

VALESKA VON ROSEN

## »Der stumme Diskurs der Bilder«

### Einleitende Überlegungen

Die Formel vom »stummen Diskurs der Bilder« verweist auf ein zentrales Problemfeld unserer Disziplin, die sich in den letzten Jahren verstärkt um ein Bewußtsein für die Medialität der Gattungen bemühte. Gleichzeitig wirft sie eine Reihe komplexer und miteinander verknüpfter Fragen auf, und zwar nach der spezifischen Diskursivität von visuellen Medien zum einen und dem Modus ihrer Partizipation an den Diskursen zum anderen. Daß Bilder überhaupt an Diskursen teilhaben, ist in den geisteswissenschaftlichen Disziplinen inzwischen weitgehend unbestritten und war auch Michel Foucault selbstverständlich, wie die oft zitierte Gewährstelle in seiner »Archäologie des Wissens« zeigt:

»Die archäologische Analyse hätte ein [...] Ziel: sie würde untersuchen, ob der Raum, die Entfernung, die Tiefe, die Farbe [...] in der betrachteten Epoche nicht in einer diskursiven Praxis benannt, geäußert und in Begriffe gefaßt worden sind; und ob das Wissen, dem diese diskursive Praxis Raum gibt, nicht in Theorien und vielleicht Spekulationen, in Unterrichtsformen und in Verschreibungen, aber auch in Verfahren, in Techniken und fast in der Gebärde des Malers angelegt war.«<sup>1</sup>

Für eine versuchsweise Bestimmung der spezifischen Diskursivität von Bildern bietet die Beschäftigung mit der Etymologie des Wortes einen möglichen Zugang: »Diskurs« meint in der Grundbedeutung bekanntlich schlicht einen (verbalen) Kommunikationsakt, ein »Gespräch« oder einen »Dialog« – doch besitzt der Terminus aufgrund seiner Herkunft vom Verb »discurrere« (wörtlich: »hierhin-und-dorthin-laufen«) stärker als diese beiden Begriffe die Konnotation des Ungeordneten, Vielseitigen und Regellosen. Selbstverständlich ist das »Gespräch der Bilder« eine paradoxe Phrase, die gleichwohl auf die grundlegende okzidentale Malereidefinition, die Plutarch dem Simonides von Keos zuschreibt, rekurriert: Malerei sei »stumme Poesie« (»zograpian sioposin«/»muta poesia«), wie Dichtung umgekehrt »sprechende Malerei« sei. Es ist ja ein unumstößliches

Faktum, daß Bilder ihre Argumente gerade nicht verbal-sprachlich entfalten, obwohl sie über eine – wie auch immer geartete – »Sprachfähigkeit« verfügen. Vielleicht handelt es sich aber auch gar nicht um ein echtes Paradox, da es ja nur aus dem Mangel der Sprache resultiert, für die »Sprachfähigkeit« des Bildes keinen Begriff zu haben, der eben auf dessen ikonische Seinsform Rücksicht nimmt.

Nun hat das Thema der Sprachlichkeit und Bildlichkeit des Visuellen in unserer Disziplin in den letzten Jahren zahlreiche Diskussionen angeregt, die häufig mit dem Impetus der Emanzipation des Bildes vom Text und einem Plädoyer für die Autonomie des Visuellen geführt wurden. Sie entwickelten sich im Kontext der Kritik an der ikonologischen Methode mit explizitem Bezug auf die sie fundierende Annahme einer weitgehenden Sprachbezogenheit des Kunstwerks und der Vorstellung von Bildern als »wrappings of verbal statements«;<sup>2</sup> weitergeführt wurden sie beispielweise in der Auseinandersetzung mit dem antiken »ut pictura poesis«-Theorem, und sie manifestierten sich in der Beschäftigung mit synthetischen Gattungen wie dem Emblem. Zu einem vorläufigen Höhepunkt fanden die Debatten schließlich in der Distanzierung vom »linguistic turn« mit seiner These vom Text als Leitfigur des Denkens und der kulturellen Formationen samt der nachfolgenden Proklamation eines »pictorial« oder »iconic turn«.

Die Forschung hat sich angewöhnt, mittels rhetorischer Hilfsmittel das genuine Problem unserer sich ja schreibend und im Medium der Sprache zu Bildern verhaltenden Disziplin zu umschiffen – durch Formulierungen wie etwa: Bilder artikulierte »keine Gewißheiten«, sondern formulierten »Zweifel und Widersprüche«.<sup>3</sup> Oder man schrieb Bildern einen Fragestatus zu: Danach bieten sie keine Lösungen, sondern »stellen« oder »werfen Fragen auf«, die sie gleichwohl nicht beantworten. Solche Wendungen dienen zum einen dazu, im Wissenschaftsdiskurs Bewußtheit und Sensibilität für die entsprechenden Problemstellungen zu markieren, zum anderen lenken sie natürlich auch die Überlegungen in andere Bahnen, indem sie zu erkennen geben, daß in einer Bildanalyse oder -interpretation gerade keine verbal-sprachlich organisierte Bedeutung gesucht bzw. ihre Existenz postuliert wird.

Es liegt auf der Hand, daß in einer Publikation wie dieser nur ein Aspekt aus diesem weiten Problemfeld fokussiert werden kann. Hier soll es um das recht gut umreißbare Thema der »Sprachfähigkeit« des Gemäldes im Sinne seines Vermögens, seine Bildlichkeit zu reflektieren, gehen, und dies in einem vergleichsweise gut umgrenzten Raum in der Frühen Neuzeit mit dem Schwerpunkt auf Italien. Wie sich dieses Potential also nicht in der theoretischen, sich sukzessiv entfaltenden Verbalsprache, sondern eben im Modus der »hin und her laufenden« Bildsprache manifestiert und welche Implikationen dies für den analysierenden oder auch deutenden Umgang mit Bildern hat, war die Ausgangsfrage, die die hier versammelten Beiträge verbindet.

Wenn wir davon ausgehen, daß Bilder an den Diskursen partizipierten, so ist in diesem Zusammenhang die von Foucault abgeleitete Definition des Diskursbegriffs von Michael Titzmann im Sinne eines »System[s] des Denkens und Argumentierens, das von einer Textmenge abstrahiert ist«, sinnvoll.<sup>4</sup> Daß auch auf diesem Gebiet eine Beschränkung unabdingbar ist, versteht sich, und so wird hier entsprechend dem Untertitel unseres Bandes vor allem der ästhetische Diskurs im Zentrum stehen. In diesem Denkmodell – und gerade das ist ja sein methodischer Vorteil – haben die Kunstwerke in reziproker Weise an den Diskursen teil: Indem sie nämlich durch dieselben geprägt werden und gleichzeitig den Gegenstand ihrer Auseinandersetzung bilden. Unter dem Begriff der Kunsttheorie bekleidet der »ästhetische Diskurs« schon viele Jahrzehnte eine Rolle in unserem Fach. Gegen Ende des vorletzten und in den ersten Jahrzehnten des kürzlich zu Ende gegangenen Jahrhunderts wurden von Julius von Schlosser, Erwin Panofsky, Karl Borinski und anderen die entsprechenden Grundlagenwerke verfaßt und etwa in den »Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik« die wichtigsten Texte ediert. Doch geriet das interpretatorische Potential, das sich aus diesen Arbeiten für unsere Disziplin abzeichnete, recht rasch wieder aus dem Blickfeld. Denn es dominierten die Paradigmen einer Form- und Stilgeschichte sowie der Ikonographie und Ikonologie. Erst etwa seit Mitte der achtziger Jahre läßt sich in der Kunstwissenschaft wieder ein neues Interesse an der Theoretisierung der Künste und ihren verbalen Relikten in Form einer »Kunsttheorie« beobachten, das sich wohl auf zwei Faktoren zurückführen läßt: Zum einen auf eine Sensibilität für die Medialität des Kunstwerks, die sicherlich in wechselseitigem Bedingungsverhältnis mit der zeitgenössischen Kunstentwicklung steht; wichtiger ist wohl noch eine andere Voraussetzung, nämlich die Partizipation an der diskursarchäologischen Ausrichtung der Geisteswissenschaften, die mit einem Paradigmenwechsel par excellence einhergeht: Das Kunstwerk einer vergangenen Epoche wird nun nicht mehr, wie es ja beispielsweise die Herangehensweise der Stil- und Formgeschichte war, auf seine Konvergenz mit heute gültigen Paradigmen hin gelesen; das Bemühen richtet sich vielmehr auf die Historisierung und Kontextualisierung der Werke und entsprechend der an sie gerichteten Fragen. Das recht umfassende Theoriekorpus aus dem hier betrachteten Zeitraum vom Quattro- bis Settecento ist hierfür ein Hilfsmittel von nicht zu überschätzender Bedeutung. Denn es ermöglicht, sich – trotz des zeitlichen Abstands – das zeitgenössische Sprechen über die Künste weitgehend zu vergegenwärtigen. So lassen sich annäherungsweise jene Debatten rekonstruieren, die in reziproker Weise die Entstehung der Kunstwerke konditioniert haben wie sie durch diese konditioniert wurden.

Die modellhafte Ersetzung des Begriffs »Kunsttheorie« durch »ästhetischer Diskurs« bietet einige methodische Vorteile, und dies gerade im Hinblick auf die hier interessierende Fragestellung, wie denn nun die Bilder an diesem Diskurs

teilhaben: Denn das Denkmodell des Diskurses macht es ja möglich, die beiden Bereiche Theorie(korpus) und künstlerische Praxis nicht mehr als distinkte Blöcke zu betrachten. So erübrigt sich die Frage nach der Richtung der »Beeinflussung« – ist es nun die Theorie, die die Praxis generiert, oder generiert umgekehrt auch die Praxis die Theorie? In Modellen der Interpretation, die das Gewicht auf den dialogischen Bezug der verschiedenen Größen zueinander legen (»Intertextualität«/»Interpikturalität«), sind die Texte wie die Bilder in einer Gesamtheit von visuellen und verbalen Zeugnissen, deren Fragmente sie quasi bilden, situiert. Auch läßt sich die Art und Weise der Bezugnahme durch Kunstwerke auf *einzelne* Texte wesentlich vielfältiger denken, etwa als Allusion, Überbietung, ironische Distanznahme, Korrektur, Negation etc. Dadurch verliert »die Kunsttheorie« ihren Charakter als eine feste Größe, als festgefügtter Hintergrund oder eben gar als »Quelle« eines Kunstwerks.

Für den Untertitel dieses Bandes »Reflexionsformen des Ästhetischen in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit« wählten wir die Pluralform, um eben auf die Mehrzahl der Medien bzw. Gattungen anzuspielen, in denen sich Reflexion konstituieren kann: in visuellen und in sprachlichen. Aber auch in der genuinen Kunsttheorie gibt es eine Vielfalt an Gattungen (z. B. Traktate, Dialoge, Essays, Briefe oder Viten), deren differenziertere Betrachtung für die Kunstwissenschaft noch großes heuristisches Potential birgt. Gehen wir nämlich davon aus, daß die literarische Form nicht einfach eine stilistische Zutat zu einem vorgängigen Inhalt ist, sondern die Art und Weise der Reflexion des Ästhetischen überhaupt erst konstituiert, wird die Beachtung der Gattungen gerade auch unter der Fragestellung nach dem Erkenntniswert für die Kunstwerke unabdingbar.<sup>5</sup>

Neben dieser »anderen« Lektüreform bietet auch die Lektüre »anderer«, nämlich »kleinerer« Texte, die womöglich die Themen kontroverser diskutieren und den Denkhorizont »frischer« als die »großen Theorien« spiegeln, neuen Erkenntnisgewinn. Unter diesen Prämissen ist Lektüre immer auch Relektüre. Bleibt als zweiter Bereich die Reflexion im selben Medium, womit nun nicht die innerbildliche Reflexion, sondern diejenige des einen über das andere Bild gemeint ist. Sie läßt sich vielleicht in Analogie zum originär literaturwissenschaftlichen Paradigma der intertextuellen »Verwobenheit der Texte« als »Interpikturalität« etikettieren.<sup>6</sup>

In den beschriebenen Relationen zwischen der Reflexion innerhalb des Kunstwerks und derjenigen über das Kunstwerk sowohl verbal-sprachlicher als auch ikonischer Art, besteht also der thematische Rahmen der hier versammelten Beiträge.

Mit der topischen »Sprachfähigkeit« von Bildern als Metapher für ihre Ausdrucksfähigkeit und Wirkkraft beschäftigt sich *Klaus Krüger* in seinem Beitrag ausgehend von der mittelalterlichen Tradition privilegierter Bilder, die in wunderbarer Weise gesprochen haben sollen. Krüger beleuchtet die medialen Voraus-

setzungen dieses Topos und zeigt, wie er in der Neuzeit mit der antiken Vorstellung von Malerei als ›stummer Poesie‹ korreliert und derart transformiert wurde, dass die wunderbare Sprachfähigkeit des Bildes als Resultat bewundernswerter oder eben ›wunderbarer‹ Befähigung des Künstlers aufgefasst wurde. Auf diesem Wege widerfuhr der Malerei nicht nur eine wachsende rhetorische Aufladung. Vielmehr etablierte sich ihr genuines, nämlich nichtsprachliches Potential bildlicher Visualität in der Folge zu einer ästhetischen Kategorie eigenen Rechts und eigener geschichtlicher Wirksamkeit.

Einem Kernthema dieses Bandes, der Frage nämlich, wie bereits vorformulierte literarische Konzepte in Bildern ihren Niederschlag finden, stellt sich *Marianne Koos* in ihrem Beitrag über das sog. »lyrische Männerporträt« im venezianischen Cinquecento. Dabei setzt sie sich kritisch mit einer Forschungsrichtung auseinander, die in dieser neuen Porträtform eine weitgehende Umsetzung poetologischer Konzepte konstatieren wollte. Obgleich sie dem Petrarkismus bei der Entstehung dieser Gattung durchaus Bedeutung zugestehen will, so hebt sie doch verstärkt auf die medialen Unterschiede von Bild und Text ab, wie sie im Kontext des Paragone zwischen Malerei und Poesie gerade im betrachteten Zeitraum herausgearbeitet wurden. Eine zentrale Leistung des Bildes sei die Fähigkeit zur affektiven Vergewärtigung des Fingierten, die bis zur größtmöglichen Involvierung des Betrachters gedacht wurde: nämlich der Erzeugung von Liebe zum Porträtierten. Gerade dieser visuelle Topos manifestiere sich im neuen Konzept des »lyrischen Männerporträts«.

Mit Petrarcas Bedeutung als Modellautor für die Sonettdichtung der Frühen Neuzeit beschäftigt sich *Wolf-Dietrich Löhr*, der dem von der Forschung vernachlässigten Frontispiz von Ronsards Edition der ›Amours‹ eine eingehende Analyse widmet; es porträtiert den Autor und seine Muse. Löhr zeigt, wie bereits in diesen Bildern und ihrem Motto intertextuelle und interpikturale Bezüge auf antike und petrarkistische Texte samt ihren jeweiligen Autorbildern hergestellt werden, die dann in den eigentlichen Sonetten weitergeführt werden. Sie zielen darauf, den Leser bzw. »Betrachter« von Ronsards Edition auf dessen Umdeutung des petrarkistischen Liebesdiskurses aufmerksam zu machen. Das Verfahren offenbart also Ronsards außerordentlich geschickte Ausnutzung der Präsentationsformen des neuen Mediums Buch.

Ebenfalls beide Gattungen, Text und Bild, und wiederum mit Bezug auf Petrarca nimmt *Karlheinz Stierle* in den Blick. Ihn interessiert die sich bei Petrarca erstmals manifestierende »ästhetische Erfahrung des Blicks auf die Welt als Landschaft«, die eine neue Form der Weltzuwendung indiziert. Stierle setzt sie zu der beim »poeta doctus« Jan van Eyck insbesondere im Bildnis des Kanzlers Rolin mit der Madonna zu beobachtenden neuen Landschaftskonzeption in Form der Weltenlandschaft in Beziehung und postuliert für Maler und Dichter ein gemeinsames Erfahrungskontinuum.

*Ulrich Pfisterer* untersucht in seinem Beitrag Texte und Bilder mit ihrer spezifischen Aufgabe als Medien der Geschichtsdarstellung. Sie wurden in der Frühen Neuzeit in ein paragonales Verhältnis gesetzt, und die Frage, welches Medium bleibenderen Ruhm garantiere, wurde oft zugunsten der Bilder entschieden. Mit Bezug auf das sich in der Frührenaissance ausbildende Bewußtsein für die verschiedenen Formen literarischer Geschichtsdarstellung für vergangene und zeitgenössische Ereignisse fragt Pfisterer nach visuellen Äquivalenten in den bildenden Künsten und beobachtet sie in den divergierenden Stilmodi in Filaretos Reliefs der Bronzetür von St. Peter.

Während es Pfisterer also um den Geschichtsdiskurs in seinen literarischen und malerischen Manifestationen geht, beschäftigt sich *Hannah Baader* mit dem Verhältnis der Malerei zum mathematischen Diskurs der Renaissance. Zwar vermutet der Betrachter von Jacopo de' Barbaris Porträt des Mathematikers Luca Pacioli auf den ersten Blick eine dokumentierende Illustration der Analysegegenstände und analytischen Lehrsätze des Porträtierten, doch gelingt deren Dechiffrierung, wie Baader ausführt, letztlich nicht. Das Gemälde bleibt vielmehr in gewissen Grenzen ängstlich, was Baader als Teil einer ästhetischen Strategie, und damit als Plädoyer für den visuellen Diskurs interpretiert. Es geht Barbari gerade nicht um geometrische Konstruktionszeichnungen im Bild, sondern um eine »durch Perspektive, Licht- und Schattenwirkungen ästhetisierte Darstellungsform«.

Sprache und Bild in ihrem spannungsvollen Verhältnis zueinander sowie der komplexe Prozeß der Bedeutungskonstitution im visuellen Medium bilden das Rahmenthema für *Gerhart Schröders* Beitrag. Er betrachtet die in der Renaissance zu neuer Bedeutung gekommene Grotteske, eine originär antike Schmuckform, die ohne »eindeutige« Gestalt und Struktur ist. Gerade hierdurch veranschaulicht sie den Prozeß der Gestaltwerdung und damit der Bedeutungskonstitution und Sinnproduktion im Bild. Gleichzeitig läßt sie den »Mehrwert« der Bilder gegenüber der vereinheitlichenden, sich zwangsläufig festlegenden Sprache visuell manifest werden.

Wie sich »stumme« Gemälde zu einer kontrovers geführten Diskussion wie dem Rangstreit der Gattungen verhalten, ist die Fragestellung von *Hans Körner*. Er zeigt am Beispiel des im Kontext des Paragone entwickelten Arguments einer durch das skulpturale Bildwerk »getäuscht und enttäuscht Hand«, in welcher komplexer Weise die Bilder in ihrem »nonverbalen Diskurs« auf literarische Positionen rekurren. Mit Bezug auf markante Formübernahmen in Kunstwerken macht Körner weiterhin darauf aufmerksam, wie Werke, die auf andere Bilder alludieren, auch die Konnotationen übernehmen, die mit diesen verknüpft sind.

Letzteres ist auch das Thema, das *Rudolf Preimesberger* in seinem Beitrag über Caravaggio in den Blick nimmt. In seinem Berliner »Amor als Sieger« alludiert der Maler nämlich nicht nur mittels der im Bild verteilten Gegenstände auf die

Person und *virtù* des Auftraggebers des Gemäldes in einer Weise, die das Bild quasi zu einer Imprese werden und so einer bildlich-literarischen Gattung angehören läßt –; er spielt auch auf ein *exemplum* älterer Malerei an: die Figur des Bartholomäus in Michelangelos »Jüngstem Gericht« in der Cappella Sistina. Die Besonderheit dieser Bezugnahme, die dem Verfahren der *imitatio* folgt, das das Moment der *superatio* einschließt, besteht jedoch in der Wahl eines betont unangemessenen Vorbilds; damit reflektiert Caravaggio auf originelle Weise und mit wirkungsästhetischem Kalkül die Rolle und Bedeutung Michelangelos im Kunstgespräch der Zeit.

Ein anderes unkonventionelles Motiv im Werk Caravaggios, mit dem der Maler geradezu vehement gegen die Bildkonventionen der Zeit verstößt, bildet den Ausgangspunkt der Analyse des »Ungläubigen Thomas« von *Nicola Suthor*: die als körperliches Ereignis inszenierte Geste des Thomas', der die Seitenwunde des auferstandenen Christus ertastet. Sie sieht darin eine von Caravaggio kalkulierte Übertretung der Repräsentationsnormen, die sie als Zeichen für die Unmöglichkeit der Berührung des Unberührbaren liest.

*Victor I. Stoichita* und *Anna Maria Coderch* unterziehen Goyas Bildnis der Familie des Infanten Don Luis de Bourbon einer eingehenden Relektüre, womit sie den zeitlichen Rahmen der Beiträge erweitern. Die Autoren können zeigen, daß Goya hier gerade keine familiäre Szene mit Genrecharakter ins Bild gesetzt hat, wie die Forschung bislang annimmt; vielmehr ist das Gruppenporträt als eine »experimentelle Inszenierung«, in der Goya umfassend auf die Schriften von Johann Caspar Lavater und Alexanders Cozen anspielt, zu verstehen und als Plädoyer für eine neue Bildniskunst zu deuten.

Die beiden letzten Beiträge von *Nevenka Kroschewski* und *Valeska von Rosen* konzentrieren sich am Beispiel der Caravaggio-Rezeption im Seicento bzw. der theoretischen Gattung des Dialogs auf kunsttheoretische Schriften. Sie fokussieren deren narrative Strategien, setzen sie in das Verhältnis zu Genre und Sprachform der Texte und zeigen auf, wie solche Strukturen die moderne Forschung in bestimmter Form konditioniert haben. *Nevenka Kroschewski* kann mit Bezug auf Caravaggio plausibel machen, wie die von der Forschung breit vertretene These, derzufolge der Maler nicht gezeichnet und nur im Vertrauen auf sein eidetisches Vermögen seine Gemälde direkt auf der Leinwand entwickelt habe, auf einer – durch die Ausblendung der diskursiven Strategien der Texte bedingten – Fehllektüre basiert und nicht zufällig Züge des romantischen Geniekonzepts trägt.

Werden dialogisch strukturierte Texte von der Forschung oft als »unwissenschaftlich« gebrandmarkt und entsprechend gerade ihr Spezifikum – nämlich verschiedene Sichtweisen und Standpunkte auf bzw. zu bestimmten Themen quasi abzubilden – ignoriert, so nimmt *Valeska von Rosen* gerade diese besondere Form der Erkenntnisbildung in den Blick, die inzwischen nicht nur als spezifisch für den Theorie-Diskurs der Renaissance überhaupt erkannt wurde, sondern

gerade auch heuristisches Potential für die Korrelierung mit ja ebenfalls nicht linear »argumentierenden« Bildern bietet.

#### Anmerkungen

- 1 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 71995, S. 276.
- 2 Eine kritische Analyse dieser Formulierung von Ernst H. Gombrich findet man in Otto Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften*, München 1977, S. 236.
- 3 Horst Bredekamp, *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem*, München 1995, S. 62.
- 4 Michael Titzmann, *Kulturelles Wissen – Diskurs - Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichte*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 99 (1989), S. 47–61, hier 51.
- 5 Hans H. Aurenhammer, *Neue Untersuchungen zur Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts*, in: *Frühneuzeit-Info* 5 (1994), S. 183–189, hier 183: »... der Monument-Charakter der Quelle steht im Vordergrund. Nicht die historische Realität ›hinter‹ den Texten, ihr Verweischarakter, interessiert, sondern ihre eigene Strukturierung, die gleichsam undurchsichtig geworden, nur mehr ›immanent beschrieben‹ werden kann.«
- 6 An anderer Stelle habe ich mich um die Entwicklung einiger methodischer Grundlagen einer Intertextualität in visuellen Medien bemüht, s. Valeska v. Rosen, s.v. Intertextualität / Interpikturalität, in: *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2003 (im Druck).