildern und Texten – von *marginalen* Bildern und *zentralen* Texten – in immer neuem Licht erscheinen ließ. Die Sozialgeschichte der Bibliophilie ist dabei ebenso wichtig wie die Entwicklung neuer graphischer Techniken und drucktechnischer Verfahren. In einer psychohistorischen Wendung wurde aber auch deutlich, daß die hierarchische Wahrnehmung dessen, was je zentral oder marginal sei, im Einzelfall kontrolliert werden muß – etwa an der Deutung der Künstlerbiographie (hier Töpfers Bewertung der kindlichen, spielerischen Phantasietätigkeit) oder der veränderten Semantik von Leerstellen, von freien Flächen. Die „Sehnsucht nach der Handschrift“ im Zeitalter des in höchster technischer und handwerklicher Vollendung hergestellten Buchs, das als das Monument des Bleibenden zugleich auch immer mehr von aller Körperlichkeit, allem Persönlichen, Unverwechselbaren und Spontanen verliert, gewinnt in den Randzeichnungen Töpfers Gestalt. Kaenels Kabinettstück führte unabweisbar vor Augen, daß methodische „awareness“, wo sie die Folie für die Arbeit am „Material“ bildet, am schönsten zum Glänzen kommt.

Charlotte Schoell-Glass, Martin Heusser

Rezensionen

GOTTFRIED KERSCHER (Hrsg.), *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*. Berlin, Dietrich Reimer Verlag 1993. 400 Seiten, 69 Abbildungen. DM 49,80.

Das Marburger Graduiertenkolleg veranstaltete im Oktober 1992 eine Tagung unter dem Stichwort „Hagiographie und Kunst“, wozu jetzt das gleichnamige Buch vorliegt. Die interdisziplinären Beiträge bringen eine Einführung in die wissenschafts- und rezeptionsgeschichtliche Problematik (G. Bernt, S. 25 ff.; G. Weilandt, S. 32ff.), ferner eine Auswahlbibliographie (S. 41ff.) sowie Fallstudien vom Früh- bis ins Spätmittelalter, wobei W. Schenkluhn, S. 301 ff., seine bisherigen Forschungen zur franziskanischen Architektur des 13. Jhs. resümiert und Gerhard Wolf, S. 319 ff., mit der Untersuchung der Fresken in der Unterkirche von S. Clemente seiner Analyse der römischen Einzelikonen (*Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990) hier die Analyse narrativer Bildstrukturen an die Seite stellt. Es würde zu weit führen, alle Beiträge gesondert vorzustellen. Nun haben sich Andreas Köstler und v. a. der Herausgeber G. Kerschler aber auch explizit zum methodologischen An-