

Formen der Erinnerung

Band 42

Herausgegeben von
Jürgen Reulecke und Birgit Neumann

p 311702848

Sabine Heiser / Christiane Holm (Hg.)

Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen

Mit 45 Abbildungen

HE 025.060

V&R unipress

39/10

Universität Tübingen
Fakultätsbibliothek Neuphilologie

Die Arbeit ist im Sonderforschungsbereich 434 »Erinnerungskulturen« an der Justus-Liebig-Universität Gießen entstanden und wurde auf dessen Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.



„Dieses Hardcover wurde auf FSC-zertifiziertem Papier gedruckt. FSC (Forest Stewardship Council) ist eine nichtstaatliche, gemeinnützige Organisation, die sich für eine ökologische und sozialverantwortliche Nutzung der Wälder unserer Erde einsetzt.“

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-89971-554-5

© 2010, V&R unipress in Göttingen / www.vr-unipress.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages. Hinweis zu § 52a UrhG: Weder das Werk noch seine Teile dürfen ohne vorherige schriftliche Einwilligung des Verlages öffentlich zugänglich gemacht werden. Dies gilt auch bei einer entsprechenden Nutzung für Lehr- und Unterrichtszwecke. Printed in Germany.

Titelbild: Nicolaes Verkolje, Die Künste und die Wissenschaften besiegen die Zeit, Lavierte Federzeichnung über schwarzer Kreide, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 1993:17 Z.

Mit freundlicher Genehmigung der Staatlichen Graphischen Sammlung Muenchen.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

<i>Sabine Heiser und Christiane Holm</i>	
Einleitung	7

Die Denkfigur des Gedächtnisparagone

<i>Hartmut Böhme</i>	
Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten	25

<i>Joachim Jacob</i>	
Gedächtniskonkurrenz als Medienästhetik.	
Dion von Prusas »Olympische Rede« und	
Gotthold Ephraim Lessings »Laokoon«	47

<i>Wolfgang Ernst</i>	
NEUESTER »LAOKOON«.	
Simultane versus sukzessive Speichermedien	63

<i>Joachim Knappe</i>	
Werk, Bildtext und Medium in agonaler Kunstrhetorik	79

<i>Hans Ulrich Reck</i>	
MEMORIALPARADOXIE. Zu Wett- und Widerstreit	
von Erinnerung, PR und technisch entfalteter Übertragung	93

Paragonale Konstellationen in Gedächtnismedien

<i>Ursula Bittrich</i>	
Geträumte Dichtung und gedichtete Träume.	
Zum Verhältnis von Wortkunst und bildlicher Imagination	
in Aelius Aristides' »Heiligen Berichten«	113

<i>Silke Tammen</i>	
Vom Haften der Erinnerung. Gedanken zu paragonalen	
Konstellationen der Gedächtnismedien im Mittelalter	131

<i>Jörg Jochen Berns</i> Medienwissenschaftliche Implikationen der <i>Magia naturalis</i> . Bemerkungen zu den sinnlichen Affizierungsstrategien der Inventions- und Merkkünste in naturmagischen Kompendien von Della Porta und Harsdörffer	153
<i>Martin Miersch</i> Zum Wettstreit der Künste in einer Barockoper	169
<i>Rolf Reichardt</i> Intermediale Wechselspiele. Lieder versus Bilder in Frankreich zwischen Revolution und Restauration	191
<i>Joachim Penzel</i> Der umworbene Blick. Bildbetrachtung in Gemäldegalerien des 19. Jahrhunderts in der paragonalen Konstellation zwischen Buchmarkt und Kunstinstitution	215
<i>Walburga Hülk</i> Gedächtnisparagone und Intensität. Einige Betrachtungen zur Dynamik des Erinnerns: »Auf der Suche nach der verlorenen Zeit«	235
<i>Scott Budzynski</i> Ikonische Architektur im Paragone zwischen Avantgarde und Kontinuität	251
<i>Alma-Elisa Kittner</i> Der Autorschaftsparagone. Zum Doppelspiel von Literatur und Bildender Kunst zwischen Sophie Calle und Paul Auster	271
<i>Lothar van Laak</i> Erzeugung von Erinnerung im Widerspiel von Film und Literatur bei Patrick Roth	289
Autorinnen und Autoren	301
Abbildungsnachweise	309

Sabine Heiser und Christiane Holm

Einleitung

Der Gedächtnisparagone ist eine Denkfigur, die sich der medialen Spezifik von Erinnerungsprozessen und Gedächtnismodellen widmet. Denn der Wettstreit, in dem verschiedene Medien gegeneinander antreten und ihre Leistungsfähigkeit für Gedächtnis und Erinnerung aneinander messen, macht ihre medialen Eigenarten in besonderer Weise sichtbar. Diese Form der Konkurrenz erhellt sich im Vergleich mit einer ästhetischen Debatte: dem Paragone der Künste. Und diese Referenzdebatte ist nicht nur deshalb aufschlussreich, weil hier bereits verschiedene Versuchsanordnungen erprobt wurden, sondern weil dabei das Zusammenspiel der Künste mit Erinnerungspraktiken sowie deren Ansprüche auf einen Platz im kulturellen Gedächtnis immer schon zentrale Kriterien im ästhetischen Kräfteressen darstellten. Eine der Streitfragen des Paragone war die nach der Leistungsfähigkeit der Künste für Gedächtnis und Erinnerung: einerseits, welche Kunst so wirke, dass sie sich am besten in das psycho-physische Gedächtnis einprägen und somit optimal erinnerbar sei, andererseits, welche Kunst bereits durch ihre materiale Disposition am resistentesten gegen Tilgungen sei und somit größtmögliche Dauer garantiere als Bedingung für den Nachruhm von Auftraggeber und Künstler und darüber hinaus für ein stabiles kulturelles Gedächtnis.

Diesen Argumentationszusammenhang setzt das Titelbild dieses Bandes, Nicolaes Verkoljes Anfang des 18. Jahrhunderts entstandene Zeichnung, eindrucksvoll in Szene. Im Zentrum steht der Kampf der Künste gegen Chronos, die alles vernichtende Zeit. Minerva und ihre Helfer halten den Zerstörer des Gedächtnisses bei seinem Beutezug gegen die Künste auf, die durch die Insignien im vorderen Bildraum repräsentiert sind. Sie entwinden ihm die Sense und stutzen seine Flügel. Diese gemeinsam erfahrene und abgewehrte Bedrohung stellt die Künste jedoch keinesfalls auf eine Ebene. Die Medien von Malerei und Zeichnung sind in Gestalt der geschäftigen Putten lebendig mit den Wissenschaften verbunden und überschneiden die Grenze zur Tempelarchitektur der Minerva am linken Bildrand während Musikinstrumente und Bücher ungenutzt im Staub liegen. Die Literatur allerdings wird durch das spiegelbildlich zum Treiben der Putten aufsteigende Musenross Pegasus bekrönt. Die viel bedichtete Streitszene im rechten Mittelgrund, die Geißelung des Midas, der im musikalischen Wettstreit zwischen Pan und Apoll gegen den Gott der Künste geurteilt hatte, integriert nun auch die nicht Bildenden Künste in das turbulente Geschehen. In Hinblick auf die zentrale

Joachim Knappe

Werk, Bildtext und Medium in agonalen Kunstrhetorik

I. Die kunstrhetorische Fragestellung

Die rhetorische Fragestellung geht auch bei Überlegungen zur Kunstrhetorik stets von der rhetorischen Kernkategorie der Persuasion aus.¹ Die rhetorische Frage an die Kunst lautet mithin: Wovon und womit überzeugt das Kunstwerk? Damit sind zugleich aber immer auch die im Kunstbetrieb zu allen Zeiten beobachtbaren Phänomene der Auswahl, Vorzugswahl und vergleichenden Bewertung angesprochen, die im Mittelpunkt der Kunstdiskurse jedweder Epoche stehen.² Die kommunikativen Vorgänge dieses selektierenden Umgangs mit Kunstobjekten sind in einen gesellschaftlichen Interaktionszusammenhang eingebettet, der bei den Griechen *agôn*, also von einem Publikum beobachteter Wettkampf, Wettstreit, auch Künstlerwettstreit oder -wettbewerb hieß.³ Das italienische Wort *paragone* (für den bewertenden Vergleich) lässt sich hierauf zurückführen und beinhaltet zugleich den Aspekt der Gegenüberstellung von Antagonisten.⁴ Schon in der Antike entschied aus Sicht des Künstlers die agonale Lage unter den Kollegen über seine Position im Bewerberfeld und somit über Arbeitsaufträge bzw. soziale Akzeptanz. Davon berichten die zahlreichen Künstleranekdoten, die Plinius d. Ä. in seiner »Naturalis Historia« aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. überliefert.⁵

¹ Vgl. Joachim Knappe, Art. »Persuasion«, in: Gert Ueding u.a. (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 6, Tübingen 2003, Sp. 874–907.

² Vgl. Joachim Knappe, Situative Kunstkommunikation. Die Tübinger Kunstgespräche des Jahres 2003 in historischer und systematischer Sicht, in: Heiko Hausendorf (Hg.), Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst, München 2007, S. 317–362; ders., Rhetorik der Künste, in: Ulla Fix u.a. (Hg.), Rhetorik und Stilistik/Rhetoric and Stylistics. (Handbuch in 2 Teilen), Halbbd. 1, Berlin 2008, S. 894–928.

³ Zur Agonalität und kommunikativen Asymmetrie als Bedingung jeglicher Rhetorik vgl. Joachim Knappe, Was ist Rhetorik?, Stuttgart 2000, S. 70 und 79.

⁴ Vgl. Wolfgang Brassat, »The Battle of the Pictures«: Rhetorik, Interpicturalität und der Agon der Künstler, in: Ders. (Hg.), Bild-Rhetorik. Rhetorik-Jahrbuch 24 (2005), S. 43–70.

⁵ C. Plinius Secundus d. Ä., Naturalis Historia/Naturkunde. Bde. 24–26, hg. u. übers. v. Roderich König, Darmstadt 1983–1993. Nachweise aus dieser Ausgabe im Folgenden unter Sigle Nat. hist. in Klammern im Text.

Wie auch immer die ästhetischen Beurteilungsparadigmen einer Epoche beschaffen sein mögen, im Agon entscheidet bis heute die Werkqualität normalerweise über den Platz im Ranking der Künstler, mit all seinen materiellen Folgen. Besonders wichtig sind die Preise der Werke als Indikatoren der sozialen Wertschätzung. So berichtet Plinius, dass Kaiser Tiberius ein Gemälde des Parrhasios, das auf die astronomische Summe von sechs Millionen Sesterzen geschätzt wurde, vorsichtshalber unzugänglich in seinem Schlafzimmer unter Verschluss hielt (Nat. hist. 35, 70).

II. Das »Werk« als agonales Objekt

Das agonale Objekt, also das im Agon zur Diskussion stehende Objekt der Beurteilung, das den Erfolg oder den Misserfolg des Künstlers begründet, ist in den hier interessierenden Regelfällen immer das gleiche: das Opus, das Werk des Künstlers. Von ihm sollen die weiteren Überlegungen ausgehen. Die entscheidende kunstrhetorische Frage lautet also, wie der Künstler in einem Akt der Persuasion mit Hilfe des Werkes seinen Adressaten überzeugen kann, und zwar in dreifacher Hinsicht: von der Qualität des gesamten Objekts, eventuell von einer Botschaft (als rhetorischen Faktor im Werk) oder von der Kompetenz des Künstlers. Im Fall der künstlerischen Handlungsrolle *Maler* etwa finden entsprechende professionelle Akte überzeugungsorientierter Kommunikation mittels visueller zweidimensionaler Werke statt (Gemälde, Zeichnungen, Graphiken usw.). Sie sind die genuinen Einspeisungen des Malers in kommunikative Zusammenhänge, die wir Intexionen nennen können.⁶ Professionelle Überzeugungsleistung hängt mithin *per definitionem* ganz und gar an diesen Opera. Sie sind die rhetorisch für seine kommunikativen Zwecke (welcher Art die auch immer sein mögen) zu aktivierenden Instrumente des Kunstorators; so die rhetorisch-fachliche Betrachtungsweise. Von weiteren Begleitphänomenen des Kunstbetriebs, von denen schon Plinius reichlich berichtet,⁷ will ich hier im Moment einmal absehen.

In der Philologie ist der Werkbegriff in den letzten Jahrzehnten teils aus Unverständnis, teils aus Mangel an tragfähiger theoretischer Durchdringung der Werkproblematik in Misskredit geraten. Völlig zu Unrecht, denn mit der Kategorie »Werk« sind wir in der Lage, die komplexe Struktur eines Artefakts begrifflich zu verdichten. Letztlich ist der Begriff »Werk« ein Konzeptbegriff. Er besagt, dass ästhetisch überformte Objekte in der Regel nach holistischen, jedenfalls professionell reflektierten Konzepten vom Fachmann (lat. *artifex*)

⁶ Joachim Knappe, Rhetorik, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt a. M. 2005, S. 134–148, hier S. 144.

⁷ Vgl. Knappe, Rhetorik der Künste, S. 909–912.

produziert werden, die für den Interessierten oder den Experten nur in mehrschichtigen Analyseschritten verstehbar werden. Mit »Werk« bezeichnen wir also einen im Produktionsprozess durch den Maler (bei dem ich im Folgenden bleiben möchte) ausagierten, komplexen Ansatz, der sich in der Ausführung des Kunstobjekts konkretisiert. Natürlich kann es dabei zu diversen Werk-Fassungen kommen.

Mit dem Terminus »Werk« ist somit das persuasionstheoretisch maßgebliche Objekt und damit zugleich auch die agonal relevante Größe der Kunstrhetorik bestimmt. Im Folgenden soll die daran geknüpfte Rhetorikfrage noch genauer unter drei Aspekten auf drei analytischen Ebenen erörtert werden:

1. Die Ebene der Artifizialität und hier der Aspekt des gesamten, einem Werk zugrundeliegenden ästhetischen Programms.
2. Die Ebene des Textes bzw. der Textur sowie der Aspekt der semiotischen Einlösung oder Umsetzung des genannten ästhetischen Programms.
3. Die Ebene des Mediums sowie der Aspekt der performativen Einlösung oder performativen Umsetzung des Programms.

III. Das Werk als Artefakt

Wichtig ist hier zunächst einmal der Objektstatus des Werks. Es ist ein Artefakt, mithin »Zeug« im Heideggerschen Sinn, und kein Naturprodukt. Und mehr noch, es ist ein Künstliches, etwa ein Bild, das für Zwecke der Kommunikation gemacht wurde. Ansonsten würde es den Rhetoriker nicht interessieren. Seine Produktion ist in zweierlei Hinsicht geeicht: einmal auf das innere *Aptum* oder *Decorum*, zum anderen auf das äußere *Decorum*. Unter *Decorum* ist das rhetorische Angemessenheitspostulat als alles regierendes Steuerungsprinzip zu verstehen (nicht zu verwechseln mit dem ähnlich klingenden lateinischen Wort *decor*). Beim inneren *Decorum* sind es produktionssteuernde Kalküle des Bildorators, die sich auf die angemessene Gestaltung der Sache beziehen. Beim äußeren *Decorum* geht es um Kalküle, die auf den Adressaten gerichtet sind. Der Bildermacher hat sich unter diesem Aspekt also einerseits zu fragen, was passt zu meiner Sache bzw. was fordert mein Thema und andererseits, was passt zu meinen Adressaten, sei es der Auftraggeber, seien es Experten, sei es eine undifferenzierte, mehrheitlich laienhafte Adressatengruppe usw. Die Frage nach der Adressateneichung kann, wie gesagt, unter Bedingungen einer extremen Kunstautonomie-Ideologie suspendiert werden, mit allen denkbaren Folgen.⁸ Als Kunstobjekt

⁸ In diesem Zusammenhang sei an Brechts Diktum erinnert, die Kunst sei zwar autonom, aber nicht autark; vgl. Bertolt Brecht, Arbeitsjournal, 1. Bd.: 1938–1942, hg. v. Werner Hecht, Frankfurt a. M. 1973, S. 157.

muss es im Grundsatz kommunikativ situationserlöst bzw. entpragmatisiert, also für sich freigestellt existieren können. Aber auch im engen kunst-kommunikativen Kontext muss das ästhetische Programm auf Verstehen und Akzeptanz setzen, d. h. wenigstens teilweise konventionsgeleitete, kognitive Anschlussmöglichkeiten anbieten, und sei es auch nur in Form erkennbarer Abstoßung von bestimmten Konventionen, wobei die Betonung auf der Erkennbarkeit liegt. Die Grenzüberschreitung kann geradezu zum ästhetischen Programm werden. Das kann als Profilierung des individuellen Personalstils aufgefasst werden (wie wir es bei den großen Künstlern sehen), das kann aber auch durch eine Mainstream-Ästhetik vorgegeben sein, die die Abweichung von bestimmten Konventionen zum verbindlichen Epochenprogramm erhebt. Unter solchen Bedingungen hat das agonale Kalkül von Künstlern, sei es bewusst oder unbewusst, bei der Frage anzusetzen: Wie kann ich mich mit meinem ästhetischen Programm, das sich produktionstheoretisch gesehen in bestimmten handwerklichen Entscheidungen ausmünzt, gegenüber meinen professionellen Konkurrenten so profilieren, dass ich sozial-kompetitiv, und sei es auch nur unter Kollegen oder Experten, voran stehe und mich im Agon insbesondere mit meinem ästhetischen Programm oder besonderen artifiziellen Fähigkeiten abhebe, und nicht nur mit meiner rhetorischen Botschaft?⁹

IV. Die Texturseite des Werkes

Die folgenden Überlegungen konzentrieren sich auf die Textur des Werkes als einer ganz spezifischen, isoliert in den Blick zu nehmenden Analyseebene. Da es hier und im weiteren Verlauf um Malerei gehen soll, ist es sinnvoll, einige grundsätzliche Bemerkungen zur Bildlichkeit voranzustellen.

Nicht jedes Gemälde ist ein Bild.¹⁰ Wenn ein Gemälde oder eine Zeichnung jedoch vor allem aus Bildzeichen besteht, können wir von einem Bild im terminologischen Sinn sprechen. Ein Bild ist ein *Bild*, wenn wir es analytisch als »Text« oder Textur (im Sinne des erweiterten Textbegriffs) betrachten, d. h. als einen begrenzten, geordneten Bildzeichenkomplex in kommunikativer Absicht. Die an Konventionen gebundene Ausdrucksordnung der Bildzeichen erlaubt es dem Adressaten, im Kommunikationsvorgang Bedeutung zu generieren. Dies gelingt deshalb, weil alle Bildzeichenbenutzer

⁹ Zur Botschaft als »dem rhetorischen Faktor« im Kunstwerk siehe *Knappe*, Was ist Rhetorik?, S. 121 und *Knappe*, Rhetorik der Künste, S. 917–924.

¹⁰ Vgl. zum Folgenden meine 15 Eckpunkte zur Bildtheorie in *Joachim Knappe*, Bildrhetorik. Einführung in die Beiträge des Bandes, in: *Ders.* (Hg.), Bildrhetorik, Baden-Baden 2007, S. 9–34, hier S. 12–14.

einer Kommunikationsgemeinschaft im Lauf ihres Lebens eine äußerst große Menge von Bildzeichen mit ihren Bedeutungen gespeichert haben, so wie wir auch sehr viele verbalsprachliche Zeichen als Sprecher einer Sprachgemeinschaft im Lauf unseres Lebens lernen. Wir können hier von unterschiedlichen Kodes sprechen.¹¹

»Bild« in dem hier gemeinten terminologischen Sinn ist ein künstlich erzeugter und mit technischen Hilfsmitteln *notierter* Text, der sich vor allem auf den Bildkode stützt und mittels syntagmatischer Operationen einen Zeichenkomplex vor Augen stellt, dessen Bedeutung die Betrachter dekodieren können. Beim Bildtext setzt üblicherweise der Verstehensprozess an, einschließlich der fachlichen Hermeneutik, wie wir sie in der Kunstwissenschaft antreffen. Es sei darauf hingewiesen, dass jegliche Art Text (welchen semiotischen Charakters auch immer) ins Reich der spielerischen Bedeutungsfreiheit führen kann, regelmäßig semantischen Mehrwert jenseits der Zwänge des Kodes erzeugt und nicht selten dadurch für die Adressaten zur Verrätselung, ja bis an den Rand des sogenannten Geheimnisvollen führt.

Es sei auch darauf hingewiesen, dass mit dem Begriff der »Notation« der besonders wichtigen Differenz von Kognition einerseits und externalisierter Realisation andererseits Rechnung getragen wird. Kurz: Die kognitiv beim Bildermacher verankerte Bildtextur muss für kommunikative Zwecke entäußert, also extern in malerischen Akten notiert werden, um überhaupt in den kommunikativen Zusammenhang eingespeist werden zu können.

Was wird also auf der Ebene der Bildtextur beobachtet, interpretiert und kommentiert? Wir haben es hier mit der semiotischen und eigentlich informationalen Seite von Bildwerken zu tun. Hierauf bezogene analytische Kriterien sind im Verlauf der europäischen Geschichte des Bildermachens wichtig geworden. Zu nennen sind an dieser Stelle aus rhetorischer Sicht insbesondere Stofffindung (Invention), Gestaltformung (Eloquution) und Texturordnung (Disposition).¹² Das heißt auf semantischer Ebene ist der Einfallsreichtum beim Finden, Erfinden und bei der stofflichen Umsetzung von Themen agonal relevant. Sodann geht es um die spezifische Variation der Bildzeichen als Gestaltvariantenkunst. Schließlich spielt immer wieder auch der syntagmatische Erfindungsreichtum, den wir unter Begriffen wie Bildkomposition oder Perspektive fassen, eine wichtige Rolle bei der Bewertung.

¹¹ Zur kategorischen Unterscheidung der analytischen Ebenen von Kode, Text und Medium vgl. *Joachim Knappe*, The Medium is the Massage? Medientheoretische Anfragen und Antworten der Rhetorik, in: *Ders.* (Hg.), Medienrhetorik, Tübingen 2005, S. 17–39.

¹² Vgl. zu den hier genannten rhetorischen Produktionsstadien beim Bildermachen *Knappe*, Rhetorik, S. 144–147.

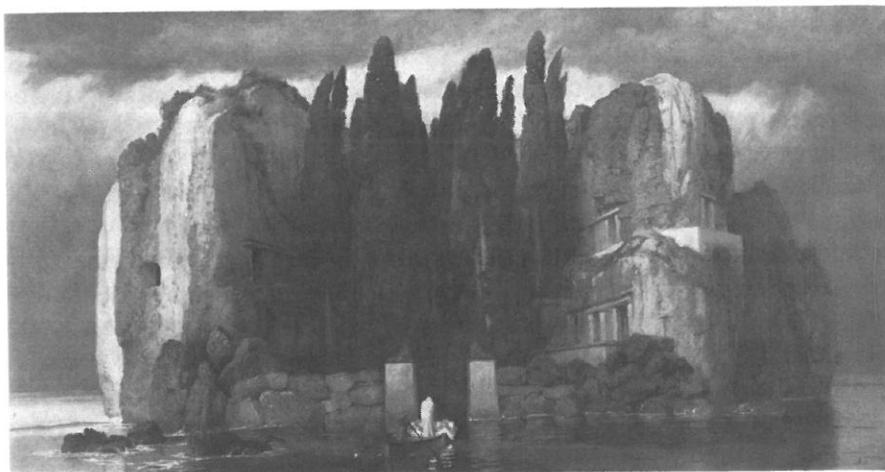


Abb. 1: Arnold Böcklin: Die Toteninsel, V, 1886, Museum der Bildenden Künste Leipzig, Firnisfarben auf Holz, 80,7 × 150 cm

Aus der Fülle der Beispiele von Interpretationen, die speziell auf die Textebene abheben, wähle ich die Interpretation des ungarischen Philosophen László Földényi von Arnold Böcklins »Toteninsel« (Abb. 1):

»Während er an den Versionen der *Toteninsel* arbeitete, beschäftigte Böcklin mehr und mehr jene geometrische Konstruktion, die in der Tiefe der Vision lag. Unter dem Eindruck dieser Erfahrung strebte er offensichtlich immer weniger danach, Gelegenheit für »Träumereien« zu bieten – obwohl er ursprünglich gebeten wurde, ein »Bild zum Träumen« zu malen. Die strenge Konstruktion der letzten, in Leipzig befindlichen Version öffnet die Tür nicht dem »Verträumtsein«, sondern metaphysischen Überlegungen. Oder wäre es denkbar, daß es Böcklin gelungen war, die Thematik des Träumens und des Verträumtseins metaphysisch zu steigern? Hat ihn das womöglich von vornherein eher beschäftigt als das Malen einer Stimmung, eines Gefühls oder einer noch so beeindruckenden Landschaft? In der letzten Ausführung sind die Felsblöcke keine »romantischen« Klippen mehr, sondern mächtige Einsprengungen, die de Chirico vorwegnehmen; und es ist, als würde das von zwei Seiten vorblitzende Meer – da die Sonne aus dem stürmischen Himmel von links hereinscheint – zu zwei unterschiedlichen Ozeanen gehören, die nicht vom selben Planeten sind. Diese letzte Version wird durch die auffallende Symmetrie und die dennoch gegensätzliche Wirkung der beiden Bildhälften wesentlich spannungsvoller als die früheren. Es scheint, als würde Böcklin die Schöpfung selbst darstellen, aus einer Perspektive, die sich nicht aus dieser Schöpfung ergibt. Die von Zypressen verdunkelte Insel ist wie eine Falle, aus der jemand, wenn er sich dorthin verirrt, nie wieder zurückfindet. Es ist die Falle der Seele. Sie erinnert an einen riesigen Schädel – an die beiden Hirnhälften sogar. Die beiden Säulen am Eingang bilden den schmalen Durchgang, durch den die Seele hineinschlüpfen, durch den sie jedoch nicht wieder zurückkehren kann. Diese beiden Säulen scheinen mit Gewalt das zusammenzuhalten, was sonst auseinanderstieben würde. In den beiden ersten Versionen waren sie nicht einmal spurenweise vorhanden, daher sah auch die dunkle Bucht weniger

bedrohlich aus; in der dritten Version begannen sie aus dem Meer hervorzuwachsen; in der vierten waren sie bereits größer; in der letzten Version überragen sie selbst die auf sie zustrebenden Menschen.«

»Die Spannung in der endgültigen Version der *Toteninsel* entspringt aus dem Widerspruch zwischen Hell und Dunkel, der linken und rechten Seite, der geordneten geometrischen Konstruktion« und der als gesamt-textliche Semantik aufgebauten »ungreifbaren Stimmung. Und nicht zuletzt aus dem Gegensatz von Ferne und Nähe: Die Insel nimmt den Bootsmann auf, wobei er von allem entfernt ist, und er wird verschluckt, während er zugleich aus der Welt gehoben wird. Die Insel bietet ein Zuhause, während sie den Menschen nach allen Seiten aussperrt.«¹³

Auffällig bei diesem Zitat ist, dass sich Földényi strikt auf der semiotischen Ebene bewegt und nicht (wie regelmäßig bei anderen Bildinterpretationen feststellbar) aus mangelndem Theorie- und Methodenbewusstsein heraus zu einer Vermengung medien- und wahrnehmungstheoretischer Betrachtungsweisen mit texttheoretisch ausgerichteten Analysen kommt. Földényi erwähnt, dass er sich für die »gesamt-textliche Semantik« interessiert und hält sich auch methodisch an diese Vorgabe. Zu diesem Zweck untersucht er Phänomene der Elokution / Gestaltformung (»Hell und Dunkel«), Syntagmatik bzw. Disposition (»geometrische Konstruktion«, »strenge Konstruktion«, »auffallende Symmetrie«, »Bildhälften«, »Gegensatz von Ferne und Nähe«). Im Ergebnis führt ihn die bildtextliche Zusammenstellung der Bildzeichen zu einer Reihe von Schlussfolgerungen auf der Ebene von Semantik / Thematik (»Tiefe der Vision«, »Thematik des Träumens«, »metaphysische Überlegungen«, Felsblöcke in der Bedeutung »romantischer Klippen« oder »mächtiger Einsprengungen«, Bedeutungs-»Perspektive« der »Schöpfung«, »verdunkelte Insel« als eine Art »Falle der Seele«, Inselnform erinnert an einen »riesigen Schädel«, Bedeutung der beiden »Säulen«, »ungreifbare Stimmung«, die »Insel verschluckt« und die »Insel bietet ein Zuhause«, oder sperrt aus).¹⁴

Eine Interpretation, wie die Földényis, kann im Kunstdiskurs nach Bedarf als Nachweis für die Qualität des Böcklin-Gemäldes und damit zugleich für die Kompetenz des Malers herangezogen werden. Die in Wettbewerbsstrukturen eingebettete Metarede über Kunst wird damit zum Bestandteil des gesellschaftlichen Kunsturteils.¹⁵ Es gründet sich auf implizite oder ex-

¹³ László F. Földényi, »Ein wenig von dieser langweiligen Erde loskommen«, in: *Guido Magnaguagno / Juri Steiner* (Hg.), Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Bern 1997, S. 65–73, hier S. 65 f.

¹⁴ Hier geht es nur um eine Beschreibung des Verfahrens. Ob Földényis Bedeutungsweisungen berechtigt sind oder nicht, sei der kunsthistorischen Kritik anheimgestellt.

¹⁵ Vgl. Knappe, *Situative Kunstkommunikation*, S. 321–329 und 354–356 sowie Knappe, *Rhetorik der Künste*, S. 906–915.

plizite Kriterien, die epochenabhängig sind. So hat es etwa in der europäischen Tradition immer wieder Phasen gegeben, in denen es als oberstes, erstrebenswertes ästhetisches Ziel des Bildermachens galt (und damit zum ästhetischen Programm wurde), die künstlichen, körperextern, extramental notierten Bildtexte – zum Beispiel bei der Tafelmalerei – technisch so zu gestalten, dass der Betrachter sie mit seinen alltäglichen, »natürlichen« Umweltbildwahrnehmungen beinahe verwechseln konnte. Dieses mimetische Prinzip bei künstlichen Bildern, das auf die Erzeugung naturimitativer virtueller Realitäten gerichtet ist, galt unter anderem in der Antike als agonales Differenzierungskriterium ersten Ranges. Plinius berichtet uns eine entsprechende Anekdote über den berühmten Maler Zeuxis:¹⁶ Sein ausgewiesener Konkurrent Parrhasios

»soll sich mit Zeuxis in einen Wettstreit eingelassen haben; dieser habe so erfolgreich gemachte Trauben ausgestellt, daß die Vögel zum Schauplatz herbeiflogen; Parrhasios aber habe einen so naturgetreu gemalten leinenen Vorhang aufgestellt, daß der auf das Urteil der Vögel stolze Zeuxis verlangte, man solle doch endlich den Vorhang wegnehmen und das Bild zeigen; als er seinen Irrtum einsah, habe er ihm in aufrichtiger Beschämung den Preis zuerkannt, weil er selbst zwar die Vögel, Parrhasios aber ihn als Künstler habe täuschen können« (Nat. hist. 35, 64–65).

Zeuxis und Parrhasios haben sich offenbar bei der Notation ihrer Bilder des technischen Mittels der Farbe bedient. Im engeren bildtheoretischen Zusammenhang müssen wir dabei von »Farbgebung« als Mittel der Gestalterzeugung sprechen, denn die Bildzeichen des Bildkodes definieren sich ausschließlich über ihre Gestalten, deren Semantik kodiert ist. Die Farbe ist ansonsten bildtheoretisch (keinesfalls jedoch wahrnehmungs- und kunsttheoretisch) zu vernachlässigen.¹⁷

V. Die Medienseite des Werkes

Während wir uns gerade auf der theoretischen Ebene des Bildtextes bewegt, uns also mit der semiotischen Seite des Werkes befasst haben, kommen wir nun zu eher parasemiotischen Phänomenen, die uns auf die analytisch streng vom Bisherigen abzutrennende Ebene des Mediums führen. Was ist ein Medium? Ein Medium ist eine Einrichtung zum Speichern und Senden von Texten.¹⁸

¹⁶ Vgl. *Nadia Koch*, *Techne und Erfindung in der klassischen Malerei*, München 2000, S. 149f.; Nadia Koch danke ich für weitere Hinweise auf die antiken Kunstanekdoten.

¹⁷ Vgl. *Knappe*, *Bildrhetorik*, S. 12.

¹⁸ Zur theoretischen Herleitung dieser Definition vgl. *Knappe*, *The Medium is the Message?*, S. 21–24.

Mit dieser Definition habe ich mich ausdrücklich vom unterminologischen Gebrauch zugunsten eines harten, d. h. wohl definierten Medienbegriffs verabschiedet. Was ist unter solch einer »Einrichtung« zu verstehen? Der Begriff »Einrichtung« ist bewusst sehr abstrakt gehalten, impliziert aber natürlich den ganzen Komplex der jeweils nötigen technischen Einrichtungen zum Speichern und Senden. Im vorliegenden Fall geht es also um den Komplex Werkstatt, Bildträger und ihre zugehörigen technischen Bedingungen, zu denen auch die handwerklichen Techniken einschließlich der nötigen Gerätschaften zählen. Hier tut sich ebenfalls eine Sphäre agonaler Kalküle auf, die ich zunächst in einer letzten Plinius-Anekdote veranschaulichen will, bei der deutlich wird, dass es nicht mehr um semiotisch diskrete Malphänomene geht, also nicht mehr um Fragen des Bildes als Text, sondern um Parasemiotisches. Im Übrigen können wir die Geschichte zugleich als ältesten Bericht über ein abstraktes Gemälde (kein Bild) betrachten:

»Reizvoll ist eine Begebenheit, die sich zwischen Protogenes und ihm [Apelles] abspielte. Jener lebte auf Rhodos; als Apelles dort gelandet war, begierig die Werke eines Mannes, der ihm nur dem Rufe nach bekannt war, kennen zu lernen, begab er sich sofort in seine Werkstätte. Der Künstler selbst war abwesend, eine alte Frau aber bewachte eine auf einer Staffelei stehende Tafel von beachtlicher Größe, die für das Malen zurechtgemacht war. [Die Frau] gab Bescheid, Protogenes sei fortgegangen, und fragte, wen sie als Besucher nennen sollte. »Diesen« sagte Apelles, nahm einen Pinsel und zog mit Farbe eine farbige Linie höchster Feinheit über die Tafel. Nachdem Protogenes zurückgekehrt war, berichtete ihm die alte Frau, was sich ereignet hatte. Man erzählt, der Künstler habe die Feinheit [der Linie] betrachtet und sogleich gesagt, Apelles sei gekommen, eine so vollendete Leistung passe zu keinem anderen; dann habe er selbst mit einer anderen Farbe eine noch feinere Linie in jene gezogen und beim Weggehen den Auftrag gegeben, wenn Apelles wiederkomme, solle sie ihm diese zeigen und hinzufügen, der sei es, den er suche. Und so traf es ein. Denn Apelles kehrte zurück und, beschämt, besiegt worden zu sein, durchzog er mit einer dritten Farbe die Linien, so dass für etwas noch Feineres kein Platz mehr war. Protogenes aber bekannte sich als besiegt und eilte zum Hafen, um seinen Gast zu suchen; man beschloß, die Tafel so der Nachwelt zu überliefern, zum ehrfürchtigen Staunen aller, besonders aber der Künstler. Ich vernehme, daß sie bei dem ersten Brand von Caesars Haus auf dem Palatin vernichtet wurde; vorher aber konnte man sie auf Rhodos sehen, auf einer großen Fläche nichts anderes enthaltend als kaum sichtbare Linien; unter den herrlichen Werken vieler Künstler war sie gleichsam leer, lockte aber gerade darum an und war berühmter als jedes andere Kunstwerk« (Nat. hist. 35, 81–83).

Die Anekdote verweist uns auf Phänomene, die jenseits semiotisch-diskreter Informationssysteme (sprich: Codes und darauf basierender Texturen) liegen, aber eine wichtige Rolle in allen Kommunikationszusammenhängen spielen. Warum? Weil Texte immer ein Medium als sozialdistributive Tragfläche benötigen und die Medien ihrerseits Zusatzbedeutungen, Konnotationen bestimmter Art generieren können. Wir sprechen hier von Performanz. Was ist Performanz? Performanz ist das, was das Medium mit dem

Text macht.¹⁹ Was macht es mit dem Bildtext? Es führt ihn auf. Und diese technischen Bedingungen der Textaufführung haben ihrerseits zusätzliche Bedeutungswaleurs. Die Performanz zeitigt also durchaus kommunikative Effekte, aber eben keine textinduzierten (d.h. vom Text selbst hervorgehenden).

In seinem Beitrag über »Die Bedeutung der Gemäldeoberfläche« hat Paul Pfister dies 1996 mit einem Vergleich zu erläutern versucht, ohne freilich irgendwelche theoretischen Konsequenzen daraus zu ziehen, weil es ihm nur um Fragen der Bildrestauration ging:

»Wenn wir eine Sonate von Carl Philipp Emanuel Bach möglichst adäquat zu Gehör bringen wollen, so stellen wir die Frage nach dem Instrument. Ob wir dabei eine Orgel, ein Hammerklavier, einen Flügel oder ein Keyboard verwenden, macht einen großen Unterschied, obwohl die Partitur dieselbe bleibt.«²⁰

In der Tat: der Text als solcher ist unabhängig von den Bedingungen seiner Performanz analysierbar. Die performativen Phänomene (Leinwand) oder Holz als Bildträger, Farbe, Farbflächenstruktur, Firnis, Lasur usw.) haben Auswirkungen auf die Wahrnehmung, die theoretisch natürlich auf einem ganz anderen Blatt steht,²¹ sowie Auswirkungen auf zusätzlich stimulierende Reiz-Reaktionen. In den auf Verbalsprachen bezogenen Disziplinen läuft dieser ganze Komplex, wie in der Musik, unter dem Stichwort »Agogik« oder »Sprech-Ausdrucksforschung«, wobei von *Performanz* (Sprechen), nicht von der *Sprache* als Zeichensystem oder semiotischem Feld die Rede ist.

Die Apelles-Anekdote konzentriert sich vor allem auf den Duktus und die bei den Griechen wichtige Linientechnik des Malers sowie die Farbe als performative Komponenten. In diesem Zusammenhang bekommt die Farbe eine neue Dimension. Oben war davon die Rede, dass die Farbe bildtheoretisch nur in Hinblick auf ihre Rolle bei der Gestaltformung relevant ist (Farbgebung). Sie kann semiotisch relevant bei Gemälden werden, die insbesondere kulturell verankerte Farbkodes abrufen (z. B. bei abstrakter Malerei), womit keine Bilder im terminologischen Sinn gemeint sein müssen.

Im Fall der Performanz auf medialer Analyseebene sprechen wir besser unterscheidend von *Färbung* statt von Farbgebung. Was heißt das? Es heißt, dass hier Farbe spezifisch eingesetzt wird, um die Bildtextur zusätzlich

¹⁹ Vgl. Joachim Knappe, Performanz aus rhetoriktheoretischer Sicht, in: *Heidrun Kämper / Ludwig M. Eichinger* (Hg.), *Sprache – Kognition – Kultur*, Berlin 2008, S. 135–150.

²⁰ Paul Pfister, Die Bedeutung der Gemäldeoberfläche, in: *Ders.* (Hg.), *Von Claude Lorrain bis Giovanni Segantini. Gemäldeoberfläche und Bildwirkung. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich*, Zürich 1996, S. 12–23, hier S. 12.

²¹ Vgl. Knappe, *The Medium is the Massage?*, S. 32–34.

zu überformen und damit eine zusätzliche, stimulierende Wirkungsdimension jenseits der bloß bildlichen Semantik zu erzeugen. Farbe kann freilich auch im Sinne der Dokumentarismusfunktion des Bildes eingesetzt werden. In diesen Zusammenhang gehört ebenfalls der Einsatz von Firnis (meist in Terpentinöl gelöste Naturharze), der das Ausmagern der Farbe an der Oberfläche verhindern sollte. Die Ölfarbe stand nach dem Firnis-einsatz

»farbtonrichtig und gesättigt auf dem Malgrund, so wie sie der Maler auf der Palette ausgemischt hatte. Durch diesen Firnis wurde zugleich die homogene, glänzende Oberfläche erreicht, wie wir sie von der traditionellen Malerei her kennen.«²²

Ähnlich verhält es sich mit der Lasur, die als transparente Farbschicht auf eine Untermaalung aufgetragen wird, um den Farbton zu variieren und zu verfeinern.²³ Dieser technischen Maßnahmen bediente man sich meist, um die eigentliche Bildtextur beim Speichern und Senden für die Wahrnehmung deutlich zu halten. Mit der Bedeutung der Bildzeichen im semiotischen Sinn hat das nichts zu tun.

An zusätzliche Sinndimensionen, die vom Medium, seiner Materialität und insgesamt seiner Performanzleistung ausgehen, dachte man weniger. Möglichkeiten gibt es jedoch auch auf dieser Ebene. Dazu ein weiteres Zitat von Pfister:

»In der traditionellen Malerei, wie sie an den Kunstakademien gelehrt wurde, galt es, mit den Mitteln der Perspektive eine räumliche Illusion zu erzeugen. Die Ölfarbe wurde dabei mit höchster Perfektion verrieben. Durch den Firnis konnte die verbleibende Feinstruktur vollends in die Fläche eingebunden werden. Der Firnis trennte damit auch die imaginierte Realität von der Wirklichkeit des Künstlers und des Betrachters. Die moderne Malerei seit dem frühen 19. Jahrhundert hingegen drückt sich meist mit einer gestischen, offenen und pastosen Malweise aus, die gezielt den verwendeten Bildträger (verschieden grobe Leinwände oder Grundierungen) in ihr Gestaltungskonzept einbezieht. Dadurch erhält die Oberfläche ein Relief, das das Spiel von Licht und Schatten auf der Bildfläche selbst ermöglicht und der Malerei neue Dimensionen erschließt. Die Verwendung von Firnis ist dabei unerwünscht, weil die bewusst eingesetzte Struktur des verwendeten Materials wieder nivelliert würde.«²⁴

Wenn man die tagebuchartigen Aufzeichnungen des Malers Rudolf Schick über die Gespräche mit seinem Meister Arnold Böcklin in den Jahren 1866 bis 1869 durchgeht, so wird deutlich, dass Böcklin in dieser Hinsicht ein genau reflektierender, immer wieder auch mit Farbpigmenten experimentierender und von eigenen Farbstimulierungsabsichten getragener Bildermacher war. Ihm ging es um Färbung im oben definierten Sinn, d. h. um Farbwirkung

²² Pfister, Die Bedeutung der Gemäldeoberfläche, S. 16.

²³ Vgl. ebd., S. 20.

²⁴ Ebd., S. 22 f.

jenseits des bloß bildlichen Gestaltaufbaus, etwas, das man im Begriff der Farbensymphonie zu fassen suchte. Wir lesen dazu in den »Technischen Mitteilungen für Malerei« des Jahres 1939: Für Böcklin »war in dem Augenblick, wo er auf der Leinwand, der Tafel seine leichte Zeichnung fertigte, das Bild in allen seinen Werten, Zeichnungen und Farben, vollständig in seinem Geiste fertig«. Es ging dann nur noch darum, so können wir den Verfasser dieser Mitteilung verstehen, die mentale Bildvorstellung oder den Bildgedanken durch Bildnotation im oben definierten Sinn in die kommunikative Welt zu entlassen.

»Da die farbige Wirkung für ihn auch festlag, galt es, diese mit den Pigmenten zu erreichen, eine Aufgabe, die selbst für den großen Farbenkomponisten Böcklin nicht leicht zu lösen war, der die Wirkung seiner Pigmente in jahrelangem Studium genau kannte, der die gegenseitige Stütze und Hilfe der Pigmente genau abschätzte, der hier ein Pigment zur Steigerung einer Wirkung, dort ein solches zur Minderung brauchte, der hier eine Farbe anwenden mußte, um den Blick des Beschauers auf einen Punkt hinzulenken, von einem anderen wegzulocken. Es kam noch hinzu, daß seine Pigmente bei aller Farbigekeit, ja nie an sich die Farbenglut, die er erschaute, die er erreichen wollte, besaßen. So war seine Technik von den ersten Bildern her schon darauf eingestellt, nicht die Pigmente pastos wirken zu lassen, er war von Anfang an ein Kenner der Reize, die Lasuren den Farben verleihen können, eine Erkenntnis, die er zu höchster Meisterschaft ausbildete.«

»Dazu brauchte er ein Material, das diese seine Farbensymphonie ausdrücken konnte. Oelfarben mit ihrem schweren Körper waren nicht die geeigneten; ihr Mangel an Tiefenlicht gab nie die von ihm gewünschten Akkorde her, er hätte sie, um diese Akkorde zu erreichen, zu sehr verdünnen müssen, um aus den deckenden halbdeckende und lasierende Oelfarben machen zu können. Terpentinöl war dazu nicht geeignet.«

»Daher sein Bemühen, von dem Oel ganz abzusehen, daher die Wahl einer Unterma- lung, die hell und leuchtend blieb, daher die Verwendung der Harze und vor allem des Balsams, der ihm die Leuchtkraft nicht minderte. Aber bald mußte er erfahren, daß ein mehrmaliges Uebergehen einer Stelle mit Balsamfarbe seine Nachteile habe, daß die Malerei »pappig« wurde. Seine mit Harzmalerei verbundene Tempera legte ihm auch Fesseln an. So kam er zu den Versuchen mit Firnisfarbe. Von dem Zeitpunkt an tritt auch die Vorliebe für Leinwand gegenüber Holztafeln, gegen die er lange ein gewisses Mißtrauen besaß, zurück. Hier konnte er seinen Grund weiß und leuchtend herstellen, der für das Tiefenlicht einer Farbe der hellste Reflektor war. Nun erreichte er eine Farbenglut, eine Leuchtkraft und Tiefe der Schatten, konnte durch mehr oder minder lasierendes Arbeiten seine Farbenwirkungen entstehen lassen.«²⁵

So führen diese Überlegungen zur medialen Performanz am Ende auch noch auf das Feld des medialen Material-Agons, bei dem das ästhetische Kalkül des Malers zur Entscheidungsinstanz über die besten technischen Per-

²⁵ C. Jantsch, Böcklin als Suchender in der Maltechnik, in: Technische Mitteilungen für Malerei 55 (1939), Nr. 6, S. 43–47 und Nr. 7, S. 51–53.

formanzbedingungen wird. Diejenigen Medialkomponenten müssen für ihn den Vorzug bekommen, die seinem ästhetischen Programm am meisten entsprechen und sein Werk am besten in jenen großen Malerei-Wettbewerben positionieren können, die sich etwa im 19. Jahrhundert mit den Malerei-Salons verbanden.²⁶

²⁶ Die französischen Salons der königlichen Kunstakademie existierten bereits seit 1667 – Berühmtheit erlangte der »salon des refusés« im Jahr 1863, bei dem u. a. auch Manet ausstellte. Hier wendet sich das agonale Prinzip auf erstaunliche Weise: Nicht der Wettstreit der von einer (für ihre Entscheidungen scharf kritisierten) Jury ausgewählten Künstler ist das Thema in der öffentlichen Erinnerung, sondern ein Gegen-Agon der von der Jury abgelehnten Maler wird veranstaltet. Selbstverständlich konkurrierten dabei auch die abgelehnten Maler untereinander. Vgl. z. B. *Andrée Sfeir-Semler*, Die Maler am Pariser Salon, 1791–1880, Frankfurt a. M. / New York / Paris 1992; vgl. dazu auch *Knappe*, Rhetorik der Künste, S. 909f.