

Christoph Zuschlag

## Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität

Kein Kunstwerk ist eine von Raum und Zeit, Produzenten und Rezipienten losgelöste „creatio ex nihilo“. Jedes Kunstwerk entsteht an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit, in einer konkreten historischen Konstellation, es hat einen (oder mehrere) Produzenten und Rezipienten. Auftraggeber, Funktion, Tradition, Gattung, Materialität – all diese Faktoren bestimmen Form und Inhalt eines Kunstwerks, wenn auch mit Beginn des bürgerlichen Zeitalters und der Moderne um 1800 die Künstler nicht mehr in festen gesellschaftlichen Bindungen arbeiten und ein verbindlicher Kanon nicht mehr existiert. Jedes Kunstwerk situiert sich in einem schon vorhandenen Universum der Kunstwerke, ob sein Urheber dies beabsichtigt oder nicht.<sup>1</sup>

Der Rekurs auf bereits bestehende Kunst gehört zu den Grundelementen künstlerischer Produktion. An den Kunstakademien stand das Kopieren von Zeichnungen und Gemälden am Anfang der Ausbildung der Schüler, noch vor dem Zeichnen nach Abgüssen und Reliefs und dem Zeichnen nach der Natur. Das Kopieren diente der Übung, der Schulung, es gehörte zum Handwerk und zur Atelierpraxis, und es war eine künstlerische Herausforderung, ein Wettstreit, zugleich eine Hommage an einen verehrten Meister. Die kunstgeschichtliche Tradition war bis in die Moderne der selbstverständliche Maßstab der Kunstproduktion, ungeachtet der Tatsache, dass seit der Renaissance vom Künstler auch eine individuelle, innovative Leistung erwartet wurde. Karolingische Renaissance, Renaissance, Klassizismus und Historismus sind Epochenbegriffe, die andeuten, dass die Bezugnahme auf ältere Kunst als das konstitutive Merkmal dieser Epochen angesehen wird.

Auch in der Kunst des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts, und ganz besonders in der Postmoderne, spielt der Rekurs auf die Kunstgeschichte, das Zitieren, Paraphrasieren und Parodieren älterer Werke, eine konstitutive Rolle in *allen* Gattungen der bildenden Kunst. In anderen kulturellen Bereichen lässt sich dasselbe Phänomen beobachten: So werden in der Literatur aus schon

---

1 Vgl. Karlheinz Stierle: Werk und Intertextualität. In: Karlheinz Stierle, Rainer Warning (Hrsg.): Das Gespräch. München: Wilhelm Fink, 1984 (Poetik und Hermeneutik, 11), 139–150, 139: „Jeder Text situiert sich in einem schon vorhandenen Universum der Texte, ob er dies beabsichtigt oder nicht.“ Vgl. auch Susanne Holthuis: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption (Stauffenburg Colloquium, 28). Tübingen: Stauffenburg, 1993, 2.

bestehenden Texten Collagen erstellt, Klassiker zitiert und parodiert.<sup>2</sup> Im Film folgt ein „Remake“ auf das andere, in der Unterhaltungsmusik kommen ständig neue „Cover-Hits“ auf den Markt. Die jungen Musikrichtungen HipHop und Techno zeichnen sich durch das „Sampeln“, das Zusammenmischen von Bruchstücken aus verschiedenen Liedern zu einem neuen Titel, aus. Der amerikanische Kunstkritiker Douglas Crimp konstatiert: „Appropriation, pastiche, quotation, these methods extend to virtually every aspect of our culture.“<sup>3</sup>

In der Kunstgeschichte gibt es eine Vielzahl von Begriffen, die die Relationen verschiedener Kunstwerke zueinander zu beschreiben und zu klassifizieren versuchen, darunter etwa Replik, Kopie, Variation, Version, Reproduktion, Zitat, Paraphrase, Parodie, Travestie, Persiflage, Pasticcio, Allusion, Einfluss, Plagiat, Fälschung, Hommage usw.<sup>4</sup> Die Definitionen und der Gebrauch dieser Bezeichnungen in der Literatur sind allerdings nicht einheitlich. Die enorme Bedeutung des Phänomens in der Geschichte der Kunst macht die Analyse von Verweisungsbezügen zwischen Kunstwerken seit jeher zum bevorzugten Gegenstand kunsthistorischen Arbeitens. Dennoch gibt es bis heute keine umfassende Theorie, auf deren Grundlage sich das Phänomen epochen- und gattungsübergreifend analysieren ließe. Das erstaunt um so mehr, als es in der Literaturwissenschaft und Literaturtheorie seit den 1970er Jahren eine breite Intertextualitätsforschung gibt, die man, wie ich meine, durchaus für eine entsprechende Theorie der bildenden Kunst fruchtbar machen kann (so sind die Begriffe Zitat und Paraphrase bereits der Sprach- und Literaturwissenschaft entlehnt).

In Analogie zum Terminus Intertextualität möchte ich für die Kunstgeschichte den Begriff Interikonizität vorschlagen, um ganz allgemein, im Sinne eines Oberbegriffs, den Bezug von Bildern auf andere Bilder zu umschreiben.<sup>5</sup> Die Bezeichnung ist nicht neu, sondern kommt in der wissenschaftlichen Debatte vereinzelt vor. So fiel sie in Diskussionen im Rahmen des DFG-Symposiums „Text und Bild, Bild und Text“ im Jahre 1988, ist jedoch im Sym-

2 Vgl. Volker Klotz: Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst. In: Ulrich Weisstein (Hrsg.): *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Schmidt, 1992, 180–195.

3 Douglas Crimp: *Appropriating Appropriation* [1982]. In: Douglas Crimp: *On the Museum's Ruins*. Cambridge/London: MIT Press, 1993, 126–137, 126.

4 Vgl. Christoph Zuschlag: *Vom Kunstzitat zur Metakunst. Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert*. In: Ekkehard Mai und Kurt Wettengl (Hrsg.): *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*. Wolfenbüttel: Edition Minerva, 2002, 171–189. Dort weitere Literaturhinweise.

5 Wenn ich hier und im Folgenden von Bildern spreche, so meine ich damit nicht nur gemalte Bilder, sondern allgemein Werke der bildenden Kunst.

positionsband leider nicht dokumentiert.<sup>6</sup> Auf dem 24. Deutschen Kunsthistorikertag in München 1997 hielt Matthias Bleyl auf Einladung von Frank Büttner einen Vortrag über „Interikonizität bei Joseph Beuys“. Bleyl betont in seinem Verständnis von Interikonizität die intentionale Ebene, über die noch zu diskutieren sein wird: „Interikonizität, d. h. der konkrete Bezug eines Werkes der bildenden Kunst auf ein anderes, setzt eine nicht beliebige, vielmehr sehr bewusste, wie auch sonst immer geartete Bezugnahme voraus [...], ist also mehr als das Ergebnis einer bloß latent gegebenen Beeinflussung.“<sup>7</sup> Dagegen definiert Thomas Hensel Interikonizität in einem 2000 an den Universitäten Hamburg und Magdeburg gehaltenen Vortrag „Prolegomena zu einer Theorie der Interikonizität – Am Beispiel von Tarkowskijs Andrej Rubljow“ abweichend von Bleyl und mir im Sinne eines konzeptuellen Zusammenspiels verschiedener Bildmedien:

Mit diesem Neologismus soll die Spezifik des hier untersuchten wechselseitigen Austausches verschiedener Medien betont werden. Im Unterschied zu der umfassenderen Konstruktion von Inter- oder Transmedialität ist hier das spezielle Zusammenspiel verschiedener Medien von Bildlichkeit gemeint: Filmbild, Tafelbild, Ikone, bis hin zu Vorstellungsbild und literarischer Metapher. Als interikonisch kann ein Artefakt dann gelten, wenn es das multimediale Nebeneinander verschiedener Bilder in ein konzeptuelles Miteinander überführt.<sup>8</sup>

Und Ulrich Ernst schließlich erwähnt den Terminus in einem Zug mit Intertextualität gleich im ersten Satz der Einleitung zu seiner 2002 erschienenen Aufsatzsammlung „Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang – Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik“, freilich ohne ihn näher zu bestimmen oder später darauf zurückzukommen.<sup>9</sup> Als Synonyme zu Interikonizität, im Sinne der Relationen zwischen Bildern, werden in der Literatur bisweilen die Begriffe Interpikturalität und Interpiktoralität verwandt.<sup>10</sup>

6 Freundliche Mitteilung von Frank Büttner, Universität München, der auf dem Symposium eine Sektion geleitet hatte. Vgl. Wolfgang Harms (Hrsg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium Tübingen 1988. Stuttgart: Metzler, 1990.

7 Ich danke Matthias Bleyl, Kunsthochschule Berlin-Weißensee, für die Überlassung des Vortragsmanuskripts (eine Kopie befindet sich im Beuys-Archiv auf Schloss Moyland).

8 Freundliche Mitteilung von Thomas Hensel, dessen Vortrag publiziert werden soll.

9 Ulrich Ernst: Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, 4). Berlin: Erich Schmidt, 2002, VII: „Visuelle Lyrik als Bestandteil der europäischen Kultur stellt eine besondere Verbindung, ja eine Synthese von Bild und Text dar, präsentiert sich in Formen der Intertextualität und Interikonizität und erweist sich als Grenzgattung, die an der Geschichte der Literatur ebenso Anteil hat wie an der Geschichte der bildenden Kunst.“

10 Vgl. etwa Valeska von Rosen: Interpikturalität. In: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2003, 161–164. Vgl. auch den Beitrag von Stefan Ditzen in diesem Band.

Das Phänomen der Vernetzung von Texten war bereits in der antiken Rhetorik und Poetik entdeckt und im Rahmen der Imitatio- (Nachahmungs-) und Aemulatio-(Nacheiferungs-)Konzeptionen untersucht worden. Vorbilder für die Aemulatio sind die *classici scriptores*. „Sie bilden einen Kanon von klassischen Stil- oder Gattungsmustern, die von Kunstrichtern, Literaturkritikern oder Literarhistorikern zur Nachahmung empfohlen werden“<sup>11</sup> mit dem Ziel, das Vorbild zu übertreffen. Kann das Aemulatio-Konzept als Theoriemodell für die Analyse interikonischer Bezüge in der Gegenwartskunst dienen, wie es Tobias Vogt in diesem Band empfiehlt? Ich denke nicht, weil in der Moderne eben jener klassische Kanon von Stil- und Gattungsmustern fehlt, der für die Aemulatio den – notwendigen! – verbindlichen Maßstab liefern könnte. Dessen ungeachtet spielt der Gedanke des künstlerischen Wettstreits in der Geschichte der Interikonizität, auch in der modernen und zeitgenössischen Kunst, zweifellos eine wichtige Rolle.

#### Von der Intertextualität ...

Der Begriff Intertextualität wurde 1967 von Julia Kristeva, der aus Bulgarien stammenden, 1965 nach Paris emigrierten Kulturwissenschaftlerin und Psychoanalytikerin in die literaturwissenschaftliche Diskussion eingeführt, „um das, was sich z w i s c h e n Texten abspielt, d. h. den Bezug von Texten auf andere Texte, zu umschreiben“.<sup>12</sup> Dabei ging Kristeva vom Konzept der Dialogizität der Worte bzw. Texte aus, das der russische Literaturtheoretiker und Philosoph Michail Bachtin entwickelt hatte. Intertextualität „ist eine Kategorie der Dezentrierung und der Offenheit“.<sup>13</sup> Kristeva unterminiert und entgrenzt den traditionellen Textbegriff bis zum Äußersten, indem sie zum einen den Text grundsätzlich als „Mosaik von Zitaten“, als „Absorption und Transformation eines anderen Textes“<sup>14</sup> und als Teil eines universalen Intertexts bestimmt und zum anderen alle kulturellen Äußerungsformen, ja die ganze Welt und Gesellschaft, als Texte definiert, die gelesen werden müssen. Intertextuali-

11 Barbara Bauer: Aemulatio. In: Gert Ueding (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 1. Tübingen: Nax Niemeyer, 1992, 141–187, 141.

12 Ulrich Broich und Manfred Pfister: Vorwort. In: dies. (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer, 1985, IX–XII, IX. Schriften von und über Kristeva sind aufgelistet bei Hans-Peter Mai: Intertextual Theory – A Bibliography. In: Heinrich F. Plett (Hrsg.): Intertextuality (Research in Text Theory/ Untersuchungen zur Texttheorie; 15). Berlin/New York: de Gruyter, 1991, 237–250.

13 Stierle: Werk und Intertextualität (Anm. 1), 142.

14 Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman [1969]. In: Jens Ihwe (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik, Bd. 3 (Ars poetica/Texte, 8). Frankfurt: Athenäum, 1972, 345–375, 348.

tät avancierte zum „erfolgreichste[n] Konzept der poststrukturalen Literaturtheorie“,<sup>15</sup> rief aber auch heftige Kritik hervor. So wurde seine extreme Offenheit aus hermeneutischer, rezeptionsästhetischer, semiotischer und strukturalistischer Sicht eingegrenzt mit dem Ziel, „die Autonomie des (literarischen) Textes nicht völlig aufzugeben und Intertextualität als im Text materialisierten, konkreten Bezug zwischen Texten oder zwischen Texten und ihren Mustern zu beschreiben“.<sup>16</sup> Neben den beiden genannten literaturwissenschaftlichen Positionen, also dem globalen und dem enger gefassten Intertextualitätsverständnis, gibt es ein sprachwissenschaftliches Konzept, demzufolge sich jeder Text „auf konstitutive Textmuster (z. B. Gattungsmuster) bezieht, die er deshalb mit anderen Texten teilt“.<sup>17</sup>

Ein Beispiel für eine engere Begriffsfassung aus strukturalistischer Perspektive lieferte der französische Literaturtheoretiker und Erzählforscher Gérard Genette in seiner 1982 erschienenen, einflussreichen Studie „Palimpsestes – La littérature au second degré“.<sup>18</sup> Unter dem Oberbegriff der Transtextualität unterscheidet Genette fünf Typen textübergreifender Beziehungen: Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Architextualität und Hypertextualität.

Der Kristeva'sche Typus der Intertextualität verweist per Zitat, Plagiat und Anspielung auf andere Texte, die Paratextualität thematisiert Mikrotexthe wie Titel und Vorwort, die Metatextualität liefert indirekte Formen der Kommentierung und die Architextualität Gattungsangaben. Letzterer und wichtigster Typus ist die Hypertextualität. Ein Ursprungstext, der so genannte Hypotext, wird durch einen Folgetext, den Hypertext, so transponiert, dass es zu einer Umwertung kommt. Dem Hypertext gelingt es, seinen Hypotext qualitativ in den Schatten zu stellen. Vorausgesetzt ist bei allen Typen der Systemcharakter der Transformation. Er gibt dem literarischen Prozess eine Überschaubarkeit, die ihn besser kategorisierbar macht, rückt die Intertextualität dafür aber wieder an die philologische Quellenforschung heran.<sup>19</sup>

Innerhalb der Hypertextualität unterscheidet Genette zwischen den beiden Verfahren der (einfachen oder direkten) Transformation und der (komplexen oder indirekten) Nachahmung. Bei der Transformation bleibt das Thema

15 Johanna Bossinade: Poststrukturalistische Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000, 94.

16 Ulla Fix: Aspekte der Intertextualität. In: Klaus Brinker u. a. (Hrsg.): Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. 1. Halbband (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 16.1). Berlin/New York: de Gruyter, 2000, 449–457, 451.

17 Joachim Eberhardt: „Es gibt für mich keine Zitate“. Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns. Tübingen: Niemeyer, 2002, 19, Anm. 20.

18 Vgl. Gérard Genette: Palimpsestes. Die Literatur auf zweiter Stufe [1982]. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. Zu Genette ausführlich: Graham Allen: Intertextuality. London/New York: Routledge, 2000, 95–115.

19 Bossinade: Poststrukturalistische Literaturtheorie (Anm. 15), 101.

identisch, es wird jedoch in einem anderen Stil behandelt. Genettes Beispiel hierfür ist die Umformung der „Odyssee“ von Homer in „Ulysses“ von James Joyce, der die Handlung der „Odyssee“ ins Dublin des 20. Jahrhunderts verlegt. Bei der Nachahmung bleibt der Stil identisch, er wird jedoch auf ein anderes Thema angewendet. Als Beispiel dient Genette hier die „Aeneis“ von Vergil, der den Stil Homers auf eine andere Handlung überträgt. „Joyce erzählt die Geschichte des Ulysses in einer anderen Manier als Homer, Vergil erzählt die Geschichte des Aeneas in der Manier Homers; es handelt sich somit um spiegelverkehrte Transformationen.“<sup>20</sup>

In seinem Buch legt Gérard Genette eine differenzierte Nomenklatur der Erscheinungsweisen von Transtextualität und Intertextualität vor und erläutert sie an Textbeispielen aus der Literaturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Indes wurde zu Recht kritisiert, der Autor vernachlässige eine Reihe wichtiger Analyseaspekte (wie zum Beispiel die Markierung, auf die ich noch zu sprechen komme) und berücksichtige zu wenig die historischen Voraussetzungen und Kontexte.<sup>21</sup> Auch die von Genette gewählte Metapher des Palimpsests wird von einigen Autoren abgelehnt: „Denn ein Palimpsest ist nach Tilgung eines Texts auf dasselbe Material geschrieben, so daß im beschriebenen Material die einzige, durchaus zufällige Verbindung zwischen beiden Texten besteht. Demgegenüber meint ‚Intertextualität‘ eine mitnichten zufällige Verbindung zwischen Texten, sondern eine motivierte, die außerdem im Posttext erkennbar ist.“<sup>22</sup>

Intertextualität ist sowohl ein Vorgang der künstlerischen Produktion als auch ein Rezeptionsphänomen, und nach Renate Lachmann muss die Produktionsintertextualität von der Rezeptionsintertextualität unterschieden werden.<sup>23</sup> Nicht jede produktionsästhetische Intertextualität muss notwendig auch eine rezeptionsästhetische sein – und *vice versa*. Von den jeweils nur produktions- oder rezeptionsästhetisch relevanten intertextuellen Bezügen hebt Karlheinz Stierle „die privilegierte, in den Blick genommene intertextuelle Relation“

20 Genette: Palimpseste (Anm. 18), 16f.

21 Vgl. Broich und Pfister: Vorwort (Anm. 12), XI.

22 Eberhardt: „Es gibt für mich keine Zitate“ (Anm. 17), 20f. Vgl. zur Kritik an Genette auch Stierle: Werk und Intertextualität (Anm. 1), 149f., Anm. 21. Hingegen wird Genettes Metapher des Palimpsestes in der jüngeren germanistischen Frühneuzezeitforschung verstärkt positiv rezipiert und von einigen Autoren auch auf die bildenden Kunst übertragen („ikonischer Palimpsest“). Vgl. etwa Thomas Hensel: Bildersturm und Landschaft. Ikonoklastische Impulse „autonomer“ Landschaftsdarstellung in der Frühen Neuzeit. In: Norbert Nussbaum u. a. (Hrsg): Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und in den Nachbargebieten. Köln: SH, 2003, 391–423, 410 (dort weitere Literaturhinweise).

23 Renate Lachmann: Ebenen des Intertextualitätsbegriffs. In: Stierle und Warning: Das Gespräch (Anm. 1), 133–138, 134. Vgl. Eberhardt: „Es gibt für mich keine Zitate“ (Anm. 17), 21.

ab, die „gewöhnlich dadurch gelenkt [wird], daß der Text selbst eine oder mehrere intertextuelle Relationen anzeigt“.<sup>24</sup> Das führt zu der zentralen Frage, wie der Rezipient die Fremdtextreferenz eines gegebenen Textes erkennt. Der Autor hat die Möglichkeit, intertextuelle Bezüge in seinem Text zu explizieren bzw. zu markieren, sei es durch Paratexte wie Titel und Vorwort, durch die Wahl von Namen oder das Setzen von Anführungszeichen, durch die Verwendung unterschiedlicher Drucktypen oder Schriftbilder.<sup>25</sup>

Während Julia Kristeva die Funktion von Intertextualität kategorisch auf Subversion festlegt und in ihr ein Instrument zur Dekonstruktion des (bürgerlichen) Werk- und Subjektbegriffs sieht, betonen andere Autoren ihre sinnkonstituierende Funktion. Renate Lachmann zufolge geht es „um die semantische Explosion, die in der Berührung der Texte geschieht, um die Erzeugung einer ästhetischen und semantischen Differenz“.<sup>26</sup> Und auch für Wolfgang Preisendanz ist Intertextualität ein „Verfahren des Bedeutungsaufbaus literarischer Werke“.<sup>27</sup> Entscheidend, auch im Hinblick auf die nun folgenden Überlegungen zur Interikonizität, ist, dass „der sinndynamisierende Prozess beide Texte [erfasst]“,<sup>28</sup> also Prätext und Posttext. Heide Eilert spricht von „wechselseitiger Kontamination“ der Texte.<sup>29</sup>

### ... zur Interikonizität

Wenn wir feststellen, dass es in der kunsthistorischen Forschung bislang keine Theorie der Interikonizität gibt, so führt dies zu der entscheidenden Frage, ob es überhaupt *eine* Theorie der Interikonizität geben kann. Eine Theorie, mittels derer sich die interikonischen Bezüge in all ihren zahlreichen Varianten, Erscheinungsformen und Funktionen epochen- und gattungsübergreifend beschreiben und analysieren ließe. Würde eine solche Theorie nicht notwendigerweise die historischen Rahmenbedingungen und also die Geschichtlichkeit der Phänomene aus dem Auge verlieren? Müsste eine solche Theorie nicht von Konstanten ausgehen in Bereichen, von denen wir heute wissen, dass sie

24 Stierle: *Werk und Intertextualität* (Anm. 1), 141. Vgl. Manfred Pfister: *Konzepte der Intertextualität*. In: Broich und Pfister: *Intertextualität* (Anm. 12), 1–30, 24.

25 Vgl. Ulrich Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität*. In: Broich und Pfister: *Intertextualität* (Anm. 12), 31–47; Jörg Helbig: *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg: Winter, 1996.

26 Lachmann: *Ebenen des Intertextualitätsbegriffs* (Anm. 23), 134. Vgl. zur Funktion von Intertextualität auch Eberhardt: „Es gibt für mich keine Zitate“ (Anm. 17), 36–38.

27 Zitiert nach Pfister: *Konzepte der Intertextualität* (Anm. 24), 15.

28 Lachmann: *Ebenen des Intertextualitätsbegriffs* (Anm. 23), 136.

29 Heide Eilert: *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung. Studien zur Literatur um 1900*. Stuttgart: Franz Steiner, 1991, 16.

historischem Wandel unterworfen sind – etwa im Hinblick auf den Bildbegriff und die Wahrnehmung?

Vielleicht ist der Anspruch einer universalen Theorie der Interikonizität tatsächlich viel zu hoch und zum Scheitern verurteilt – ganz so schnell aufgeben möchte ich ihn indes nicht. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, die Fragestellung und den Gegenstandsbereich einzugrenzen, etwa auf eine Epoche, eine Gattung, einen Künstler oder ein bestimmtes Teilphänomen (wie z. B. die Markierung interikonischer Bezüge). Fernziel sollte aber meines Erachtens sein: ein methodisch fundiertes, für die praktische Werkanalyse operationalisierbares Interikonizitätskonzept zu entwickeln, mit dessen Hilfe sich die Formen konkreter Bezüge zwischen Bildern differenziert bestimmen und beschreiben lassen und das zugleich den Betrachter und seine Rolle bei der Erfassung und Verarbeitung interikonischer Bezüge adäquat berücksichtigt.<sup>30</sup> Dabei erscheint es unerlässlich, das zu entwickelnde Modell von vornherein als ein mehrdimensionales anzulegen: Die formale und inhaltliche Klassifizierung, also die Typologie der Erscheinungsformen von Interikonizität, muss einhergehen mit einer Analyse der funktionalen und historischen Voraussetzungen und Kontexte, sie muss die produktionsästhetische Perspektive ebenso berücksichtigen wie die rezeptionsästhetische. Nur dann bekommen wir Interikonizität als ein die ästhetische und semantische Struktur von Kunstwerken bestimmendes, in unterschiedlichen Funktions- und Kommunikationszusammenhängen auftretendes, historisches Phänomen in den Blick.

Dabei können wir in mehrfacher Hinsicht von der Intertextualitätsforschung lernen. Zunächst von den Debatten um die unterschiedlichen Intertextualitätsbegriffe, nämlich den weiter gefassten und den enger geführten Begriff. Entsprechend würde ein weiterer Interikonizitätsbegriff die Autonomie des Bildes (wie auch seines Autors) aufgeben und es stattdessen, frei nach Julia Kristeva, als „Mosaik von Zitaten“, als „Absorption und Transformation eines anderen Bildes“ bestimmen. Interikonizität wäre dann nicht eine Eigenschaft bestimmter Bilder, sondern eine Eigenschaft eines jeden Bildes, ja möglicherweise *die* bildkonstituierende Eigenschaft überhaupt (in diesem Fall müsste die Arbeit an einer Theorie der Interikonizität Hand in Hand gehen mit der Arbeit an einer Theorie des Bildes). Das ist zugegeben ein faszinierender Gedanke, aber ein für die praktische Werkanalyse operationalisierbares Konzept wird sich daraus kaum entwickeln lassen. Demgegenüber würde ein engerer, hermeneutisch geprägter Interikonizitätsbegriff – wie er in der zitierten Definition von Matthias Bleyl zum Ausdruck kommt – nur solche Bezüge zwischen Bildern berücksichtigen, die ganz konkret fassbar und vom Künstler intentional gestiftet wurden. Der Vorteil einer solchen Konzeption wäre zweifellos eine Eingrenzung der Materialfülle. Der Nachteil, dass wir die Intention eines

30 Vgl. Holthuis: Intertextualität (Anm. 1), V, die dies für ein Intertextualitätskonzept einfordert.

Künstlers, zumal in der älteren Kunst, wohl nur in Ausnahmefällen rekonstruieren können und außerdem Intention und Intuition im künstlerischen Prozess Hand in Hand gehen. Mit anderen Worten: Es sind konkrete interikonische Bezüge denkbar, die dem Künstler gar nicht bewusst, gleichwohl aber für den Rezipienten erkennbar sind. Weswegen die Produktionsinterikonizität von der Rezeptionsinterikonizität unterschieden werden muss. Poststrukturalistischen Theoriemodellen zufolge sind Fragen nach dem Wissen und der Intention des Autors wie auch des Rezipienten, ja überhaupt die Kategorie des Subjekts, ohnehin irrelevant und obsolet<sup>31</sup> (Mieke Bal etwa spricht abschätzig von der „predominance of intentionalism in art history“<sup>32</sup>). Die Frage des Stellenwerts von Intentionalität und Autorschaft in einer Theorie der Interikonizität gehört meines Erachtens zu den schwierigsten überhaupt.

Gibt es entsprechend der „markierten Intertextualität“ auch eine „markierte Interikonizität“? Aber ja doch! Das „Bild im Bild“ wäre ein Beispiel, ein einen interikonischen Verweis enthaltender Werktitel ein anderes (darunter fällt auch die große Anzahl der „Hommage à ...“ betitelten Werke in der Kunstgeschichte). Andere Möglichkeiten der Markierung eines Zitats in einem Text, wie beispielsweise die Anführungszeichen, fehlen hingegen in der bildenden Kunst. Streng genommen gibt es in der bildenden Kunst Zitate im Sinne „wörtlicher“ Wiederholungen überhaupt nicht<sup>33</sup> (es sei denn, ein Künstler integriert ein vorgängiges Original, zum Beispiel eines anderen Künstlers, in das eigene Werk, wofür es im Œuvre von George Segal, Martin Kippenberger und Braco Dimitrijevic Beispiele gibt). Ein gemaltes „Zitat“ ist immer eine Transformation, und die Verwendung einer technischen Reproduktion eines Originals ist die Verwendung einer technischen Reproduktion eines Originals und nicht des Originals selbst.

Was können wir noch von den Theoretikern der Intertextualität lernen? Zu prüfen wäre etwa, ob die von Manfred Pfister vorgeschlagene Skalierung der Intertextualität „nach Graden der Intensität des intertextuellen Bezugs“ mittels qualitativer und quantitativer Kriterien *mutatis mutandis* auch für die Interikonizität anwendbar wäre, ebenso die von Ulrich Broich, Manfred Pfister und Ulrich Suerbaum vorgenommene Differenzierung möglicher intertextueller Bezugfelder („Einzeltextreferenz“, „Systemreferenz“, „Intertextualität und Gattung“).<sup>34</sup> Ein Vorbild für eine Systematisierung der Interikonizität könnte Gérard Genettes oben erläuterte Studie sein. Ein weiterer Aspekt, der

31 Vgl. Pfister: Konzepte der Intertextualität (Anm. 24), 22f.

32 Mieke Bal: Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History. Chicago/London: University of Chicago Press, 1999, 11.

33 Vgl. das Kapitel „Das bildliche Zitat“ bei Nelson Goodman: Weisen der Welterzeugung [1978]. Frankfurt: Suhrkamp, 1984, 65–68.

34 Vgl. Pfister: Konzepte der Intertextualität (Anm. 24), 25–30; Ulrich Broich, Manfred Pfister und Ulrich Suerbaum: Bezugfelder der Intertextualität. In: Broich und Pfister: Intertextualität (Anm. 12), 48–77.

intertextuelle und interikonische Referenzen verbindet, ist die erwähnte „wechselseitige Kontamination“ von Prätext und Posttext, von Vorbild und Nachbild. Beispiel „Mona Lisa“: Wenn wir an das Bild im Louvre denken, denken wir (nur) an das Bild Leonardos, oder denken wir (auch) an Duchamp, an Warhol, an die Myriaden anderer Künstler, die sich dieses wohl berühmteste Bild der Malereigeschichte vorgenommen und es mit ihren Paraphrasen und Parodien „überschrieben“ haben? Um es mit Mieke Bal zu formulieren: „the work performed by later images obliterates the older images as they were before that intervention and creates new versions of old images instead.“<sup>35</sup>

Es erscheint mir unzweifelhaft, dass sich eine Theorie der Interikonizität in mancherlei Hinsicht an die Theorien der Intertextualität anlehnen kann. Es kommt jedoch darauf an, der Spezifik der Verweisungsbezüge zwischen Kunstwerken und der visuellen Erfahrung Rechnung zu tragen, also die Differenz zwischen Text und Bild zu berücksichtigen. Dabei ist es keineswegs ausgemacht, dass diese Differenz überhaupt existiert. Die in Anlehnung an poststrukturalistische Modelle geführte Rede vom „Bild als Text“ oder vom „Lesen der Bilder“, der sich auch der Titel dieses Bandes („Lesen ist wie Sehen“) verdankt, beruft sich auf die grundsätzliche Untrennbarkeit beider Sphären und die sprachliche Organisation des Visuellen.<sup>36</sup> Am Rande streift die Intertextualitäts- bzw. Interikonizitätsforschung damit auch die Bild-Text-Relation (Ikonotext,<sup>37</sup> Hypertext/Hypermedia<sup>38</sup>).

- 
- 35 Bal: Quoting Caravaggio (Anm. 32), 1. Vgl. auch Elisabeth-Christine Gamer: Zur Rezeption der *Gioconda* Leonardo da Vincis im 20. Jahrhundert am Beispiel von Kasimir Malewitsch, Marcel Duchamp und Andy Warhol. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Heidelberg 2005. In einem Kapitel überträgt Gamer das Intertextualitätskonzept überzeugend auf die von ihr behandelten Werke der bildenden Kunst.
- 36 Vgl. Anja Zimmermann: Poststrukturalismus. In: Pfisterer: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft (Anm. 10), 285–287. Dort weitere Literaturhinweise. Vgl. auch Ulla Fix und Hans Wellmann: Sprachtexte – Bildtexte. Bemerkungen zum Symposium „Bild im Text – Text und Bild“ vom 6.–8. April 2000 in Leipzig. In: dies. (Hrsg.): Bild im Text – Text und Bild (Sprache – Literatur und Geschichte, 20). Heidelberg: Winter, 2000, XI–XVII, XVII, Anm. 1: „Es wird im folgenden von Sprachtexten und von Bildtexten die Rede sein, weil auch Bilder im semiotischen Sinne als Texte gelten können.“ Eine andere Position bezieht hingegen Norman Bryson, für den Bilder und Texte nicht gleichzusetzen sind. Vgl. Norman Bryson: Intertextuality and Visual Poetics. *Critical Texts* 4. 2 (1987), 1–6, hier zit. nach dem Wiederabdruck in *Style* 22. 2 (1988), 183–193, 192f.
- 37 Vgl. Alain Montandon (Hrsg.): *Iconotextes*. Paris: Ophrys, 1990; Peter Wagner: *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*. London: Reaktion Books, 1995; ders. (Hrsg.): *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin/New York: de Gruyter, 1996. Vgl. auch Peter Wagners Nachwort in diesem Band.
- 38 Vgl. Eva-Martha Eckkrammer: Brauchen wir einen neuen Textbegriff? In: Ulla Fix u. a. (Hrsg.): *Brauchen wir einen neuen Textbegriff? Antworten auf eine Preisfrage* (Forum Angewandte Linguistik, 40). Frankfurt u. a.: Peter Lang, 2002, 31–57; Rolf Schulmeister: *Grundlagen hypermedialer Lernsysteme*. 2., aktualisierte Auflage. München u. a.: Oldenbourg, 1997.

Ein weiteres Problem, dem sich eine Theorie der Interikonizität stellen muss und das ich bislang ausgeklammert habe, liegt im Umgang mit intermedialen Referenzen, beispielsweise mit Bezugnahmen auf die Malerei in der Photographie und im Film.<sup>39</sup> Auch für interikonische Relationen gilt, was Karlheinz Stierle im Hinblick auf Intertextualität feststellt: „Daß die intertextuelle Relation immer zugleich eine hermeneutische Relation ist“ und folglich „die intertextuelle Betrachtung notwendig in Auslegung übergehen muß“.<sup>40</sup> Eine Theorie der Interikonizität, die dies berücksichtigt, wird unsere Interpretationen einzelner Kunstwerke ebenso bereichern wie unsere Kenntnis über den Umgang einer Epoche mit ihrer Vergangenheit.

---

39 Vgl. zur Intermedialität u. a. Horst Zander: Intertextualität und Medienwechsel. In: Broich und Pfister: Intertextualität (Anm. 12), 178-196; Peter V. Zima (Hrsg.): Literatur Intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995; Fix: Aspekte der Intertextualität (Anm. 16), 454f.; Irina O. Rajewsky: Intermedialität. Tübingen/Basel: Francke, 2002; Ernst: Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang (Anm. 9). Vgl. auch den oben zitierten Interikonizitätsbegriff von Thomas Hensel im Sinne eines konzeptuellen Zusammenspiels verschiedener Bildmedien.

40 Stierle: Werk und Intertextualität (Anm. 1), 146, Anm. 15.