

Oskar Bätschmann

Bild – Text: Problematische Beziehungen

Dieser Beitrag ist nicht mehr als eine beschreibende Erörterung einiger Beispiele von schwierigen Beziehungen zwischen Text (oder Rede) und Bildern. Im Zusammenhang dieser Vorlesungsreihe schien es mir gerechtfertigt zu sein, weniger auf historische Zusammenhänge oder Epochen Rücksicht zu nehmen, als auf einige Probleme einzugehen, die vielleicht mehr durch unser Verhalten und die uns tradierten Beziehungen zwischen Bild und Text entstanden sind. Warum erscheinen uns Verhaltensweisen wie diejenige, die Ernst H. Gombrich umschrieb mit "How to read a painting" als natürlich? Wir glauben ebenso daran, daß dieses Verhalten gerechtfertigt sei, wie wir annehmen, daß so präzise und allgemeine Feststellungen wie diejenige, mit der Meyer Schapiro sein Buch "Words and Pictures" anfangt, zutreffen können: "A great part of visual art in Europe from late antiquity to the 18th century represents subjects taken from a written text. The painter and sculptor had the task of translating the word - religious, historical or poetic - into a visual image".¹

Ich werde zunächst einige Bemerkungen zur Suprematie der Sprache machen und dieser Vorherrschaft das sprechende Bild entgegenstellen. Dem folgen einige Ausführungen über das, was die Bilder durch die Repräsentation leisten können. Zuletzt steht ein Kapitel über die Möglichkeit einer Analyse von Bildern durch die Sprechakttheorie.

1. Suprematie der Sprache

Den Ausgangspunkt für die Diskussion der Dominanzprobleme kann die Anzeige geben, mit der die Firma Sennheiser im Frühjahr 1987 in der "Kunstchronik" ihr neues Personenführungssystem ankündigte (Abb. 1). Das System besteht aus einem Sendegerät und beliebig vielen Empfangsgeräten. Offensichtlich stellt das System ein Entweder-Oder her: entweder man spricht, kann dann aber nicht hören, oder man empfängt und kann sich nur verständlich machen, wenn man das Gerät weglegt. Illustriert wird der Gebrauch mit einer alltäglichen Situation im Museum: ein Sachverständiger erläutert dem Publikum Kunstwerke. Die ordentlich gekleideten Zuhörer (sind es wirklich ausschließlich Frauen?) demonstrieren folgsam die Wirksamkeit der

DER NEUE FÜHRUNGSSTIL



System Infoport. Drahtlose Personenführungsanlage für Museen, Kirchen und Werksführungen.

- * Erhöhte Aufmerksamkeit der Führungsteilnehmer durch exakte Sprachverständlichkeit, auch bei starken Umweltgeräuschen.
- * Für beliebig große Gruppen.
- * Völlige Bewegungsfreiheit.
- * Fünf verschiedene Führungen in einem Raum, durch fünf verschiedene Frequenzen möglich.
- * Als Übersetzungsanlage für mehrsprachige Schulungen und Seminare.
- * Optimales Preis-Leistungs-Verhältnis.



Fordern Sie unsere ausführlichen technischen Informationen an:
Sennheiser electronic KG,
Abt. SPK / KUC 5, 3002 Wedemark


 **SENNHEISER**

Abb. 1: Anzeige der Firma Sennheiser zur Personenführungsanlage "Infoport", in: Kunstchronik 40, 1987.

Führungsanlage: niemand schaut auf ein Werk, von dem offensichtlich im Moment nicht die Rede ist.

Die vorgeführte Situation entspricht der Normalität - auch wenn die

Photographie gestellt ist und eine Gruppe von bloß acht Personen wohl den Gebrauch dieses Systems nicht rechtfertigt. Normal ist die sprachliche Leitung der Wahrnehmung und der Erfahrung von Kunstwerken. Eine kunstgeschichtliche Vorlesung bringt die gleiche Situation wie die gezeigte Führung hervor. Auch wenn im Studium die Zuhörer selbst reden sollen, ändert dies nichts daran, daß sie die Sprache als Fachsprache zu lernen haben, mit der ihre Wahrnehmung von Kunstwerken geleitet und formuliert wird. Zu Beginn der sechziger Jahre begannen die großen Museen, den Besuchern Kommentare auf Tonbändern auszuleihen. Die Kommentare (die natürlich auch bestimmen, welche Werke anzusehen und welche auszulassen sind) bleiben häufig anonym. Dagegen ist im Metropolitan Museum in New York zu den größeren Ausstellungen jeweils "His Master's Voice", die Stimme des Direktors Philippe de Montebello, zu mieten als persönliche Betreuung. Auch wenn diese Hilfsmittel fehlen und wir nur mit einem gedruckten Führer oder gar ohne unterwegs sind, belegt unser Verhalten die sprachliche Führung der Wahrnehmung: im Museum *lesen* wir zuerst jedes kleine Täfelchen, das den Werken beigegeben ist, erst danach schauen wir auf das Werk. Ein abweichendes Verhalten läßt auf einen Kenner schließen, der schon weiß, was die Legende enthält. Zu Recht ist bemerkt worden, daß allein die Zuordnung einer Legende zu den Kunstwerken alle Wandlungen der Kunstproduktion im 20. Jahrhundert unbeschadet überstanden hat.²

Wir gehen aber nicht nur vom Hören oder von der Lektüre zum Sehen der Werke über, sondern wir verschleiern unsere Wahrnehmung der Bildwerke mit einer Reihe von Metaphern, die das Verstehen von gesprochener oder geschriebener Sprache umschreiben. Wir sprechen metaphorisch (d.h. in einem sprachlichen Bild) von der "Lektüre" oder vom "Lesen" der Bilder, wir unterhalten uns über die "Aussage" eines Bildes, oder wir sind enttäuscht, daß uns ein Bild "nichts sagt". Wir wissen, daß im 17. und 18. Jahrhundert von der "peinture parlante" und von der "architecture parlante" gesprochen wurde und heute die Rede von den "languages of art" leicht über die Lippen kommt. Deshalb sind wir nicht überrascht, wenn gesagt wird, die einfachste Umschreibung der hermeneutischen Aufgabe sei, etwas wieder *sprechen* zu lassen.³

Wir betreiben eine kontinuierliche Vermengung von Sprechen und Sehen, von Texten und Bildern, wir verhalten uns so, als wenn wir zu Recht das eine für das andere ausgeben und einnehmen könnten. Wir erfinden Methoden, um das eine Verhalten und das Objekt im anderen Verhalten und Objekt aufgehen zu lassen. Wenn jemand sagt, er würde nun die Lektüre eines Bildes vornehmen, sind wir nicht erstaunt, sondern wir schreiben dem Lesenden ein größeres methodologisches Bewußtsein zu als einem schlichten Betrachter. Erst wenn jemand behaupten würde, nicht er selbst habe über van Goghs "Bau-

ernschuhe" gesprochen, sondern das Bild selbst hätte geredet⁴, würden wir mißtrauisch.

Wir würden darin einen Mystifikationsversuch, ein mehr oder weniger plumptes Täuschungsmanöver sehen und ihn den zahlreichen kultischen Täuschungen mit lebenden, weinenden und sprechenden Statuen und Bildern an die Seite stellen. Gut, aber was bliebe uns dann? Eine skeptische Einstellung gegenüber der Sprache zu praktizieren und alles, was über die Kunst gesprochen wird, als schlechte Übersetzung zu betrachten? Die Crux ist, daß diese skeptische Einstellung, die Max Friedländer empfohlen hat, die Suprematie der Sprache über die bildende Kunst anerkennt.⁵ Oder würden wir uns retten wollen vor der Verleumdung der Sprache, die aus unserem Fach ein Unding machen würde, durch die Behauptung von der Unausschöpfbarkeit des Bildlichen gegenüber dem sprachlichen Zugriff? Hätten wir nur die Wahl zwischen der Verleumdung der Sprache (der Behauptung, ihrer Unzulänglichkeit) oder Mystifikation der Kunstwerke (der Behauptung, sie hätten einen sprachlich unausschöpflichen Gehalt) und der Mystifikation unserer Tätigkeit (der Behauptung, die Kunstwerke hätten selbst gesprochen)?

Mitchell hat in seinem kürzlich erschienenen Buch "Iconology. Image, Text and Ideology" von dem Verdacht gesprochen, der die Sprachphilosophie seit dem Empirizismus heimgesucht habe: "that beneath words, beneath ideas, the ultimate reference in the mind is the image, the impression of outward experience printed, painted, or reflected in the surface of consciousness"⁶. Dem steht merkwürdigerweise entgegen, daß in der gleichen Zeit zumindest die Interpretationstheorie der entgegengesetzten Idee nachgegangen ist, daß nämlich unter den Bildwerken, im "Innern" oder im "Eigentlichen" und "Letzten" das Wort sei.

Die Interpretationstheorie von Erwin Panofsky, die erstmals 1932 publiziert wurde, wie auch die nach dem Zweiten Weltkrieg vorgelegte "Strukturanalyse" von Hans Sedlmayr sind Auslegungsverfahren, die den Logos zentral setzen oder sich an der Interpretation des Schriftsinns orientieren. Man muß das Anliegen Panofskys sehen, die Kunstwerke mit einem Logos (einem Wort, d.h. einem Sinn) der Geschichte in Beziehung zu setzen, bzw. in ihnen die Manifestation dieses Sinnes zu sehen. Die Sorge um den Sinn, der für uns wie für unsere Kultur wichtig ist, könnte uns verleiten, die Suprematie der Sprache über das Bild anzunehmen, obwohl uns dabei unbehaglich ist.⁷

1932, im gleichen Jahr, in dem Panofskys "Inhaltsdeutung" erschien, publizierte der Dichter, Regisseur, Schauspieler und Mitbegründer des Surrealismus, Antonin Artaud, einen Vortrag, den er an der Sorbonne gehalten hatte. Der Vortrag hat den Titel "La mise en scène et la métaphysique". Artaud versuchte, die Idee eines neuen

Schauspiels zu entwerfen, das nicht mehr von der artikulierten Sprache beherrscht und dem Text unterworfen wäre, sondern eine eigene, eine "konkrete Sprache" entwickeln sollte: "un langage concret, destiné aux sens". Als Vorbild dieser neuen konkreten Sprache, die sich an die Sinne richten sollte, bezeichnete Artaud ein kleines Gemälde im Louvre (Abb. 2), das man damals Lucas van Leyden zuschrieb und das die Geschichte von Lot und seinen Töchtern darstellt. Artaud begriff dieses Bild als Widerstand gegen die Herrschaft der artikulierten Sprache und gegen den "Logos" als des verborgenen Sinnes.⁸

Für uns stellt sich die Frage, ob wir noch immer gezwungen werden sollen, uns in die fatale Alternative zwischen Unterwerfung oder Gegnerschaft einzufügen. Die Ausgrenzungen, die Bezeichnung von Feindschaften, kenntlich am Gebrauch der Abkürzung *vs.*, sollten uns ebenso verdächtig werden wie automatisierte Unterwerfungen. Wie könnten wir anders ansetzen und zumindest der lächerlichen Situation entgehen, daß die Sprachphilosophie in ihr Innerstes das *Bild*, die Kunstgeschichte aber ins Innerste der Bildwerke den *Logos* zu setzen suchen?

2. Das sprechende Bild

Vielleicht liegt unsere bescheidene Chance darin, die wechselnden Beziehungen zwischen Text und Sprache zu erforschen. Vermutlich können wir nicht einfach historische Untersuchungen vornehmen, sondern wir müssen gleichzeitig auch versuchen, uns systematisch zu erkunden. Der Grund liegt darin, daß wir uns zugleich von der Bindung an die vorher genannten Methoden und ihre Implikationen befreien müssen. Es geht also im folgenden nur darum, exemplarisch Möglichkeiten zu Analysen aufzuzeigen.

Zum Bild, das ohne Betrug zum Betrachter spricht, gebe ich nur zwei Beispiele. Das erste ist ein Pax-Täfelchen aus dem 14. Jahrhundert, das sich heute im Metropolitan Museum in New York befindet (Abb. 3). Es wird Niccolò di Tommaso aus Florenz zugeschrieben, der zwischen 1343 und 1376 aktiv war. Dargestellt ist das Haupt Christi in frontaler Ansicht. Auf dem Kragen ist zu lesen, was Christus spricht: *PACEM MEAM DOVOBIS* (d.h.: Meinen Frieden gebe ich Euch, nach Joh. 14,27). Die Pax-Täfelchen hatten im 13. und 14. Jahrhundert eine liturgische Funktion. Sie wurden in der Messe das Objekt des Friedenskusses für die Geistlichen und die Gemeinde. Es ist der Dargestellte, dessen Rede die Schrift auf dem Kragen darstellt. Das ist deshalb zu betonen, weil etwa hundert Jahre später ein durchaus ähnliches Bild von Antonello da Messina nicht mehr den Dargestellten sprechen läßt, sondern selbst das Wort ergreift und sagt: "millesimo quatricentesimo sextage // simo quinto viije Indi -



Abb. 2: Antwerpener oder Leydener Maler, Lot und seine Töchter, um 1510/25, Paris, Louvre.



Abb. 3: Niccolò di Tommaso (? , tätig 1343-76), Pax-Täfelchen, um 1370.
New York, Metropolitan Museum of Art, Gift of The Jack and Belle
Linsky Foundation, Inc., 1981.

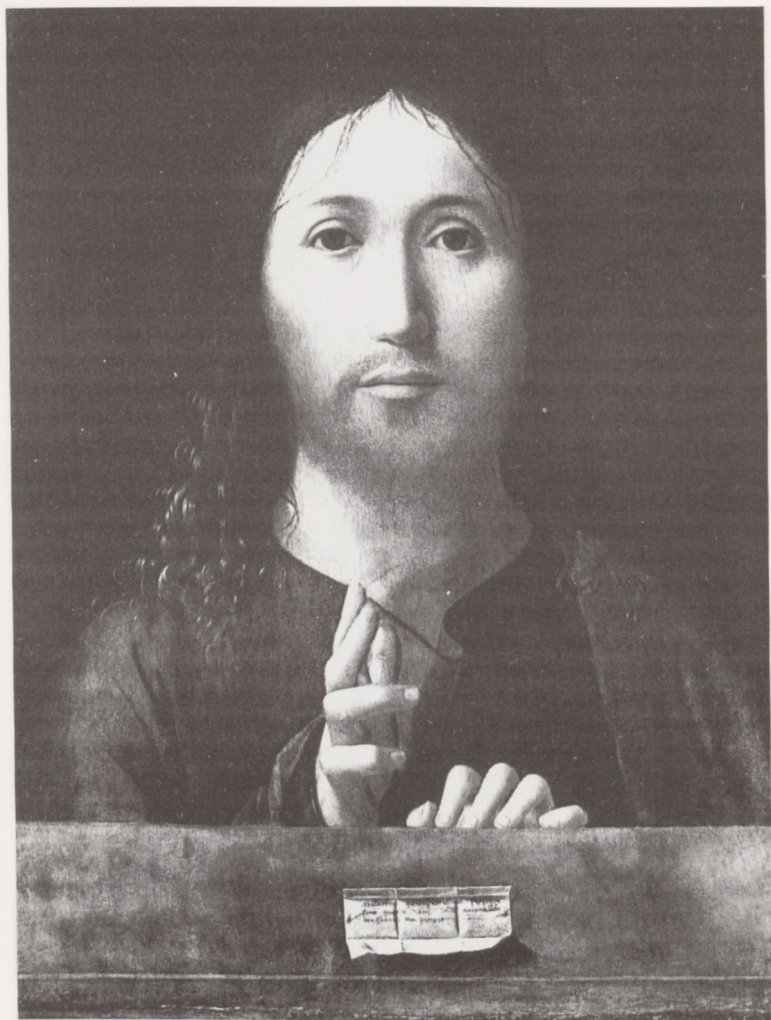


Abb. 4: Antonello da Messina, Salvator Mundi, 1465,
London, National Gallery.

antonellus // messaneus me pinxit" (Abb. 4). Das ist ein Zeugnis des Bildes (nicht des Dargestellten), das besagt, es sei genau zu dieser bestimmten Zeit von Antonellus Messaneus hergestellt worden. Dieses Zeugnis klebt dem Bild auf als Schrift auf einem illusionistisch gemalten "Cartellino". Das Bild bezeugt durch den Cartellino (auf dem ein handschriftlicher Text imitiert ist) die eigene Herstellung und den Maler. Der "Cartellino" ist eine Urkunde, die abgefaßt ist in der Form einer Rede des Beurkundenten, des Bildes, das hier spricht, indem es sich als gemachtes von dem und dem bezeichnet.

Der Unterschied zum Pax-Täfelchen scheint mir groß zu sein. Indem nicht mehr der Dargestellte spricht, sondern das Bild selbst, bezeugt es nicht durch die Schrift seine liturgische Verwendung, sondern seinen Status als Kunstwerk. Es ist etwas Gemachtes, es hat einen Urheber, ihm ist Sprache verliehen und die Fähigkeit, "ich" zu sagen, das heißt, Subjekt zu sein und als solches etwas (eine Gestalt, eine Handlung, eine Landschaft) sichtbar werden zu lassen.

Der Übergang vom Sprechen des Dargestellten zum Sprechen des Bildes wäre zusammen mit anderen Arten des Bezeichnens und des Sprechens zu erforschen (z.B. das der Bezeichnung des Werkes durch den Hersteller: "hoc opus" und ihres allmählichen Verschwindens).

Die Inschriften, die Rede des Bildes, das Ansprechen der Bilder, die Bezeichnung als gemalte oder geformte, gemachte Objekte oder die Selbstbezeugung sind für die Frage von Sprache (Schrift, Text) und Bild ein noch unausgeschöpftes Gebiet. Der Übergang vom Sprechen des Dargestellten zum Sprechen des Bildes ist wichtig als Verselbständigung des Bildes. Vielleicht dokumentiert der Übergang seine Befreiung vom *Text*. Das Bild erlangt Selbständigkeit, indem es eine Sprache erhält, in der es "ich" sagt.

3. Präsenz und Sprache

Signifikant wird das "me pinxit" innerhalb eines weiteren historischen Vorgangs, den wir den Anspruch des gemalten Bildes auf Gleichwertigkeit mit der Poesie nennen könnten. Ich ziehe als Beispiel ein Werk herbei, das kürzlich von Hans Belting analysiert wurde, die *Pietà* der Brera von Giovanni Bellini. Der einzigartige "Cartellino" des Bildes, das in die siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts zu datieren ist, enthält die Inschrift: "Haec fere quum (cum) gemitus turgentia lumina promant / Bellini poterat flere joannis opus" - d.h. "sobald die (vom Weinen) geschwellenen Augen die Klagen hervorbrechen ließen, konnte das Werk des Giovanni Bellini weinen." Die Inschrift bezeichnet einen Gefühlsausbruch des Bildes (nicht seiner Figuren) als Produkt von Giovanni Bellinis Malkunst. Belting betrachtete diese Inschrift als einen der Belege für die historische Wende vom transitiven Bild zum

Kunstabild, d.h. von einem Bild, das etwas zeigt, zu einem Bild, das die Darstellung als Produkt der Kunst und als Urheber einen Künstler bezeichnet. Die Inschrift ist teilweise einer Grabinschrift für einen Freund des römischen Dichters Sextus Propertius nachgebildet. Bellinis *Pietà* nimmt die Dialogsituation (der tote Freund spricht den Dichter an) des Gedichts in das Bild hinein: Maria und Johannes zeigen den Ausdruck des Gemüts der Lebenden, d.h. den illokutionalen Akt der Trauer über Christus, dessen eine tote Hand über dem "Cartellino" auf dem Grabrand liegt.⁹

Leitet sich die beanspruchte und dokumentierte Egalität von Poesie und Malerei aber nicht gerade durch die Orientierung an einer Kunsttheorie her, die wesentlich auf der klassischen Rhetorik gründet? Michael Baxandall zeigte in seinem bekannten Buch "Giotto and the Orators" von 1972 diese Beziehung in Leon Battista Albertis "De pictura" auf.¹⁰ Die drei Teile der *compositio*, nämlich *superficies*, *membra* und *corporā*, jedenfalls scheinen der rhetorischen Dreiheit von Komma, Kolon und Periode zu entsprechen. Der kritische Punkt ist, wie Kristine Patz kürzlich ausgeführt hat, die Beziehung von *compositio* und *historia*, und die Frage ist, ob nicht dazu an die Analogie von *historia* und *oratio* zu denken wäre.¹¹ Die Beziehung von Bild und Rhetorik bleibt dabei gewahrt, aber in den Blick kommt mehr die rezeptionsästhetische oder die wirkungsästhetische Seite, d.h. die Grade der Persuasion: *docere*, *delectare* und *movere*, bezogen auf den Intellekt, den Gesichtssinn und das Gemüt. Andrea Mantegnas Stich "Grablegung" (Abb. 5), um 1460 entstanden als Musterdarstellung für Albertis Traktat, scheint auch die drei Grade der Persuasion zu erreichen: *docere* vielleicht mit der klassischen Inschrift, *delectare* mit der geregelten Mannigfaltigkeit (*copia* mit Einschränkungen), und ferner *movere* mit der Reihe der Affekte der Klage, die mit dem Johannes rechts schliessen, der den Affekt des Betrachters darstellt.

Hans Belting faßte diese zwei Werke von Mantegna und Bellini als verschiedene Reaktionen auf Alberti auf und sah die Unterschiede in der affektiv aufgeladenen Ikone einerseits, in der dramatischen Historie andererseits. Die Diskussion der Unterschiede dieser beiden bildlichen Realisierungen der Analogie zur Rhetorik wäre höchst interessant, aber ich will mich hier mit dem gemeinsamen kritischen Punkt der Differenzierung von Bild und Sprache oder Text beschäftigen, der die aufgezeigte Analogie aufbrechen könnte. Leider ist es nicht möglich, diese Differenz gleichermaßen bequem aufzuweisen wie die Analogie. Denn sie wird zwar in Albertis Theorie erwähnt, aber nicht durchgearbeitet, sondern unter der Darstellung der *dignitas* der Malerei vorgetragen.

Alberti eröffnete das zweite Buch mit einem Satz über die göttliche Kraft der Malerei, nicht nur die Präsenz des Abwesenden herzustellen, sondern sozusagen die Toten nach Jahrhunderten wie lebendig



Abb. 5: Andrea Mantegna, Die Beweinung und Grablegung Christi, um 1460, Zürich, Grafik-Sammlung der ETH.

darzustellen.¹² Es ist erstaunlich, daß diese Idee der Herstellung lebendiger Präsenz, in der wir eine der leitenden Ideen der künstlerischen Tätigkeit sehen müssen, beiläufig erwähnt wird, und ebenso beiläufig von der ästhetischen Theorie bis heute mitgezogen wird oder unter dem technischen Begriff der Mimesis (produktionsästhetisch) betrachtet wird (und damit selbstverständlich unter die Problematik des Stils fällt), nicht aber - oder nur selten unter dem Aspekt des Hervorgebrachten und seiner Wirkung (oder seiner Macht). In den theoretischen Erörterungen ist das Ziel häufig verborgen unter den zahllosen Täuschungsgeschichten - aber wir sollten uns wiederum nicht täuschen lassen: das Ziel des Darstellens ist lebensähnliche bildliche Präsenz. Es ist nicht notwendig, dazu Zeugnisse aufzurufen (die natürlich sowohl aus der Kunsttheorie wie aus der Poetik und der Rhetorik stammen würden), aber einige Hinweise können angebracht sein. Der Herstellung der lebensähnlichen bildlichen Präsenz dienen die kontinuierliche Steigerung der Körperlichkeit, die Verdeutlichung der Beziehungen von Körpern und Raum, der Anstieg des sinnlichen Reizes der Haut wie auch die Steigerung von Ausdruck und Bewegung. Es scheint, daß die Herstellung bildlicher Präsenz in der europäischen Malerei vom zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts an



Abb. 6: Domenico Ghirlandaio,
 Porträt von Giovanna Tornabuoni, 1488,
 (Thyssen-Bornemisza Foundation, Lugano, Switzerland)

erneut intensiv verfolgt wurde. Ich führe hier ein Beispiel von skeptischer Begrenzung an, die mit der Grenze der Malerei zugleich deren Ziel sichtbar macht. Domenico Ghirlandaio fügte seinem Porträt der Giovanna Tornabuoni von 1488 (Abb. 6) zwei Zeilen eines Epigramms des römischen Dichters Valerius Martialis an. Sie heißen: "Ars utinam mores / animumque effingere / posses pulchrior in terris nulla tabella foret" ("Wenn Kunst doch auch Charakter und Seele darstellen könnte, dann gäbe es kein schöneres Bild auf Erden.") Die Inschrift im Hintergrund dieses Porträts nennt die Nichtdarstellbarkeit von Seele und Charakter und zeigt damit die Grenze der Malerei auf, stellt sie aber der vollkommenen Wiedergabe des Sichtbaren entgegen.

Van Eycks Bildnis des sogenannten "Timotheus" in London eröffnet - folgenreich für das nordische Porträt - nicht nur die Verbindung mit der *vera icon*, sondern die Verknüpfung der leiblichen Präsenz im Bild mit der präzisen Benennung der Gegenwart: 10. Oktober 1432. Mit anderen Worten: die lebendige Präsenz trägt sogleich einen zeitlichen Index (dies für hundert Jahre in den Porträts des Nordens), oder einen geschichtlichen Index (dem Maßstab der Zeitspanne zwischen dem Heute und dem Zeitpunkt der wahren Gestalt).

Ich würde sehr gerne behaupten, daß sich durch diese lebensähnliche Präsenz und ihre Historisierung das Verhältnis von Bild und Text umzukehren begann - auch wenn man nicht übersieht, daß für die Rhetorik, z.B. für die Beschreibung, ebenso das Ziel "liveliness" formuliert war, allerdings in Anlehnung an die Möglichkeiten und Fähigkeiten der Malerei. Ich stelle zwei Beispiele zur Diskussion: die Rekonstruktion verlorener antiker Bilder nach deren Beschreibung (Ekphrasis) und die rekonstruierende Art des Historienbildes. Wir können vielleicht eines der ersten Beispiele aus der langen und reichen Geschichte der Wiederherstellung der verlorenen Bilder durch die Beschreibung konsultieren, Mantegnas Zeichnung "Die Verleumdung des Apelles" (Abb. 7), gemacht bekanntlich nach der Beschreibung des Lukian, die Alberti erwähnte als Beispiel von Erfindung in "De pictura". Die Beschreibungen gingen von vorhandenen Bildern aus, die Bilder verschwanden, die Beschreibungen blieben erhalten. Unter bestimmten Bedingungen geht es einem Maler, der eine Beschreibung eines Bildes als Referenz für ein neues Bild benützt, um eine Art von Wiederherstellung des ersten Bildes, von dem die Beschreibung ausgegangen ist. D.h. er geht durch den Text hindurch auf das, worauf sich dieser selbst bezogen hatte. Die Bedingungen sind: der Paragone, der Wettstreit mit der Antike, dann die oben erwähnten technischen Voraussetzungen. Ich denke, daß Mantegnas "Triumph Cäsars" und Raffaels Teppiche für die Sixtinische Kapelle (Abb. 8), d.h. das neue Historienbild, dieses Verhältnis zum Text oder zu Texten und zum Ereignis selbst genauso konstituieren wie die Rekonstruktion des verlorenen Bildes nach seiner Beschreibung. Der Aufwand,



Abb. 7: Andrea Mantegna (?), Die Verleumdung des Apelles, frühes 16. Jh. London, British Museum.

den Mantegna und Raffael gleicherweise trieben (an archäologischer Forschung, an Prüfung der schriftlichen Zeugnisse) zielt auf die Rekonstruktion des Ereignisses, wie es einmal nach aller Wahrscheinlichkeit gewesen sein konnte. Dies entspricht zugleich dem Ethos des Historiographen in bezug auf die historische Erzählung: *ut res tota ante oculos ponatur*, wie Georg von Trapezunt in den 1522 gedruckten rhetorischen Büchern formulierte.¹³

Natürlich dokumentiert diese Art der Forschung und der zahlreichen Verwendung von historischen Indizes in Architektur und Kostümen ein Bewußtsein des historischen Abstandes zwischen dem Ereignis und dem Zeitpunkt seiner erneuten Darstellung (oder Rekonstruktion). Die Frage ist selbstverständlich, ob diese Reflexion auch das Verhältnis von Ereignis und Bericht (Text und Schrift) umfaßte. Es gibt einige Hinweise über solche Reflexionen, insbesondere im Zusammenhang mit der Reflexion über die Hieroglyphen. Ich möchte aber ein Beweisstück anfügen, das die Differenz zwischen der bildlichen Darstellung und dem mündlichen Bericht mit der historischen Differenz zwischen dem Zeitpunkt des Ereignisses verknüpft. Zugleich möchte ich daran die Frage erörtern, wie diese andere Beziehung analysiert werden könnte.

4. Eine Möglichkeit der Analyse

Francesco Salviatis Fresko der "Visitation" von 1538 im Oratorio di San Giovanni Decollato in Rom (Abb. 9) gehört in die Tradition jener Historienbilder, deren Regeln durch Mantegna und Raffael formuliert wurden. Mit der Architektur der *Scena tragica* führte Salviati ein weiteres wichtiges Moment ein, das zugleich die Stilhöhe und den



Abb. 8: Raffael Sanzio, Das Opfer in Lystra, um 1515/17.
London, Victoria and Albert Museum.

Zeitpunkt des Ereignisses anzeigt. Die *Scena tragica* selbst ist die Rekonstruktion einer der drei Arten der Bühnenausstattung nach Vitruv. Von den Kostümen der Handelnden auf Salviatis Bühne läßt sich mit Bestimmtheit sagen, daß sie nicht zeitgenössisch, d.h. nicht von 1538 sind, weil die zeitgenössische Kleidung mit den beiden Mitgliedern der Bruderschaft (den Auftraggebern) angezeigt wird. Wir hätten also vor uns: eine Bühne, auf der das Ereignis der Begegnung von Maria und Elisabeth als präsent vorgestellt wird, dann eine Treppe mit zwei Personen der Gegenwart von 1538, durch die einige Merkmale der Darstellung des Ereignisses zu historischen Indizes werden. Die Gegenwart der Szene heißt damit präzise: Präsenz eines vergangenen Ereignisses. Darauf wird von den Stiftern hingewiesen, durch Sprechen und durch die Gestik.

Aber das präzente Ereignis enthält in sich selbst eine Differenzierung zwischen dem Ereignis und der Erzählung. Wir sehen, daß der szenische Ablauf links beginnt, über Elisabeth und Maria geht und mit der Gruppe der Zuschauer abschließt. Der Abschluß wird betont durch die kreisförmige Gruppe einer Frau mit Kind und einem alten Mann. Die Frau spricht zum Mann, und die Erzählung des Ereignisses wird deshalb wichtig, weil dieser alte Mann das Ereignis nicht sehen kann, da er blind ist. Dieses Motiv schließt die Präsenz des Ereignisses und seine Betrachtung durch die Augenzeugen ab, und zugleich eröffnet es den Gegensatz zum Sehen der Personen von 1538 (den Augenzeugen des durch die Malerei re-präsentierten Ereignisses). Mit anderen Worten: Salviatis Bild ist eine hochkomplizierte



Abb. 9: Francesco Salviati, Die Heimsuchung Mariae, 1538, Rom, Oratorium von S. Giovanni Decollato, (Kupferstich) von G. Matham, Anfang 17. Jh., Zürich, Grafik-Sammlung der ETH.

Reflexion über die Leistungen der Malerei gegenüber der Rede, dem historischen Ereignis und dem präsenten Ereignis, das als historisches gekennzeichnet ist.¹⁴

Es gibt, soweit ich weiß, keine Theorie aus dem 15. oder 16. Jahrhundert, die zur Analyse solcher Kreuz-Beziehungen von Sprache, Bild und Text dienen könnte, die also weniger die möglichen Analogien herausarbeitete, als die Differenzen und Verknüpfungen. Es scheint mir zweifelhaft zu sein, ob sich aus den Reflexionen über Rhetorik und bildende Kunst, oder aus dem beständigen Vergleich der Künste, dem Paragone, ein theoretisches Netz konstruieren ließe. Aber es schiene mir interessant, zur systematischen Untersuchung sich der Theorie der Sprechakte von Austin und Searle zu bedienen. Sie gestatten mir, diesen Vorschlag zu machen, auch wenn ich mit entsetzlicher Vereinfachung mich dieser subtilen Theorie bedienen will. Die Rechtfertigung ist, daß ich hier nur die Möglichkeit der Analyse anzeigen will. Das Sprechen konstituiert sich durch Akte auf drei Ebenen: durch den lokutionalen Akt (die Rede), durch den illokutionalen Akt (Ausdruck und Gestik) und durch den perlokutionalen Akt (die Wirkung der Rede auf die Tätigkeit). Ein Text enthält normalerweise vor allem die erste Ebene, die anderen Akte aber nur rudimentär. Bei Bildern, die unseren Beispielen entsprechen, ist es anders: sie zeigen die illokutionalen Akte und vielleicht die perlokutionalen, nicht aber die Rede, d.h. die lokutionalen Akte.¹⁵

Damit können wir vorerst nur eine Trivialität formulieren: ein Bild,

das sich auf einen Text bezieht, muß wesentlich Akte zeigen, die der Text nicht enthält (es gibt hier die Möglichkeit, die Rezeptionsästhetik anzuschließen und jene Art von Forschung, die mit dem "reader in the Text" arbeitet - aber dies ist ein weiterer und größerer Diskussionspunkt). Ich führe ein anderes Beispiel der Historienmalerei an. Poussin hatte 1639 seinen Auftraggeber Paul Fréart de Chantelou brieflich aufgefordert, im Bild "Mannalese" (vgl. Imdahl, Abb. 1, S. 48) die Affektdarstellungen zu erkennen und mit dem Text zu vergleichen. "Lesen Sie die Geschichte (also den Text) und das Bild, damit Sie erkennen, ob jedes Ding dem Sujet angemessen ist". Sollen wir das so verstehen, daß der Maler bezeugt, er habe sich nach dem Text der Bibel gerichtet, also nach dem 16. Kapitel des Exodus? Was sollen wir lesen? Die Affekte nach Poussin, also jene, die seufzen; jenen, der bewundert; andere, die Mitleid zeigen oder Nächstenliebe usw. Was finden wir davon im "Exodus", wenn wir tatsächlich den Text lesen und nicht nur von der Annahme ausgehen, es würde zutreffen, was der Maler behauptete? Vielleicht ist es nicht überraschend, wenn im "Exodus" kein Wort von allen diesen Gemütszuständen steht. Berichtet wird nur, daß die Kinder Israels gegen Moses und Aaron murrten, weil sie Hunger hatten (16.2). Der Text gibt keinen einzigen der Affekte, die Poussin dem Volk Israels andichtete. Was machte der Maler also? Er erfand. Anders gesagt: er machte keine Übersetzung ins Visuelle, keine Textdarstellung, der Text gab vielleicht einen allgemeinen Rahmen - oder wie Lodovico Dolce sagte, die Materie.¹⁶

Die vornehmste Tätigkeit des Malers war sei Alberti die *Inventione* (für die Gattung der Bilderzählung). Poussin zitiert ihn, bzw. das Musterblatt von Andrea Mantegna von etwa 1460 (Abb. 5). Der Maler soll nach Alberti eine Vielfalt von Bewegungen und Gemütszuständen erfinden, bzw. die Erfindung soll darin bestehen, mit den Körperbewegungen (auch in der Komposition) die Gemütsbewegungen sichtbar zu machen. Der Zweck ist nicht nur Lebendigkeit der Darstellung (nämlich durch die Vielfalt der Bewegungen), sondern die Erzielung einer gleichen Gemütsbewegung im Betrachter. Eben deshalb steht bekanntlich die Figur des Johannes auf der rechten Seite, und aus diesem Grund zitiert sie Poussin - verwandelt zur Figur der Admiration - auf der linken Seite der "Mannalese".¹⁷ Ich habe damit einen Vorschlag gemacht, wie mittels der Sprechakttheorie das Verhältnis von Bildern zu Texten (im Fall von Historienbildern) neu und anders bestimmt werden könnte. Der Maler fertigt - wie wir gesehen haben - nicht eine Umsetzung des Textes in das Visuelle an, sondern er erfindet aus dem Text oder durch den Text hindurch zurückgehend die Situation der Rede (d.h. das Ereignis). Unter den genannten Bedingungen des Historienbildes stellt der Maler mit seiner Erfindung die Ähnlichkeit des Bildes mit dem vergangenen Ereignis wieder her, die der Text verloren hatte. Ich würde die Behauptung wagen, daß ein

wesentlicher Teil der europäischen Historienmalerei zwischen dem 15. und dem 18. Jahrhundert diese Beziehung zum Text einhält. Die bildnerischen Mittel wären zu erforschen, ebenso die "kritische", nicht nur die heroische Auffassung, die vielleicht überhaupt nur durch einen derartigen, die Vorurteile umstürzenden Ansatz wieder aufgedeckt werden kann.¹⁸

Anmerkungen

Der vorliegende Text wurde gegenüber der Vortragsversion leicht gekürzt, im übrigen aber in der mündlichen Fassung belassen. Die Anmerkungen sind auf das Notwendigste beschränkt. Den neuesten Stand der Diskussion - und des Disparaten darin - gibt der soeben erschienene Band "Word & Image" 4, 1988, No. 1, (January - March) wieder, der die Akten der "First International Conference on Word & Image" enthält.

1 E. H. Gombrich, *How to read a Painting* (1961), dt.: *Vom Bilderlesen*, in: *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*, Frankfurt a. M. 1978, S. 263-277; M. Schapiro, *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text (Approaches to Semiotics, Bd. 11)*, Den Haag/Paris 1973.

2 N. Bryson, *Word and Image. French painting of the Ancien Régime*, Cambridge 1981, S. 1-28.

3 M. Dufrenne, *L'art est-il langage?*, in: *Revue d'Esthétique*, 1966, S. 1-42; N. Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis 1976, dt.: *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M. 1973; W.J.T. Mitchell (Hg.), *The Language of Images*, Chicago/London 1974 und öfter; Hans-Georg Gadamer, *Hermeneutik und bildende Kunst*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 220, 22./23. September 1979, S. 65 f. - *Das "Lesen" von Bildern wiederholt das "Lesen" der Natur*: H. Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M. 1981. - Vgl. auch: N. Harnoncourt, *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Wien 1982.

4 M. Heidegger, 'Der Ursprung des Kunstwerkes', in: *Holzwege*, Frankfurt a. M. 1972, S. 7-68, bes. S. 24: "Das Zeugsein des Zeuges wurde gefunden. Aber wie? Nicht eine Beschreibung und Erklärung eines wirklich vorliegenden Schuhzeuges; nicht durch einen Bericht über den Vorgang der Anfertigung von Schuhen; auch nicht durch das Beobachten einer hier und dort vorkommenden wirklichen Verwendung von Schuhzeug. Sondern - dadurch, dass wir uns vor das Gemälde van Goghs brachten. Dieses hat gesprochen. In der Nähe des Werkes sind wir jäh anderswo gewesen, als wir gewöhnlich zu sein pflegen. Das Kunstwerk gab zu wissen, was das Schuhzeug in Wahrheit ist. Es wäre die schlimmste Selbsttäuschung, wollten wir meinen, unser Beschreiben habe als subjektives Tun alles so ausgemalt und dann hineingelegt." - Vgl. dazu die Ausgabe Stuttgart 1962 mit einer Einleitung von H.-G. Gadamer, und: E. W. v. Herrmann, *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung ...Der Ursprung des Kunstwerkes...*, Frankfurt a. M. 1980, bes. S. 71-104. - Vgl. aber für eine Kritik, be-

zogen auf Heideggers Interpretationen von Dichtung den Aufsatz von K. Weimar und C. Jerman, "Zwiesprache" oder Literaturwissenschaft? Zur Revision eines faulen Friedens', in: Wirkungen Heideggers, Neue Hefte für Philosophie, 23, 1984, S. 113-157.

5 M. J. Friedländer, Von Kunst und Kennerschaft, Oxford/Zürich 1946.

6 W. J. T. Mitchell, Iconology. Image, Text, Ideology, Chicago/London 1986, S. 43.

7 E. Panofsky, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: Logos XXI, 1932, S. 103-119; der letzte Nachdruck in: E. Kaemmerling (Hg.), Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie, Köln 1979, ³1984, S. 185-206. E. Panofsky, Meaning in the Visual Arts, Harmondsworth 1970, ch. I: Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art, S. 51-67, dt.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978, Kap. I: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, S. 36-67. - Die neueste Literatur zu Panofsky und seiner Ikonologie: M. Podro, The Critical Historians of Art, New Haven/London 1982; A. Chastel (Hg.), Erwin Panofsky, Cahiers pour un temps, Paris: Centre Georges Pompidou, 1983; M. A. Holly, Panofsky and the Foundations of Art History, Ithaca 1984; O. Bätschmann, Logos in der Geschichte. Erwin Panofskys Ikonologie, in: Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, L. Dittmann (Hg.), Stuttgart 1985, S. 89-112.

8 A. Artaud, La mise en scène et la métaphysique, in: Oeuvres complètes IV, Paris 1964, S. 40-57. - Artaud publizierte den Text seines Vortrags, den er im Dezember 1931 an der Sorbonne gehalten hatte, erstmals in der *Nouvelle Revue Française* vom 1. Februar 1932. Das Manuskript des Vortrags steht unter dem Titel 'Peinture'.

9 H. Belting, Giovanni Bellini: Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei, Frankfurt a. M. 1985. Zum Problem: D. de Chapeaurouge, "Das Auge ist ein Herr, das Ohr ein Knecht". Der Weg von der mittelalterlichen zur abstrakten Malerei, Wiesbaden 1983.

10 M. Baxandall, Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450, Oxford 1971, S. 121-139.

11 K. Patz, Zum Begriff der 'Historia' in L.B. Albertis *De Pictura*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49, 1986, S. 269-287.

12 L. B. Alberti, De Pictura-Della Pictura, in: Opere volgari, C. Grayson (Hg.), Bari ² 1973, S. 44-45.

13 Zu Mantegna: A. Martindale, The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the Collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court, London 1979; zu Raffael: J. Shearman, Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty The Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel, London 1972. Georgius Trapezuntius, Rhetoricum libri V, cudebat Basiliae Valentinus, Curio, 1522. Zur Ekphrasis und der Rekonstruktion der Bilder vgl. D. Rosand, Painting in

Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto, New Haven/London 1982; -, *Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's Poesie*, in: *New Library History*, Vol. III, 1971-72, S. 527-546; J. M. Massing, *Du texte à l'image. La calomnie d'Apelle et son iconographie* (Thèse pour le doctorat d'état de l'Université de Strasbourg, 1986), unpubliziert; D. Cast, *The Calumny of Apelles. A Study in Humanist Tradition*, New Haven/London 1981.

14 Vergleichbar reflektiert, aber auf eine große Anzahl von Bildern in einem Raum ausgedehnt, ist Salviat's Ausmalung des 'Salone' im Palazzo Sacchetti in Rom.

15 J. L. Austin, *How to do things with words* (The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955), Cambridge, Mass., 1975, dt.: *Zur Theorie der Sprechakte* (How to do things with words), bearb. von E. v. Savigny, Stuttgart 1975; J. R. Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge 1969; -, *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge 1979.

16 L. Dolce, *Dialogo della Pittura...*, Venedig 1557, in: P. Barocchi, *Trattati d'arte del cinquecento I*, Bari 1960, S. 164-174.

17 Vgl. im weiteren: M. Imdahl, *Caritas und Gnade. Zur ikonischen Zeitstruktur in Poussins *Mannalese**, in: *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, F. Nies, K. Stierle (Hg.), München 1985; L. Marin, *Toward a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's *The Arcadian Shepherds**, in: S. R. Suleiman, I. Crosman (Hg.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton (N.J.) 1980; teilweise ins Deutsche übersetzt in: W. Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 110-136.

18 Zur "heroischen" Auffassung: *Triumph und Tod des Helden. Katalog der Ausstellung in Köln/Zürich/Lyon 1988*. Für die "kritische" Auffassung verweise ich auf meinen Aufsatz 'Das Historienbild als "Tableau" des Konflikts: Jacques-Louis Davids "Brutus" von 1789', in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXIX, 1986, S. 145-162.