

Monika Schmitz-Emans

Das visuelle Gedächtnis der Literatur

Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern

Der Versuch, die Beziehung, oder vielmehr die vielfältigen Beziehungen zwischen der Welt der Texte und der Welt der Bilder zu erhellen, führt bald auf Fragen grundsätzlicher Natur, respektive, wo diese im Sinne einer bestimmten These beantwortet werden, zu antagonistischen Auffassungen: Besteht zwischen Texten und Bildern eine innere Analogie, eine wie auch immer geartete Entsprechung – oder *kann* eine solche zumindest bestehen? Existiert so etwas wie eine verbindende Tiefengrammatik von Text- und Bildphänomenen? Gibt es Gesetze oder doch Spielregeln der Repräsentation, welche beide "Welten", die der Texte und der Bilder, miteinander verbinden? Oder sind Texte und Bilder einander stattdessen unwiderruflich fremd? Haben sie sich womöglich – aus historischer Perspektive betrachtet – als Konsequenz der Abkehr von logozentrischen Modellen der Weltauslegung voneinander entfremdet? Stehen sie einander auch dort, wo sie scheinbar und vordergründig ein gemeinsamer Gegenstand oder ein gemeinsames Thema verbindet, ja sogar dort, wo Texte sich ausdrücklich auf Bilder beziehen und Bilder sich Texten anlagern, unvermittelt und unvermittelbar gegenüber? Es ist keineswegs sicher, daß ein Text je sagen kann, was ein Bild zeigt, daß Worte Bilder und deren Gegenstände angemessen erklären, daß sie dazu beitragen können, uns Bilder besser verstehen oder gar besser sehen zu lassen. Umgekehrt darf und muß kritisch gefragt werden, inwiefern und unter welchen Bedingungen Bilder dabei helfen können, Worte und Texte zu verstehen. Zwischen den braven Graphiken, die in Schulbüchern und Lexika (mit unterschiedlicher Überzeugungskraft) dazu beitragen, die im Textteil dargelegten komplizierten Materien leichter verständlich zu machen, und dem aus verlockenden Bildern bestehenden Katalog, der durch seine visuellen Appelle Sehnsüchte und Bedürfnisse weckt, während der beigefügte Text nur die Preise für deren Erfüllung nennt, bestehen erhebliche Unterschiede – von den vielen und oft ambivalenten Formen des Zusammenspiels von Bildern und Texten in anderen Bereichen der Alltagskultur wie auch der Kunst und Literatur ganz zu schweigen.

Oft scheint es, als bestehe zwischen Bildlichem und Sprachlichem ein enger Austausch, ja ein Verhältnis wechselseitiger Anreicherung und Unterstützung bei den verschiedensten Funktionen, die visuelle und verbale Ausdrucksmittel im gesamt-kulturellen Kontext übernehmen. Oft scheinen Bilder und Texte eine Art Dialog zu führen, in dem das eine Medium dem

anderen zu komplexeren und subtileren Aussagemöglichkeiten verhilft. Aber die Rede von einem Dialog mag auch auf bedenkliche Weise suggestiv, weil allzu optimistisch hinsichtlich der Möglichkeiten gemeinschaftlicher Sinnvermittlung sein. Ist jeder vorgebliche Dialog zwischen Texten und Bildern nur ein Umspielen des Abgrundes, der beide Welten voneinander scheidet?

Zweifel sind schon dort angebracht, wo es um explizite sprachliche Bezugnahmen auf Visuelles geht. Dürfen wir die Erklärung, Kommentierung und Deutung von Bildern im sprachlichen Medium als eine Art von interpretierender Übersetzung betrachten, oder ist das wiederum nur eine suggestive und verführerische Metapher? Die Dinge komplizieren sich, da sie auf ein anderes, grundlegendes und kontrovers erörtertes Problem verweisen, nämlich auf die Vieldeutigkeit des Begriffs "Interpretation". Sicher ist nur dies: Wer beschreiben möchte, auf welcher Grundlage und mit welchen Ergebnissen man immer wieder aus gegebenem Anlaß zu sagen versucht, was Bilder bedeuten, verwickelt sich unausweichlich in die Diskussion über die "Bedeutung von Bedeutung", über das Wesen von "Sinn" und über die Kriterien seiner Vermittlung. Damit eng verknüpft ist die Diskussion über die verschiedenen Zeichenklassen und ihre Besonderheiten, über die semiologischen Unterschiede zwischen der Wortsprache und der Sprache visueller Zeichen. (Nelson Goodman hat in einem nicht unplausiblen Ansatz versucht, die *Sprachen der Kunst* semiologisch – durch differenzierende Darstellung der jeweiligen Zeichensprache von Wörtern und Bildern – zu charakterisieren, wobei er jedoch seine Erörterungen auf einen Vergleich visueller und verbaler *Phänomene* begrenzt und das hermeneutische Problem der *Bedeutung* auszuklammern versucht (vgl. Goodman 1995). Diese Selbstbeschränkung erscheint angesichts des Gestrüpps von Folgeproblemen, in dem man sich bei einer Erörterung des Bedeutungs-Problems verheddert, einerseits klug und wohlmotiviert, andererseits aber doch als ein Zurückweichen vor den eigentlichen Schwierigkeiten und Abgründen des Themas Worte und Bilder.)

Nicht einmal darüber, was Übersetzungsprozesse zwischen den verschiedenen Wortsprachen leisten können und sollten, besteht Konsens; wie wollte man da von Übersetzungen nichtsprachlicher Ausdrucksformen sprechen, ohne sich heillos aufs Glatteis zu wagen? Aber vielleicht sollte man ja, statt eine mögliche Übersetzung von Bildern in Texte (und umgekehrt) zu unterstellen, lieber vorsichtiger von einem Prozeß der *Transformation* sprechen, wo Bilder "zur Sprache kommen" (oder Texte "bebildert" werden) – wird damit doch eine potentielle Verfremdung des Besprochenen konzediert. Ausweichen jedenfalls läßt sich der Frage nach der Fremdheit oder Analogie zwischen Texten und Bildern – eng verbunden mit der nach angemessenen Formen des Sprechens über Bilder – nicht.

Die Vielfalt der Kombinationsmöglichkeiten von Text- und Bildphänomenen sowie die Omnipräsenz von Texten, Bildern und Text-Bild-Kombinationen in der uns vertrauten (oder besser: in der uns vertraut erscheinenden) Wirklichkeit, in der Alltagskultur wie in der Welt der Künste, verleiht den angedeuteten Grundsatzfragen allgemeine und grundsätzliche Relevanz. Jede einzelne Text-Bild-Beziehung wirft eine doppelte Frage auf: erstens die nach ihrer *Begründbarkeit* (etwa in einer gemeinsamen Tiefenstruktur, in der "auktorialen" Willkür dessen, der die jeweilige Zuordnung getroffen hat, oder auch in einem Konsens der Diskursgemeinschaft über das Zusammengehören bestimmter Worte und Bilder), zweitens die nach ihrer *Beschreibbarkeit*: Welche Sprache soll derjenige benutzen, der über Texte, über Bilder und deren Mit- oder Nebeneinander spricht?¹ In welchem Maße kann er sich – selbst ans Medium der Wörter gebunden – von sprachlich erzeugten Suggestionen freihalten?

Meine erste These lautet, daß (unabhängig von jeder Entscheidung über die genannten Grundsatzfragen, also etwa über die Alternative "gemeinsame Tiefengrammatik" oder "abgründige Fremdheit") sich die Beziehungen zwischen Texten und Bildern in ihrer Vielfalt noch am besten beschreiben lassen, wenn man sie als etwas Prozessuales betrachtet. Betont sei daher – und sei es einzig aus heuristischen Gründen – daß Texte und Bilder überall dort, wo sie aufeinander treffen, miteinander *interagieren*, und zwar nicht nur während ihrer jeweiligen Entstehungszeit, also etwa während eine Text-Illustration oder eine Bild-Beschreibung entsteht, sondern so lange und wo immer sie gemeinsam wahrgenommen werden. Zwischen Texten und Bildern – dies wäre ein anderes, aber verwandtes Beschreibungsmodell – bildet sich ein Spannungsraum, in dem sich Bewegungen zwischen Visuellem und Verbalem vollziehen. Der Betrachter respektive Leser wird in diesen Span-

¹ Wie legitim ist insbesondere die Übertragung von textkritischen Kategorien auf die Welt der Bilder und umgekehrt? Welchen Sinn und welche Berechtigung hat beispielsweise die Rede von "Anschaulichkeit" hinsichtlich literarischer Texte; welchen Sinn hat die Rede von einer Bilder-"Lektüre"? Ist das "Motiv" in der bildenden Kunst dasselbe wie das "Motiv" in der Literatur? Wie steht es um gemeinsame "Stoffe"? Hier sind nicht nur literatur- und kunstwissenschaftliche, respektive im engeren Sinn literatur- und kunstkritische Interessen berührt. Vielmehr geht es um die Frage, ob es Analogien im Bereich der Rezeption von Texten und von Bildern gebe, Analogien im Umgang mit beiden, Analogien hinsichtlich der Rezeptionsprozesse, welche von beiden ausgelöst werden oder werden sollen. Gibt es – um an einzelnen Fragen zu verdeutlichen, was gemeint ist – Analogien zwischen bildlichen und sprachlichen Werken hinsichtlich der Relation von Dargestelltem und Nichtdargestelltem? Vielleicht gar hinsichtlich der Relation zwischen Darstellbarem und Undarstellbarem? Gibt es analoge Zeichen-Strukturen? Gibt es Parallelen auf der Ebene der Metaphorik, Symbolik, Allegorik? Ist der Mythos ein gemeinsamer Grund, auf dem Texte und Bilder stehen können? Ist es die "Geschichte"? Sind es die "Diskurse"? Wie legitim respektive fruchtbar ist die Rede von text- und bildbezogenen Epochen-"Stilen"?

nungsraum hineingezogen. Die Text-Bild-Interaktion endet also nicht damit, daß ein Text zu einem Bild hinzugefügt wird oder umgekehrt; vielmehr findet sie ihre Fortsetzung im prinzipiell offenen Prozeß der Rezeption, der zur Meta-Interpretation des Bildes und des Textes werden kann und seinerseits eine neuerliche Interaktion zwischen Sichtbarem und Sprachlichem provozieren, einen Anstoß zu neuen Transformationen geben mag. Literarische Texte, die sich auf Bilder beziehen, sind oft besonders dazu geeignet, dieses Konzept einer Interaktion zwischen Bild und Text zu verdeutlichen, da sie Vieldeutigkeiten erzeugen und zur spielerischen Erprobung alternativer Interpretationen stimulieren.

Die Aktivität des Rezipienten im Text-Bild-Raum könnte man durch den Ausdruck "Imagination" charakterisieren. Objekte und Projekte der Imagination sind dabei nicht nur physisch sichtbare Bilder und positiv lesbare Texte, sondern auch deren unsichtbare Korrelate: Bilder, die man nicht sehen kann, Texte, die nicht explizit geschrieben sind – sowie schlechthin Unsichtbares, Ungeschriebenes, Ungesagtes, Unsagbares. Einen Spezialfall der Text-Bild-Beziehung stellen jene Relationen dar, die man als in noch anderem, pointierteren Sinn als virtuell bezeichnen darf, nämlich die sprachlichen Evokationen virtueller Bilder – etwa die literarische Thematisierung von Gemälden, die es *geben könnte, aber nicht gibt*, oder die textimmanente Aufforderung an den Leser, nach Bildern zu suchen (sich Bilder "auszumalen"), die zum Text passen könnten.

Eine zweite These: Wo sich Texte auf wirkliche Bilder beziehen, da sind diese in den Texten "aufgehoben", und zwar in dem durchgängig mehrfachen Sinn des Wortes "Aufhebung": Die Erinnerung ans Bild ist im Text konserviert (auch wenn es selbst nicht sichtbar geblieben sein sollte), und zugleich ist das Bild etwas Anderes geworden, vielleicht sogar verfremdet bis zur Unkenntlichkeit.

Und eine dritte These: Literarische Texte suchen – zumal in der Moderne – vielfach das Bild, um sich selbst einen Grund zu verschaffen. Zu den leitenden Themen postmetaphysischer Poetik gehört die von der Bedingungslosigkeit des Textes, vom Ansetzen des literarischen Produktionsprozesses im Grundlosen. Wo keine Verpflichtbarkeit der literarischen Erfindung auf Welthaltigkeit, auf Realismus, auf Nachahmung mehr besteht, wo das literarische Werk es ablehnt, durch Faktisches bedingt zu sein, da sind irgendwelche stimulierende *Anlässe* zum Schreiben doch willkommen oder gar notwendig. Eine ganze Reihe von (untereinander durchaus unähnlichen) Beispielen moderner Literatur illustrieren, wie sich das Schreiben ein Bild (oder mehrere) als Anstoß oder Aufhänger sucht, um – am Bild entlang, aufs Bild bezogen oder auch in einer Abstoßbewegung vom Bild – überhaupt erst einmal beginnen zu können. Die Not des Anfangens, dieses Ausgangs- und Kernproblem moderner Produktionsästhetik, wird durch die selbstgesuchte

Herausforderung der Bilder oft gemildert, ja überwunden. Italo Calvino hat einmal behauptet, alle seine Erzählungen hätten ihren Ausgang von einem Bild genommen – wobei er offenbar äußere und innere (imaginierte) Bilder auf eine Stufe stellt.² Der französische Schriftsteller Jean Echenoz betont in ähnlicher Weise die Bedeutung von Bildern für den literarischen Produktionsprozeß; Gemälde seien "eine Hilfe für den Autor, für mich", ja er fühle sich beim Schreiben abhängig von Bildfolgen.³ Jede dem Text eingeschriebene Erinnerung ans Visuelle stellt eine Herausforderung ans Imaginationsvermögen des Lesers dar, die natürlich besonders groß ist, wenn dieser die Bilder selbst nicht aus eigener Anschauung kennt.

Die Formulierung vom "visuellen Gedächtnis der Literatur" impliziert den Vorschlag, Texte, die sich in welchem Sinne auch immer auf Bilder beziehen, im Horizont der beiden letzten Thesen zu betrachten: unter dem Aspekt der *Aufhebung* des Bildes im Text sowie unter dem der künstlichen *Selbstbegründung* des Textes durch die Welt der Bilder.

Allgemeine Überlegungen sollte man mit Beispielen illustrieren. Die folgenden Texte haben Gemeinsamkeiten: Da entfaltet sich jeweils eine Beziehung zwischen dem Text und dem Bild, das als Stimulans des Schreibprozesses hinter ihm steht – eine Beziehung, die aber keineswegs eindeutig als Begründung (des Textes durch das Bild) beschrieben werden kann, denn dazu verfahren die Schriftsteller zu frei und eigensinnig. Zu illustrieren ist, inwiefern durch den Prozeß sprachlicher Interpretation das Bild selbst einer Transformation unterliegt, neue Qualitäten bekommen, sich mit neuem Gehalt anreichern oder umgekehrt daran verlieren kann, wenn der Text Aspekte des Bildes ignoriert. Bilder verwandeln sich schon, indem sie beschrieben werden, und sie verwandeln sich weiter, je mehr über sie gesagt und erzählt wird. Jede Interpretation des Bildes sowie jede Interpretation dieser Interpretation durch den Leser (Lesen ist ja ein ebenso sinnstiftender Akt wie das Schreiben selbst) wirken auf das Ausgangssubstrat zurück. Das Bild assimiliert sich dem Blick des Beschreibers und Erzählers, und letztlich bringt die literarische Rede über das Bild ihren Gegenstand selbst hervor. Insofern könnte man den Prozeß der literarischen Transformation von Bildern als einen – im linguistischen Sinn – performativen Akt beschreiben. Genannt seien nur einige besonders ostentative Formen der Bild-Transformation: Der interpretierende Text kann gemalte Figuren für den Leser in Bewegung ver-

² Zu Calvinos Interesse am Medium des Bildes vgl. Ricci 1989.

³ "Meine Romane sind immer durch eine Beziehung zum Bild geprägt. Es gibt die Beschreibung vorhandener Orte, die Beschreibung von Gemälden, aber auch die Beziehung zum Kino. Die Inszenierung, die Verbildlichung ist wichtig für mich. Wichtig ist auch, daß eine Bildfolge, ein Rhythmus, eine Musik entstehen, die wie ein Faden durch den Roman führen." (Bittner/Echenoz 1989, S. 182). Für den Hinweis auf diese Bemerkung danke ich Isabel Beisenkötter (Bochum).

setzen, er kann dem dargestellten gegenwärtigen Moment zu einer Vergangenheit und zu einer Zukunft verhelfen, und er kann sich auf Unsichtbares jenseits des Sichtbaren beziehen – auf Dinge, die er selbst erst erfinden muß.

Schon im 18. Jahrhundert entstehen instruktive und literarhistorisch folgenreiche Beispiele poetischer Bild-Transformation. Zu den prominentesten gehören Diderots Kommentare zu den alljährlichen *Salons* in der Pariser Kunstakademie; hier werden hunderte von Gemälden beschrieben und kommentiert. Verfaßt wurden diese Texte vordergründig als Dienst an den Bildern und ihrer künstlerischen Aussage, nämlich in der Absicht, auch solchen Kunstfreunden einen Eindruck von den ausgestellten Kunstwerken zu verschaffen, welche diese selbst nicht hatten sehen und aus eigener Anschauung beurteilen können. Diderot bemüht sich unter Aufbietung verschiedenster literarischer Stil- und Gestaltungsmittel darum, einen Eindruck von der Komposition und der spezifischen Stimmung der Gemälde zu bieten; er will die Imagination des Lesers in einer Weise stimulieren, welche analog zu jener Stimulation ist, die von den Bildern ausgeht. Der Leser soll gleichsam in die Lage versetzt werden, sich die Gemälde zu vergegenwärtigen.

“Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle, qu’avec un peu d’imagination et de goût, on les réalisera dans l’espace, et qu’on y posera les objets à-peu-près comme nous les avons vus sur la toile [...]” (Diderot 1960, Vol. II, S. 59)

Doch Diderots Texte bieten weit mehr als Bildbeschreibungen: Er belebt Figuren, setzt sie in Bewegung, läßt sie handeln, macht sie zu sprechenden Erscheinungen. Ein schönes Beispiel dafür findet sich im *Salon* von 1765 mit dem Kommentar zu Greuzes Darstellung des *Jungen Mädchens, das sein totes Vögelchen beweint*.⁴ Der Bildbeschreiber denkt sich zu der gemalten Szene – man sieht ein Mädchen mit einem toten Vogel – eine Vorgeschichte aus, die erklärt, wie es zu der im Bild dargestellten Situation kam und worüber das Mädchen eigentlich weint – nämlich, so der Bildinterpret, nicht etwa nur um das Vögelchen, sondern deshalb, weil es verführt wurde, sich der Treue seines Geliebten nicht sicher ist und nun den Tod des Vogels, der ein Geschenk des Geliebten war, als böses Vorzeichen deutet. Skizziert wird im Text ein ganzes Drama um Liebe, Untreue und Verzweiflung – ein Stück, in das neben dem Mädchen und seinem Vogel andere Figuren involviert sind: der Liebste, die Mutter des Mädchens, die Familie des Liebsten. Diderot malt sich aus, wie das Mädchen von seinem Verehrer allein zuhause angetroffen wurde, wie die zufällige Abwesenheit der Mutter den jungen Leuten Gelegenheit zu Zärtlichkeiten bot, wie der Liebhaber davonging, die Mutter wiederkehrte, das Mädchen seiner Verwirrung kaum Herr wurde und deshalb schließlich sein Vögelchen verdursten ließ.

⁴ Vgl. Diderot 1960, Vol. II, S. 145ff.: Greuze: *La jeune Fille qui pleure son oiseau mort*.



Abb. 1: Jean-Baptiste Greuze, *La jeune Fille qui pleure son oiseau mort*

Es handelt sich bei dieser Erzählung schon darum um eine recht tiefgreifende Manipulation des Kommentators an seinem Interpretationsobjekt, weil der Bericht dem eigentlichen Titel des Bildes eine eigene, abweichende und sehr viel weitergehende Auslegung der Szene entgegensetzt. Indem Diderot den toten Vogel als Symbol behandelt, “liest” er das Gemälde – so als wäre es ein Stück Literatur. Entsprechend durchgreifend nimmt das sprachlich-literarische Medium das Gemälde in seinen Besitz – auch auf der Ebene der Präsentation der Geschichte. Denn diese wird nicht einfach linear erzählt, sondern in Form eines fiktiven Dialogs schrittweise zutage gefördert, aus dem weinenden Mädchen gleichsam herausgeholt. Zunächst spricht der Bildbetrachter das Mädchen an und ruft ihm die imaginäre Vorgeschichte in Erinnerung. Dabei – so suggeriert sein Text – zeigt das Mädchen, sein noch sprachloses Gegenüber, bereits Reaktionen: Sie schlägt die Augen nieder, hält ihm den Mund zu, damit er nicht weiterspreche, weint heftiger anlässlich der von ihren Erinnerungen ausgelösten Empfindungen. Schließlich gelingt es dem Bildbeschreiber sogar, das Mädchen selbst ans Sprechen zu bringen; sie erinnert sich anlässlich seiner begütigenden Worte an das Unglück mit ihrem Vögelchen.

“Mais voilà-t-il pas que vous pleurez... Mais ce que je vous en dis n'est pas pour vous faire pleurer. Et pourquoi pleurer? Il vous a promis; il ne manquera à rien de ce qu'il vous a promis. Quand on a été assez heureux pour rencontrer un enfant charmant comme vous, pour s'y attacher, pour lui plaire; c'est pour toute la vie... Et mon oiseau? Vous souriez.” (Diderot 1960, Vol. II, S. 146)

Der Vorgang des allmählichen Zum-Sprechen-Bringens hat programmatischen Charakter, insofern er auf dialogisch-szenische Weise vergegenwärtigt, wie Sprachloses (nämlich das in seinem Kummer sprachlose Mädchen) durch Anreden (also mit verbalen Mitteln) zum Sprechen gebracht werden kann und nun seinerseits nach weiteren Worten verlangt: Nachdem das gemalte und stumme Mädchen (angeblich) zunächst dem eloquenten Interpreten der Szene den Mund zuhielt, um ihn selbst stumm werden zu lassen (stumm wie ein Bild!), erfragt es, zutraulicher, schließlich sogar weitere Details, etwa indem es wissen will, was der Interpret über die Mutter zu sagen habe (vgl. Diderot 1960, Vol. II, S. 146). So ziehen Worte weitere Worte nach sich; das Bild wird von einem sprachlichen Raum umgeben. Weit mehr als ein bloßer Beschreiber von Gemälden, zieht Diderot die Bilder ins Spiel des Textes hinein. Für den Leser, der nach der Lektüre des Textes das Bild anschaut, hat das Mädchen nun Zunge und Sprache (und ein “dramatisches” Vorleben); das Bild selbst spricht mit verschiedenen Stimmen (mit der des Mädchens, des Liebhabers, der Mutter) zum Betrachter, und dieser Prozeß ist irreversibel. Man mag sich der Fiktionalität der Diderotschen Konstruktion noch so nachdrücklich bewußt sein: Das Bild wird durch den Kommentar mit einem sprachlich-imaginativen Kontext vernetzt, der sich ab jetzt für den, der den Diderotschen Text kennt, nicht mehr von ihm lösen läßt. Diderot manipuliert das Bild – aber der Leser weiß darum (und Diderot weiß, daß er darum weiß). Insofern haben die Spiele, die hier die Texte mit den Gemälden treiben, nichts Verdunkelndes an sich und sind mit dem Selbstverständnis eines Aufklärers durchaus vereinbar. Als einen regelrechten Beitrag zur Aufklärung über die Bilder könnte man Diderots Kommentare dann betrachten, wenn man ihm zugestände, eine den Bildern selbst virtuell inhärente “literarische” Dimension explizit zu machen – eine angesichts der von ihm bevorzugten Sujets durchaus vertretbare Auffassung.

Ein anderer Pionier auf dem weiten Feld literarischer Bildkommentare ist Lichtenberg, der den Graphiken William Hogarths umfangreiche Kommentare gewidmet hat. Er sieht seine Aufgabe als Bildkommentator darin, mit den Worten seiner Kommentare zu sagen, was der Graphiker Hogarth gesagt hätte, wenn er so hätte schreiben können wie – Lichtenberg. Seinem Konzept zufolge ist Bildkommentierung eine Art Übersetzung: Unterstellt wird erstens, daß es Bedeutungen von Bildelementen und eine Grammatik graphischer Strukturen gibt, die im sprachlich-literarischen Medium eine Entsprechung besitzen. Und zweitens hält Lichtenberg es für möglich, als Schriftsteller ein stilistisches Äquivalent zum Darstellungsstil Hogarths zu

entwickeln. Eine angemessene Bildbeschreibung wird – so Lichtenbergs Ausgangsüberlegung – nicht einfach nur sagen, was das Bild zeigt, sondern sie wird das Dargestellte in einer Weise zur Sprache bringen, welche der des Bildes korrespondiert. Um den Unterschied zwischen einer bloßen Angabe von Bildinhalten und einer stilistisch äquivalenten Bildinterpretation zu unterstreichen (und implizit auch gleich zu bewerten), spricht Lichtenberg von einem “prosaischen” und einem “poetischen” Erklärungsmodus.

“Hogarths Werke zu erklären, gibt es, glaube ich, nur zwei Wege. Auf dem ersten sagte man etwa bloß mit dünnen Worten, was die Dinge bedeuten, und machte besonders auf solche aufmerksam, die jemand, der nicht mit dem Lande des Künstlers, oder noch nicht mit dessen Genie bekannt ist, entweder ganz übersehen, oder wenn er sie auch bemerkt hätte, doch nicht gehörig verstanden haben würde. Man könnte ihn, wenn ich mich des Ausdrucks bedienen darf, den *prosaischen* nennen. Dann gibt es aber auch einen *poetischen*.”⁵

Wie Diderot, betrachtet Lichtenberg seine Kommentare als Dienst am Bild, nicht etwa als eine Entstellung, Verfremdung oder Mißachtung der künstlerischen Intentionen Hogarths. So bemüht er sich mit Akribie darum, zu identifizieren, was Hogarth identifiziert wissen wollte – die Personen, Requisiten, Szenerien und Konstellationen, welche auf den Bildern zu sehen sind und die oft auf Zeitgeschichtliches Bezug nehmen; er beleuchtet die kulturellen, historischen und politischen Hintergründe der Bilder. Auf der anderen Seite nimmt er sich selbstbewußt die poetische Freiheit zu Spekulationen, Konjekturen und Hypothesen, durch welche das im Bild Dargestellte auf verschiedenen Ebenen Erweiterungen erfährt – Erweiterungen allerdings, die der unterstellten Bild-Aussage nicht “wider”-sprechen, sondern ihrem Geist “ent”-sprechen wollen.

Insofern sie selbst, der Welt der Wörter und Texte in mehrfacher Hinsicht verbunden, zu ihrer Umsetzung in Sprache einladen, bieten Hogarths Graphiken für einen Kommentator ein dankbares Objekt. Dies bedeutet aber nichts anderes, als daß von ihnen die implizite Aufforderung ausgeht, mehr aus ihnen zu machen, als sie in ihrer Eigenschaft als Bilder sind, und daß sie sich als Projektionsflächen der Imagination förmlich aufdrängen. Wie stark nun ein Kommentar das Verständnis kommentierter Bilder beeinflusst, läßt sich an Lichtenbergs Hogarth-Exegesen besonders klar demonstrieren:

⁵ Lichtenberg 1972, Bd. III, S. 660f. Es bedarf des richtigen “Tones”, um ein Bild angemessen zu kommentieren. “Auf diesem [= dem poetischen Weg] müßte nicht allein alles das auch geleistet werden, was auf jenem [= dem prosaischen] geleistet wurde, sondern obendrein in einer Sprache und überhaupt in einem Vortrage, den durchaus eine gewisse Laune belebte, die mit der des Künstlers so viel Ähnlichkeit hätte, als möglich, und immer mit ihr den gleichen Gang hielte. Was der Künstler da gezeichnet hat, müßte nun auch so *gesagt* werden, wie *Er* es vielleicht würde *gesagt* haben, wenn er die Feder so hätte führen können, wie er den Grabstichel geführt hat.” (Lichtenberg 1972, Bd. III, S. 661)

Nachdem man sie gelesen hat, wird man auf den Bildern am ehesten das sehen, was der Kommentator dort sah, wobei das Maß der Wahrnehmungssteuerung dort besonders deutlich wird, wo man eigentlich auch etwas ganz anderes hätte sehen können. Dafür hier ein Beispiel aus dem Kommentar zur ersten Platte des Bildzyklus *Der Weg der Buhlerin* (*The Harlot's Progress*):



Abb. 2: William Hogarth, *The Harlots's Progress*, Plate I

Die weibliche Protagonistin des Zyklus ist leicht zu identifizieren und aus ihrer Situation heraus zu interpretieren: Es handelt sich um das (von Hogarth selbst mit einem Eigennamen versehene) Landmädchen Mary Hackabout, das als eine unerfahrene kleine Gans nach London gebracht wird und dessen künftiges Schicksal darin besteht, verführt, moralisch korrumpiert und schließlich von einer tödlich verlaufenden Geschlechtskrankheit befallen zu werden. (Welche Indizien des künftigen Niedergangs Hogarth in der ersten Graphik untergebracht hat, kann hier nicht ausgeführt werden; Lichtenberg macht eine ganze Reihe namhaft.) Wer aber ist der dunkel gekleidete Mann im Hintergrund dieser ersten Szene? Ohne Lichtenbergs Nachhilfe sehen wir nur einen Geistlichen, der sich nicht um das junge Mädchen kümmert, das er offenbar gerade ins Londoner Sündenbabel gebracht hat, hier

aber stehen läßt wie ein lästiges Frachtstück, während er sich in die Lektüre eines Empfehlungsschreibens vertieft, das ihm selbst weiterhelfen soll – während das arme Mädchen (wie wir ahnen) ohne Hilfe zurückbleiben wird. (Die Ignoranz und Eigensucht des Geistlichen mag bei dabei als erster Anstoß für die verhängnisvollen Entwicklungen um Mary betrachtet werden.) Daß er Mary keines Blickes würdigt, könnte als Indiz dafür gedeutet werden, daß zwischen beiden keinerlei Beziehung besteht. Doch was sieht Lichtenberg? Einen Unglücklichen mehr, dessen individuelles Schicksal das eines ganzen Standes spiegelt und als eine unausgesprochene Klage über soziale Mißstände gedeutet werden darf. Lichtenbergs Kommentar verwandelt den teilnahmslosen Egoisten gar in den armen alten Vater des Mädchens, in einen Mann, der eher unser Mitleid als unsere Vorwürfe verdient, da er selbst unter Armut und Demütigungen gelitten hat. Indem er sich dem Pferd des alten Mannes zuwendet, charakterisiert der Kommentator den Reiter selbst als einen armen – Gaul.

“Aber tröste dich. [Gemeint ist das Pferd, das offenbar von seinem Besitzer mißhandelt worden ist – ein Indiz, das man gegen den Geistlichen wenden könnte, das Lichtenberg aber zur Stütze für seine Lesart umfunktioniert.] Die Gleichheit zwischen euch ist [...] sehr viel größer, als du denkst. Auch er hatte sein ganzes Leben hindurch einen unbarmherzigen Reiter als du, und es würde den Künstler mehr als einen Strich gekostet haben, die Narben darzustellen, die das arme Opfer hier jetzt mit der geistlichen *Copri-Miseria* [einer Art Überrock] bedeckt.” (Lichtenberg 1972, Bd. III, S. 737)

Auf detaillierte und engagierte, manchmal sogar sentimentale Weise skizziert Lichtenberg das Leben des alten Geistlichen als eine soziologisch repräsentative und zugleich anrührende Fallstudie. Jenseits des dargestellten Einzelfalles sehen wir mit einem Mal Scharen armer Landgeistlicher, die ihre eigenen Kinder dem Sündenbabel der Großstadt London ausliefern müssen, weil sie selbst nicht genug zu beißen haben. Der Effekt dieser Lektüre der Person ist mit dem der Diderotschen Figuren-Belebung vergleichbar: Die Gestalt im Bild erhält eine “Identität” als Akteur eines Lebens-Dramas. Selbst wenn wir es ablehnen, dem Kommentator in seiner Lesart zu folgen, können wir diese nicht mehr außer Betracht lassen. Der lesende Mann ist nun jemand, der der arme alte Vater des Mädchens sein *könnte* und dessen abgerissene Erscheinung uns das Elend der niederen Geistlichkeit insgesamt in Erinnerung ruft. Als mit Hogarths Intentionen vereinbar betrachten durfte Lichtenberg seine Deutung der Gestalt des Geistlichen wohl, auch wenn er sich der durch seinen Kommentar vollzogenen Manipulation bewußt gewesen sein mag. Denn Hogarth selbst legt es immer wieder darauf an, die sozialen Bedingungen moralischer, physischer und ökonomischer Verfallsprozesse exemplarisch vor Augen zu führen, und er arrangiert dabei gerne Spiegelungsverhältnisse zwischen den Angehörigen verschiedener Generationen sowie zwischen Menschen und (meist armen) Viechern. Zudem provozieren seine

Graphiken – ähnlich wie die Gemälde Jean Baptiste Greuzes – durch ihre Sujets dazu, sie wie Geschichten zu „lesen“.

Die Ähnlichkeit der beiden vorgestellten Bildszenen – deren „Geschichte“ die Texte Diderots und Lichtenbergs zu explizieren bestrebt sind, nicht ohne kräftig zu transformieren, zu erweitern, Einfluß zu nehmen – gibt Anlaß zu der Bemerkung, daß bestimmte Bildsujets mit guten Gründen als virtuell „literarisch“ gelten können und darum eine besonders nachdrückliche Einladung zum literarischen Spiel darstellen. Greuzes Mädchen und Hogarths Mary Hackabout repräsentieren, wenn auch mit unterschiedlicher Akzentuierung, den Typus der „gefallenen Unschuld“. Wie es mit solchen Mädchen weitergeht, „weiß“ der Bildbetrachter gut genug: vielleicht nicht direkt aus dem sogenannten wirklichen Leben – aber umso sicherer aus der Literatur.

Nicht jeder Schriftsteller, der zu einem Bild eine Geschichte erzählt, betrachtet die Intention des Malers als Richtschnur, nicht jeder versucht, die Sprache zu führen, die jener geführt hätte, wenn er denn Schriftsteller gewesen wäre, nicht jeder sucht nach virtuellen Geschichten im Bild-Hintergrund – ja nicht jeder operiert überhaupt auf der Basis der Hypothese, die Bilder seien an und durch sich selbst Träger sprachlich vermittelbarer Aussagen. Schon die Schriftsteller-Generation nach Diderot und Lichtenberg treibt mit Bildern ihr teilweise sehr mutwilliges Spiel, schreibt ihnen mit offensichtlicher Willkür Bedeutungen zu, die das Produkt literarischer Erfindungen sind, reiht um zu erzählender Geschichten willen Bilder zu Folgen, die sie an sich gar nicht bilden. Dies gilt etwa für Jean Pauls *Erklärung der Holzschnitte unter den zehen Geboten des Katechismus* (Jean Paul 1962, Bd. 4, S. 629ff.), die offensichtlich als Parodie auf frühere, ernstgemeinte Bildkommentare konzipiert ist, denn in einer völlig durchschaubaren Weise erzählt uns der Erzähler eine Geschichte, die mit dem, was die Bilder eigentlich darstellen sollen, herzlich wenig zu tun hat. Während sich die Holzschnitte ja auf die Zehn Gebote beziehen, suggeriert der Erzähler dem Leser, es handle sich um die Darstellung von Episoden aus dem Leben des Holzschnitzers selbst. So wird der anonyme Künstler (oder besser: Handwerker) auf absichtsvoll irreführende Weise mit einem (erst vom Text erzeugten) Protagonisten identifiziert; er bekommt einen Charakter und einen Lebensweg zugeschrieben. Die Parodie Jean Pauls betrifft – über den Einzelfall der so eigenwillig interpretierten Katechismus-Holzschnitte hinaus – nicht allein das Projekt einer Übersetzung von Bildern in Erzählungen, einer Entdeckung und Verbalisierung von gemalten Inhalten, sondern noch Grundlegenderes: Jean Paul parodiert das Projekt einer „Entzifferung“ des Sichtbaren schlechthin. Er demonstriert dabei auf eine programmatische – und mittelbar aufklärerische – Weise die Macht des Wortes über die Erscheinungswelt, die Möglichkeit,

Sichtbares zum Zeichen zu machen und es sagen zu lassen, was der jeweilige Interpret gerade will.

Damit eröffnet sich ein weites Spielfeld für literarische Experimente mit Bildern und ihren Bedeutungspotentialen. Jede Interpretation eines Bildes, dies zeigen die vorgestellten Beispiele, besteht in seiner Beziehung auf Kontexte, sei es auf einen gegebenen, sei es auf einen imaginären Text im Hintergrund des Sichtbaren; die Entzifferung eines mythischen, biblischen oder historischen Textes als Bild-Aussage stellt hierbei einen besonders konkreten und gleichsam abgesicherten Fall von Kontextualisierung dar. Je vielfältiger sich nun in der Moderne einerseits die Kontexte gestalten, auf welche man einzelne Bilder beziehen und mit welchen man sie verknüpfen kann, und je mehr andererseits Texte wie die Bibel oder der Mythos an kanonischer Geltung und Verbindlichkeit für die Auslegung des individuellen und sozialen Lebens verlieren, desto freier gestaltet sich das literarische Spiel mit den Bildern. Die Faszination, die für die Literatur des 20. Jahrhunderts von Bildern ausgeht, beruht nicht zuletzt auf den durch keine verbindliche Regel des Noch-Sagbaren und Noch-Statthafte beschränkten Möglichkeiten, Visuelles mit Texten zu unterlegen.

Stellvertretend für die verschiedenen Spielarten der Bild-Transformation, welche dabei entwickelt werden, sei ein Text aus dem *ZEIT-Museum der 100 Bilder* vorgestellt, bei dem Bildwahrnehmung und Fiktion eine besonders reizvolle Verbindung eingehen. Breyten Breytenbachs Text zu Edouard Manets Gemälde *Olympia* (1863) ist angelegt als fiktiver Brief an die auf Manets Bild sichtbare farbige Dienerin, die Ka-Ma genannt wird (Breytenbach 1989). Der gleichfalls fiktive Briefsteller, der sich als Freund und Verehrer der Adressatin vorstellt, behauptet, selbst einst mit im Bild zu sehen gewesen sein, bevor „Eddy“ Manet ihn dann wieder übermalt habe. Die dunkle Fläche in der Bildmitte wird als der Ort angegeben, an dem der Briefsteller einst zu sehen gewesen sei. Seine einstige Präsenz im Bild, so der unsichtbare Sprecher, bezeuge schon der Blick der Dienerin Ka-Ma, welcher immer noch auf den Ort gerichtet sei, wo er selbst einst gestanden habe. Damit verbunden ist die Behauptung, er – der fiktive Verfasser des Briefes – sei niemals gänzlich aus dem Bild verschwunden, da sich bestimmte Dinge nicht tilgen ließen, wenn sie einmal existiert hätten: etwa die Blicke zweier Liebender, welche im Raum zurückblieben, auch wenn die Menschen selbst längst verschwunden seien.

„Es heißt, man kann eine Katze vollkommen verschwinden lassen, nur nicht ihr Lächeln. Ebenso kann man Menschen auslöschen, ja selbst die Geschichte ihrer Liebe; doch die Art, wie sie einander angesehen haben, wird immer bleiben.“⁶

⁶ Breytenbach 1989, S. 100-102. Der erste zitierte Satz ist eine Anspielung auf die „Cheshire cat“ Lewis Carrolls, die zu verschwinden pflegt, indem ihr Grinsen zurück bleibt, wenn ihr Körper schon unsichtbar geworden ist. Freilich heißt es bei Carroll

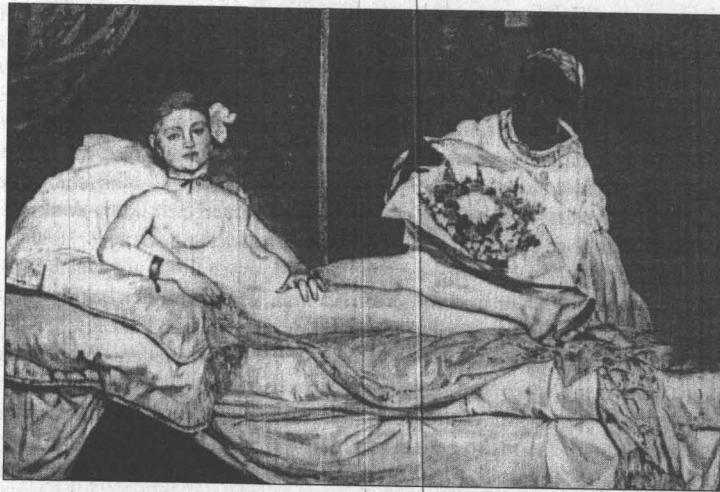


Abb. 3: Edouard Manet, *Olympia*

Breytenbachs Konstruktion ist rein fiktiv; da war nie eine Dienerfigur in der Bildmitte des *Olympia*-Gemäldes, und den angeblich dort einst Dargestellten hat es auch nie gegeben. Und doch wird man Manets Bild nach der Lektüre des fiktiven Briefes anders ansehen als zuvor. Nicht abwegig erscheint vielleicht sogar die Behauptung, man "sehe" hier in gewissem Sinne ab jetzt den verschwundenen Freund als halluzinatorisch gegenwärtigen Bestandteil der Figurengruppierung. In jedem Fall hat der dunkle Hintergrund durch seine literarische Ausdeutung eine andere Qualität gewonnen. Selbst der Bildbetrachter, der nach der Lektüre des Textes hier nichts "sieht", wird das Bild daraufhin anders und genauer ansehen; der Text zum Bild hat das Unsichtbare als Komplement des Sichtbaren in die Welt gesetzt, auch wenn es sich für das Auge nicht vom Dunkel des Hintergrunds abheben mag. Literarische Interpretation macht – schwarz auf weiß – das Unsichtbare vernehmlich.

keineswegs (wie bei Breytenbach), man könne zwar eine Katze, aber nicht ihr Lächeln verschwinden lassen. Vielmehr verschwindet dort die Katze von selbst, aus eigenem Antrieb, nur daß ihr Lächeln noch eine Weile im Baum zurückbleibt. Dann verschwindet auch das Lächeln. Breytenbach stützt insofern seine These auf eine fiktive Referenz, was für den, der Carrolls Text zu Vergleichszwecken heranzieht, die Glaubwürdigkeit der Behauptungen Ka'afirs zweifelhaft erscheinen läßt: da beruft sich jemand auf falsche Quellen. Erschwerend kommt hinzu, daß Katzen selten lächeln, so daß die Frage nach der Haltbarkeit ihres Lächelns im Raume ihrerseits – im leeren Raum schwebt.

Daß Breytenbachs Konstruktion zufolge jemand zu Wort kommt, der als Analphabet nicht selbst schreiben kann und zudem einer sozialen Schicht angehört, die um ihre Artikulation in ganz anderer Weise kämpfen muß als die Angehörigen privilegierterer Schichten, ist eigens hervorzuheben, da es auf programmatische Weise die verschiedenen Implikationen des literarischen Ausdrücklichmachens von Unausdrücklichem illustriert.

Breytenbachs fiktiver Brief bietet ein instruktives Beispiel für eine Bildbeschreibung, die das hervorbringt, wovon sie spricht, indem sie von ihm spricht. Mit Effekten dieser Art wird im literarischen Medium oft und phantasievoll experimentiert. Ob der Text damit eine Herausforderung des Bildes annimmt, ob er das vom Bild Intendierte mit seinen Mitteln fortsetzt, ob er im Sinne des Textes handelt, wenn er das Bild transformiert, ist aus keinem übergeordneten Blickwinkel zu beurteilen und mag allenfalls von einem Standort "zwischen" Bildern und Texten aus erörtert werden.

An Beispielen wie diesen wird die performative Kraft von Wörtern und Texten ablesbar: eine Kraft, die nicht allein gemalte Bilder zu transformieren vermag, sondern auch die Bilder, aus denen die Wirklichkeit selbst zu wesentlichen Teilen besteht. Die von sprachlichen Interpretationen bewirkte Metamorphose von Gemälden und Graphiken ist ein Gleichnis und zudem ein Teil jener Transformation, welcher die erlebte Realität selbst unterliegt, sooft sie von Wörtern und Texten interpretiert wird. Und die Realität *wird* sprachlich interpretiert, wann immer wir uns sprachlich auf sogenannte Realitäten beziehen. Indem wir ausdrücken und kommentieren, was wir sehen, liefern wir ja niemals bloß eine Beschreibung dessen, was ist, sondern wir produzieren den Gegenstand unserer Interpretation allererst. Wir verfahren so, wie die literarischen Autoren mit Bildern verfahren: Wir arrangieren Elemente, schaffen Wechselbeziehungen und konstruieren Kausalzusammenhänge – und wir entdecken Unsichtbares als Gegenstück des Sichtbaren.

Auch und gerade die älteren, gemessen an avantgardistischen Text-Bild-Experimenten konventionell anmutenden literarischen Bildinterpretationen haben es hinsichtlich ihrer erkenntnistheoretischen Implikationen in sich. Diderot und Lichtenberg versuchen auf ihre jeweils spezifische Weise, Bilder (die sie als Interpretationsgegenstände durchaus ernst nehmen) in ihre Texte zu übersetzen. Sie wissen um die vielfältigen Strategien der Transformation von Interpretationsgegenständen und sie profitieren genüsslich von ihnen, doch sie operieren auf der Grundlage der regulativen Idee, daß das Interpretandum Maßstab und Richtschnur der Interpretation sei. Unterstellt wird dabei ein Potential an Bedeutungen, welche dem Interpretationsgegenstand inhärent sind. Diese mögen vom einzelnen Interpreten aktualisiert werden oder nicht – in jedem Fall leiten sie sich vom Interpretandum selbst ab und sind insofern niemals ganz arbiträr. Diesem Konzept zufolge gründen Bild-

Interpretationen bei aller Freiheit der Interpretation im Bild und seinem "Sinn".

Rezenter literarische Bildinterpretationen geben die Idee einer Begründung der Texte in einer (Bild-)Referenz allmählich auf, und gerade in diesem Prozeß spiegelt sich die allmähliche Abwendung von der Konzeption einer Realität an sich als Gegenstand von Erfahrung und Erkenntnis. Die Bestimmung von Erkenntnis als ein Sich-Anmessen von Begriffen und Ideen an eine präexistente Realität (wie sie in der alten Formel von der "adaequatio intellectus ad rem" ausgedrückt ist) wird abgelöst durch die transzendental-idealistische Deutung von Erfahrung als Prozeß der Konstitution von erfahrener Wirklichkeit – als ein Prozeß, bei dem die Erfahrungsdaten gemäß den Anschauungsformen des transzendentalen Subjekts und den Kategorien des Verstandes zu Gegenständen organisiert werden. Lichtenberg ist von diesem Idealismus bereits stark affiziert. Sein spezifischer Bild-Interpretationsstil ist charakterisierbar als Strukturierung des jeweiligen Interpretandums entsprechend denjenigen Strukturen, welche die interpretierende Instanz selbst vorgibt – besonders wenn man bedenkt, daß er Bilder wie Texte betrachtet, übersetzt und auf (andere) Texte bezieht.

Auf unterschiedliche Weise demonstrieren die jüngeren literarischen Bildinterpretationen, daß die Idee einer Begründung des Textes in einem vorgegebenen Gegenüber (also dem Bild) aufgegeben wird. Neue Modelle von Erfahrung und Erkenntnis finden in neuen Interpretationsmodellen ihre Entsprechung. Man könnte Analogien entdecken zwischen der Art und Weise, wie Hoffmann eine Gruppe von an sich unzusammenhängenden Bildern zusammenstellt, um eine Geschichte zu erzählen, und Robert Musils Bemerkung, wir alle seien im Grundverhältnis zu uns selbst Erzähler, denen vor allem an einer linearen Aufreihung ihrer Erfahrungen gelegen sei; wir alle sehnten uns nach einer Ordnung der Erzählung, wie sie durch die Wörter "als, ehe und nachdem" ausgedrückt werde: wir alle sehnten uns nach einer Kohärenz unseres Lebens, wie sie durch das Erzählen gestiftet werde: durch ein Arrangement disparater Ereignisse und Erfahrungen zu einem narrativ organisierten Ganzen (Musil 1978, S. 650).

Viele jüngere Beispiele literarischer Bilderzählungen sind lesbar als Illustrationen verschiedener Modelle der Erscheinungswelt: als Experimente mit der Ordnung der Dinge (einer Ordnung, die als kontingent zu betrachten wir uns angewöhnt haben), mit der Bedeutung der Erscheinungen (eine Bedeutung, die, wie wir gelernt haben, das Produkt der Interpretation selbst ist – wenn es denn so etwas wie Bedeutungen überhaupt gibt) – und als Experimente mit dem Unsichtbaren jenseits des Sichtbaren, jenem imaginären Raum, der die vielleicht größte Provokation für den menschlichen Verstand darstellt: nicht im metaphysischen Sinn einer verborgenen "ursprünglichen" Wirklichkeit jenseits des Phänomenalen, sondern im Sinne der Aus-

gangsprämisse moderner Wissenschaft, daß der Beobachter eines Prozesses niemals etwas absolut gegebenes Reales beobachtet, sondern selbst durch den Beobachtungsprozeß mit dem Beobachteten interferiert. (Dies bedeutet, daß sich die Realität letztlich dem Zugriff des wissenschaftlichen Beobachters entzieht. Was beispielsweise die Partikel innerhalb eines Atoms tun würden, wenn sie nicht beobachtet würden, liegt jenseits aller Beschreibungen.) Das Geheimnis, das literarische Bildinterpretationen gelegentlich jenseits des Sichtbaren vermuten, ist ein potentielles Gleichnis jener unsichtbaren Seite der sogenannten Realität, die wir niemals zu fassen bekommen.

Abschließend möchte ich drei Thesen zur Text-Bild-Thematik formulieren (bzw. wiederholen):

Erstens ist die Text-Bild-Thematik eng verknüpft mit den Kernproblemen der Erkenntnistheorie. Sie steht in Zusammenhang mit der Frage, was Erfahrung und Wissen sind, was Erkenntnis von Realität (von sichtbarer Realität insbesondere) impliziert und inwiefern solche Erkenntnis mit sprachlichen Mitteln ausgedrückt werden kann. Die Erklärung, Kommentierung, Beschreibung und Deutung von Bildern mit literarischen Mitteln ist ein programmatischer Spezialfall von Kommentierung, Beschreibung und Deutung phänomenaler Wirklichkeit schlechthin.

Zweitens wäre zu konstatieren daß in der Moderne und sogenannten Postmoderne die von Bildern ausgehende Herausforderung zugenommen hat. Drängender denn je stellt sich die Frage nach den Grenzen dessen, was Sprache leistet, und nach dem, was man mit sprachlichen Mitteln ausdrücken und transparent machen kann; größer denn je ist die Beklemmung, aber auch die Faszination, welche vom Unsagbaren und Unerklärlichen ausgeht. Bilder repräsentieren in dieser Situation die allgemeine Provokation, welche das Nichtsprachliche für die Sprache darstellt: die Provokation durch eine Realität, die zu weiten Teilen jenseits des sprachlich Erklärbaren und Interpretierbaren zu liegen scheint – und die man doch nicht einfach unkommentiert, unerklärt, un-erzählt lassen kann.

Drittens ist festzuhalten, daß Literatur über all dies reflektiert: über die Notwendigkeit einer Kommentierung und Deutung von Erscheinungen und Realitäten ebenso wie über die Unausweichlichkeit der Verfremdung, welche jede Kommentierung bewirkt – über die transzendente Dimension von Wörtern, Bildern und ihren Kombinationsformen (wobei das Wort transzendental so zu verstehen ist, wie Kant es verwendete, indem er die konstitutive Bedeutung des Erfahrungsprozesses für die Gegenstände der Erfahrung betonte) – schließlich auch über die Gefahr, sich in einer durch und durch künstlichen und kontingenten Welt aus beliebig deutbaren Bildern wiederzufinden. Indem sie sich auf Bilder beziehen, von Bildern ausgehen, nach Bildern suchen oder sie imaginierend entwerfen, reagieren literarische Autoren auf die Herausforderung des Nichtsprachlichen und des womöglich

Unsagbaren. Oftmals versuchen sie dabei keineswegs, dieses Skandalon des Sprachlosen aufzulösen oder zu eliminieren, sondern sie begegnen ihm auf eine Weise, welche vielleicht durch den Hegelschen Begriff der "Aufhebung" am ehesten zu charakterisieren wäre (meint doch "Aufhebung" sowohl Auflösung als auch Erhebung und Konservierung und sogar Sublimation): Sie behandeln die Provokation des Sichtbaren als Provokation, exponieren die Welt der Bilder als schweigendes, aber virtuell bedeutsames Gegenstück zur Sprache, das nicht völlig in Sprache einzuholen und oft nicht einmal durch Wörter zu erreichen ist. Freilich: Hierüber – über die Grenzen sprachlicher Interpretation – zu sprechen, kommt im Endeffekt wieder einer Demonstration der Macht der Sprache gleich.

Bibliographie

- Bittner, Rudolf von: *Nach dem Roman 'And now play Cherokee!'. Gespräch mit Jean Echenoz.* In: *Extreme Gegenwart. Französische Literatur der 80er Jahre.* Hg. v. Christiane Baumann und Gisela Lerch. Bremen 1989. S. 179ff. [= Bittner/Echenoz 1989]
- Breytenbach, Breyten: *Brief an eine Unbekannte.* In: *ZEIT-Museum der 100 Bilder. Autoren und Künstler über ihr liebtes Kunstwerk.* Hg. v. Fritz J. Raddatz. Frankfurt/M. 1989. S. 99ff. [= Breytenbach 1989]
- Diderot, Denis: *Salons.* Hg. v. Jean Seznec und Jean Adhémar. Vol. II (1765). Oxford 1960 [= Diderot 1960]
- Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst (Orig.: Languages of Art).* Frankfurt/M. 1995 [= Goodman 1995]
- Paul, Jean: *Werke.* Hg. v. Norbert Miller. Band 4. München 1962, S. 629ff. [= Jean Paul 1962]
- Lichtenberg, Georg Christoph: *Schriften und Briefe.* Hg. v. Wolfgang Promies. Bd. III. München 1972 [= Lichtenberg 1972]
- Musil, Robert: *Werke.* Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek 1978. Bd. 1-2: *Der Mann ohne Eigenschaften* [= Musil 1978]
- Ricci, Franco: *Painting with Words, Writing with Pictures.* In: Franco Ricci (Hg.): *Calvino Revisited. University of Toronto Italian Studies 2* (1989). S. 189-206 [= Ricci 1989]
- ZEIT-Museum der 100 Bilder. Autoren und Künstler über ihr liebtes Kunstwerk.* Hg. v. Fritz J. Raddatz. Frankfurt/M. 1989

Kurt Röttgers

Traduktion als Seduktion

Odo Marquard zum 70. Geburtstag

"Déduction, induction, production, traduction, variations distinguées d'un seul et même geste."
Michel Serres

"Immerhin war es niemand geringerer als der Philosoph Leibniz, der bekannte: 'Ich höre lieber einem Leeuwenhoek zu, der mir sagt, was er sieht, als einem Philosophen, der mir sagt, was er denkt.'
Michel Serres

Erwartungen regeln Übergänge

Gemäß den Vorschriften einer Wissenschaftslogik ist der Übergang von Texten zu Bildern und umgekehrt illegitim, jedenfalls insofern es sich um einen erkennenden Übergang handeln soll. Zur Veranschaulichung, gewissermaßen zu didaktischen Zwecken aus Rücksicht auf die Auffassungsgabe von Zuhörern und Lesern sind Bilder zugelassen. Aber ihr Aussagewert ist stets von nur eingeschränkter und untergeordneter Bedeutung: eine zulässige Unsauberkeit. Umgekehrt vermag kein noch so ambitiöses kunstwissenschaftliches Reden den kennerischen Blick auf das Bild selbst zu ersetzen. Zwischen Texten und Bildern sind nur Mesallianzen möglich, der Übergang ist eine unstatthafte Metabasis eis allo genos.

Gleichwohl geschieht es – allenthalben und in zunehmendem Maße. Was sind als die damit verbundenen Erwartungen zu vermuten? Ich nenne vier: die deduktive Erwartung, die induktive Erwartung, die produktive Erwartung und schließlich die traduktive Erwartung.

1. Die deduktive Erwartung

Die deduktive Erwartung läßt die Abbildung auf logische Weise aus dem Text ableitbar sein; aber was für eine Logik ist das?¹ Wenn man den Strichen einer Zeichnung (im Text!) eine eindeutige Bedeutung durch den Text ver-

¹ "Man kann also ein und dieselbe Sache auf zwei grundverschiedene Arten wiedergeben, einmal als Tabelle [...] und zum anderen in Form von Punkten in einer Ebene. Eine Darstellungsart läßt sich aus der anderen ableiten, und es ist reine Geschmackssache, an welches Verfahren wir uns halten wollen; denn beide sind absolut gleichwertig." (Einstein/Infeld 1956, S. 137)