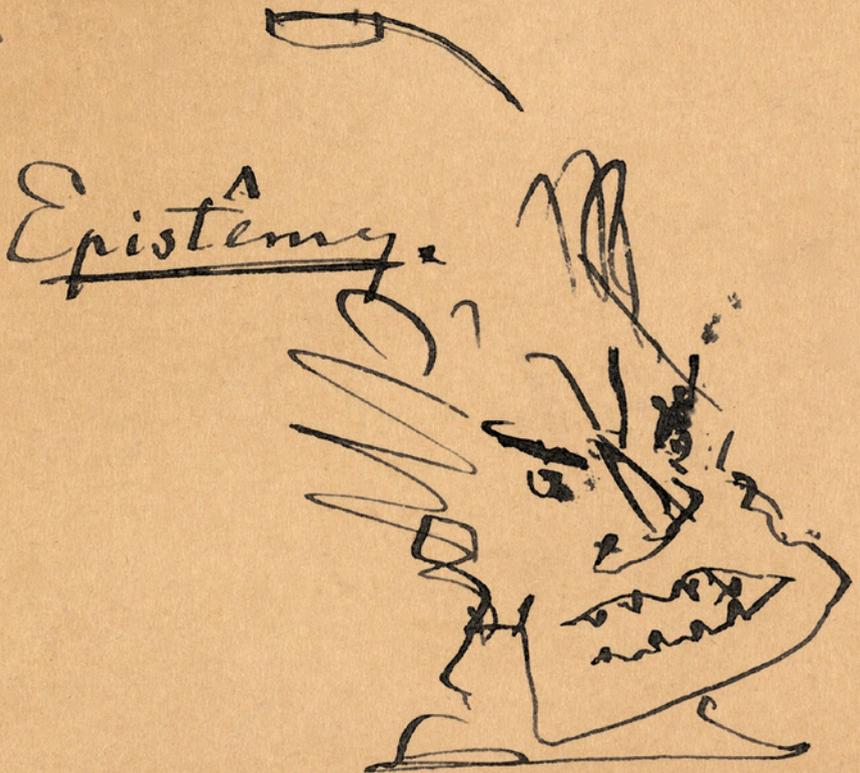


Gwendolin Julia Schneider

# SPRECHEN ÜBER BILDER

*Die kunstwissenschaftliche Sprache  
zwischen Bild und Sprachkritik*







Gwendolin Julia Schneider

# **Sprechen über Bilder**

Die kunstwissenschaftliche Sprache  
zwischen Bild und Sprachkritik

**BÖHLAU**

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:

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

© 2024 Böhlau, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)  
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

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.

Umschlagabbildung: Charles Sanders Peirce: *Epistêmy*, um 1902, Houghton Library, Harvard University, Cambridge, MA.

Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien  
Korrektorat: Felicitas Sedlmair, Göttingen  
Satz: le-tex publishing services GmbH, Leipzig

**Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)**  
ISBN 978-3-205-21890-6

# Inhalt

Dank.....	7
1. Die kunsthistorische Sprache und das Bild.....	9
1.1 Der sprachliche Umgang mit der bildlichen Sinnlichkeit – Eine Einführung.....	9
1.2 Die Kunstgeschichte und ihre sprachliche Dependenz – Der Problemhorizont.....	23
1.3 Die Sprache zwischen Bild und Bildauffassung – Das Modell dieser Arbeit.....	42
2. Das Denken in der Differenz: Die Autonomie der Künste.....	65
2.1 Über die Grenzziehung von Bild und Sprache.....	65
2.2 Lessings Kritik an der Allegorie: Die inhaltliche, formale und funktionale Autonomie der Künste.....	78
2.3 Die Bildbeschreibung als ‚Leerstelle‘ bei Lessing.....	94
3. Die Unübersetzbarkeit.....	107
3.1 Der romantische Versuch einer Einheit der Künste.....	107
3.2 Die Wiedergeburt der Allegorie in der Romantik und ihre Unübersetzbarkeit.....	121
3.3 Der Dialog und die Überhöhung im Gedicht.....	135
3.4 Die Diskursivierung des Schweigens und der literarische Abbruch.....	149
4. Theoretische Überlegungen zur Einheit von Bild und Sprache als Verbindung von historischer Betrachtung und kunstwissenschaftlichem Sprechen über Bilder.....	169
4.1 Raum und Zeit und das Bild-Sprache-Kontinuum.....	169
4.2 Die Einheit von Bild und Sprache im Denken: Der Prozess der Erkenntnis.....	190
4.3 Die Einheit von Bild und Sprache und das Sprechen über Bilder.....	212
4.4 Der Abbruch der sprachlichen Referenz im Bild – Die Institutionalisierung der kunsthistorischen Sprache.....	227

5. Bild und Begriff: Das kunstwissenschaftliche Sprechen innerhalb der Grundbegriffsdiskussion .....	239
5.1 Die Stilkritik und das verdichtete Sprechen .....	239
5.2 Die Struktur der Grundbegriffe und ihr Bildbezug .....	258
5.3 Panofskys Grundbegriffsmodell: Die methodische Trennung von Bild und Sprache .....	278
5.4 Der ‚Sinn‘ in und von Panofskys transzendentelem Grundbegriffsmodell .....	296
6. Die <i>Lesbarkeit</i> und die <i>Unsagbarkeit</i> im <i>Linguistic Turn</i> und <i>Iconic Turn</i> .....	307
6.1 Der <i>Linguistic Turn</i> und der <i>Iconic Turn</i> .....	307
6.2 Das referenzielle Sprechen im <i>Linguistic Turn</i> .....	331
6.3 Das metaphorische Sprechen im <i>Iconic Turn</i> und der deiktische Modus der Kunstgeschichte .....	350
7. Sprachkrise als Selbstreflexion – Ein Ausblick .....	377
Literaturverzeichnis .....	389
Quellen .....	389
Textausgaben .....	389
Forschungsliteratur .....	401
Internetquellen .....	440
Abbildungsnachweis .....	441
Register .....	445
Tafelteil .....	451

## Dank

Bei der vorliegenden Studie handelt es sich um die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation mit dem Titel *Sprechen über Bilder. Die kunsthistorische Sprache zwischen Bild und Methode in epistemologischer und wissenschaftshistorischer Perspektive*, die im Sommersemester 2020 am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg angenommen wurde. All jenen, die mein Dissertationsvorhaben begleitet und unterstützt haben, spreche ich an dieser Stelle meinen Dank aus.

Mein erster Dank gilt dem Erstgutachter der Arbeit, Wolfgang Kemp, der das Dissertationsprojekt betreut und mir in der Ausgestaltung des Themas der Sprache vor dem Bild großen Freiraum gewährt hat. Die Gespräche mit ihm wie auch seine Lehrveranstaltungen am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg haben mich nachhaltig für Methodenkritik und eine sprachkritische Haltung vor dem Bild geprägt. Uwe Fleckner danke ich für die freundliche Übernahme des Zweitgutachtens.

Zu großem Dank bin ich der Landesgraduiertenförderung Hamburg sowie dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris (Mitglied der Max Weber Stiftung) für die Gewährung von Promotionsstipendien verpflichtet. Hier danke ich namentlich Andreas Beyer, dem seinerzeitigen Direktor des DFK, und Georges Didi-Huberman für die Aufnahme in den Kreis der Jahresstipendiat\*innen zu dem Thema „Sprechen über Bilder – Sprechen in Bildern“. Die fruchtbare Arbeitsatmosphäre der Stipendiat\*innengruppe in Paris war durch zahlreiche anregende Gespräche und eine freundschaftliche Zusammenarbeit geprägt. Zudem konnte ich als wissenschaftliche Assistentin des Direktors am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris vom konstruktiven Austausch mit den Kolleg\*innen und den vielseitigen Veranstaltungen profitieren.

Großer Dank gilt auch Konrad Hoffmann († 2007), der mich während meiner Studienzeit an der Eberhard Karls Universität Tübingen nachhaltig prägte. Sein außergewöhnliches Denken in Verbindung mit stupendem Wissen und einer menschlichen Großzügigkeit haben mich immer zutiefst beeindruckt und in mir die Freude an methodischen Fragen entfacht.

Ebenso danke ich Maria Moog-Grünewald, Valeska von Rosen, Gottfried Boehm, Peter Geimer, Klaus Krüger, Raphael Rosenberg, Horst Bredekamp, Bettina Gockel und Miriam Volmert. Die Gespräche mit ihnen und ihre kenntnisreichen Anregungen haben mich in meiner Forschung unterstützt und in meinen Gedanken bestärkt.

Dank gebührt auch all jenen, von denen ich während der Druckphase der Arbeit Rat und wertvolle Hinweise erfahren habe. So danke ich Stephan Speicher für sein sorgfältiges Lektorat und den freundlichen und kompetenten Mitarbeitenden des Böhlau-Verlages. Sie haben aus meinem Manuskript ein Buch werden lassen.

Nicht zuletzt danke ich Caroline Recher, die mir stets eine wichtige Begleiterin für vielseitigen Gedankenaustausch war. Caroline Smout schließlich weiß um ihren bedeutenden Anteil an der Entstehung dieser Studie.

# 1. Die kunsthistorische Sprache und das Bild

## 1.1 Der sprachliche Umgang mit der bildlichen Sinnlichkeit – Eine Einführung

Geradezu resigniert kommt Sir Joshua Reynolds in seinem Bericht *A Journey to Flanders and Holland* nach einer stereotyp anmutenden Aufzählung einzelner niederländischer Gemälde des 17. Jahrhunderts, deren Sujet er jeweils knapp beschreibt, zu dem Schluss:

The account which has now been given of the Dutch pictures is, I confess, more barren of entertainment, than I expected. One would wish to be able to convey to the reader some idea of that excellence, the sight of which has afforded so much pleasure: but as their merit often consists in the truth of representation alone, whatever praise they deserve, whatever pleasure they give when under the eye, they make but a poor figure in description. It is to the eye only that the works of this school are addressed; it is not therefore to be wondered at, that what was intended solely for the gratification of one sense, succeeds but ill, when applied to another.<sup>1</sup>

Die so oft konstatierte reiche Sinnlichkeit der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, die dem Auge das Dargestellte nahezu haptisch präsentiert, stellt den englischen Künstler vor die Schwierigkeit des *parler peinture*. So sehr ihn auch die sich wiederholenden Bildthemen und zuweilen auch die Vulgarität der Bilder stören, so sehr ist er von der ‚Wahrheit‘ der Darstellung fasziniert. Doch angesichts dieser ‚Wahrheit‘ erscheint ihm ein angemessener sprachlicher Transfer unmöglich, findet doch der eine Sinn, den die Bilder berühren, in der Sprache kein Äquivalent: An die Darstellung lassen sich keine Worte knüpfen, die das Seherlebnis erfahrbar werden lassen könnten, und so schnurrt der Reichtum der Bilder in seinen Beschreibungen auf trockene Inhaltsangaben zusammen. Reynolds’ Sprachlosigkeit in Anbetracht niederländischer Gemälde verwundert umso mehr, als seine ausführlichen Beschreibungen zur erzählenden flämischen Kunst eindrücklich von seiner Beredsamkeit Zeugnis ablegen. Die fehlenden Worte für die sinnliche Gestalt scheinen in einem direkten Bezug zur Darstellungsart der niederländischen Bilder zu stehen, um deren sprachliche Übersetzung der Künstler ringt.

---

1 SIR JOSHUA REYNOLDS: *A Journey to Flanders and Holland* [1797], hg. von Harry Mount, Cambridge 1996, S. 107.

Die Empfindung der Diskrepanz zwischen dem Sehen und dem Aussprechen des Gesehenen durchzieht die Geschichte der niederländischen Kunst auf eigen-tümliche Weise; und so erstaunt es auch nicht, wenn Johann Huizinga 1941 in seiner kulturhistorischen Abhandlung *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw* die kargen zeitgenössischen Äußerungen zur Kunst des 17. Jahrhunderts zu rechtfertigen sucht:

Met het willen peilen van de aesthetische apperceptie van een vroeger geslacht loopt men altijd gevaar, aan zijn moderne begrippen te veel waarde toe te kennen. Het zou belachelijk zijn, te meenen, dat de tijdgenoot niet de volle schoonheid van een kunstwerk zou hebben genoten en in zich opgenomen, omdat hij er niet in wel eens al te opgeschroefde of gevoelvolle termen over geschreven heeft. In woorden bewust werden hem slecht het al of niet volkomen meesterschap der uitvoering, de mate, waarin de voorstelling aan den voorgeschreven canon beantwoordde, en de juistheid der uiterlijke vormen, zooals zijn oog ze zag. Over al deze dingen liet hij zich slechts in sobere termen uit, wat geen nadeel was.<sup>2</sup>

Wenn selbst die zeitgenössischen Bildbetrachtenden über diese Kunst nicht in ‚gefühlvollen Ausdrücken‘ zu sprechen vermochten, so trägt Huizinga diese Haltung auch in die Wissenschaft, deren Sprachkraft er angesichts von Gemälden Jan Vermeers van Delft geradezu gesprengt sieht: „Wat zal men hier zeggen van Jan Vermeer van Delft? Hij is een van die meesters, die alle vaktermen van hun kracht berooven, een die de kunstwetenschap uit haar verband tillen.“<sup>3</sup>

Das Thema der sprachlichen Fassbarkeit niederländischer Kunst des 17. Jahrhunderts wird abermals aufgegriffen in der grundlegenden Studie *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century* von Svetlana Alpers aus dem Jahr 1983, die

2 JOHAN HUIZINGA: *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw. Een schets*, Haarlem 1941, S. 132. „Wenn man die ästhetische Apperzeption eines früheren Geschlechtes ergründen will, läuft man stets Gefahr, seinen modernen Begriffen zu viel Wert beizumessen. Es wäre lächerlich zu meinen, der Zeitgenosse habe nicht die volle Schönheit eines Kunstwerkes genossen und in sich aufgenommen, weil er nicht darüber in etwas geschraubten und gefühlvollen Ausdrücken geschrieben hat. In Worten bewußt wurde ihm nur die vollkommene oder unvollkommene Meisterschaft der Ausführung, das Maß, in dem die Darstellung dem vorgeschriebenen Kanon entsprach, und die Richtigkeit der äußeren Formen, so wie sein Auge sie sah. Über all diese Dinge äußerte er sich lediglich in ganz nüchternen Ausdrücken, was kein Nachteil war.“ JOHAN HUIZINGA: *Holländische Kultur im 17. Jahrhundert. Eine Skizze*, München 2007, S. 112.

3 HUIZINGA: *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw. Een schets*, S. 139. „Was soll man hier sagen über Jan Vermeer von Delft? Er ist einer der Meister, die alle Fachausdrücke ihrer Kraft berauben und die Kunstwissenschaft aus dem Konzept bringen.“ HUIZINGA: *Holländische Kultur im 17. Jahrhundert. Eine Skizze*, S. 118.

in der Kunstwissenschaft bis heute nachhallt.<sup>4</sup> Der deskriptive Modus niederländischer Kunst lässt auch für Alpers einen Hiat zwischen dem Bild und den verbalen Möglichkeiten seiner Beschreibung auf tun. Doch Alpers problematisiert die Sprachlosigkeit auf wissenschaftlicher Ebene und legt dar, vor welche methodischen Probleme diese beschreibende Kunst, die sich der Sprache zu entziehen scheint, eine diskursbestimmte Wissenschaft stellt. An ihrer Untersuchung wird deutlich, dass das Sprechen über Bilder nicht allein in einer direkten Dependenz zur Darstellungsart der Kunst steht, sondern auch von der Diskurshaftigkeit der Kunst abhängt. Den Ausgangspunkt der wissenschaftlichen Debatte, die die Arbeit von Alpers auslöste und die in die niederländische Kunstgeschichte als Methodenstreit einging, bildet ihre eindringliche Kritik an der Übertragung von Deutungsmustern der italienischen Kunstgeschichte auf die Kunst der Niederlande des 17. Jahrhunderts. Für einen solchen methodischen Transfer stehen insbesondere die Forschungen von Eddy de Jongh: In seinen Untersuchungen richtet er sich explizit gegen die noch bis in die 1960er-Jahre vorherrschende Forschungsmeinung, die niederländische Malerei stelle lediglich ein Abbild der Realität dar. De Jongh greift den Begriff des ‚disguised symbolism‘ von Erwin Panofsky auf,<sup>5</sup> um die niederländische Kunst eines ‚Scheinrealismus‘ zu überführen, der mittels der Emblematisierung entschlüsselt werden könne.<sup>6</sup> Die Wurzel für diesen Scheinrealismus verortet de Jongh in der Hintergründigkeit der niederländischen Kultur des 17. Jahrhunderts, deren Kennzeichen es sei, Moralisationen in alltägliche Begebenheiten zu verweben.<sup>7</sup> Die Bedeutungszuweisung rühre aus der tradierten Form der Allegorie, die im 17. Jahrhundert an die neue Auffassung eines ausgeprägten Realitätssinns gebunden werde: „De oude allegorie krijgt in de 17de eeuw een nieuw, alledaags ‚momaenzicht‘, al blijft daarnaast de traditionele vorm nog wel bestaan [...]“<sup>8</sup> Aus den Konzepten

4 SVETLANA ALPERS: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983.

5 Siehe ERWIN PANOFSKY: Jan van Eyck's *Arnolfini Portrait*, in: *The Burlington Magazine* 64, 1934, S. 117–127; ERWIN PANOFSKY: *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, Mass. 1953. Alpers selbst grenzt Panofskys Forschung von jener seiner Nachfolgerschaft ab: „Basing himself on an iconographical model of meaning first used to deal with Italian art, Panofsky in his *Early Netherlandish Painting* saw Netherlandish images as displaying disguised symbolism, by which he meant that they hid their meanings beneath realistic surfaces. Despite his Italian bias, Panofsky's analyses often achieve a balance between the claims for surface representation and for meaningful depth. This delicate balance has been disrupted by the recent rash of emblematic interpretations of Dutch art.“ ALPERS: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, S. xxiv.

6 Siehe EDDY DE JONGH: Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw, in: Hans R. Hoetink und Pieter J. J. van Thiel (Hg.): *Rembrandt en zijn tijd*, Ausst.-Kat. Palais des Beaux-Arts Brüssel, 23. September bis 21. November 1971, Brüssel 1971, S. 143–194.

7 Siehe EDDY DE JONGH: *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leiden 1995, S. 130.

8 EDDY DE JONGH: Inleiding, in: Eddy de Jongh (Hg.): *Tot Lering en Vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevorstellungen uit de zeventiende eeuw*, Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam, 16. September

der reinen Anschaubarkeit sowie jenem tradierten der Bedeutungsaufladung leiten sich schließlich zwei Arten ‚künstlerischen Betrugs‘ ab: „[...] het ‚aangenaam bedrog‘, van de schijnbaar natuurgetrouwe nabootsing, en het bedrog dat ontstaat door de versluiering van wat met de voorstelling eigenlijk wordt bedoeld.“<sup>9</sup> Die Aufgabe der Kunstgeschichte sieht de Jongh mithin im ‚Enträtseln‘ der eigentlichen Bedeutung.<sup>10</sup> Dieser Ansatz, der schließlich in der Niederlandeforschung große Resonanz fand, polarisierte: Im Mittelpunkt des Diskurses stand nunmehr die Frage, ob die Kunst des niederländischen Barock die ‚Wirklichkeit‘ abbilde oder ob unter ihrer Oberfläche moralisierende Botschaften eingewoben seien, die aufgrund einer textlichen Basis gedeutet werden könnten.

Dieses methodische Modell wurde jedoch – wie Alpers kritisiert – an der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit entwickelt, die sich in produktiver wie rezeptiver Hinsicht grundlegend von der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts unterscheidet. So ist die italienische Kunst in ihrer Darstellungsweise weniger beschreibend als narrativ angelegt. Dies hat zwei Ursachen: Zum einen präsentiert

---

bis 5. Dezember 1976, Amsterdam 1976, S. 14–28, hier S. 18. „Die alte Allegorie bekommt im 17. Jahrhundert ein neues alltägliches ‚Masken-Gesicht‘, auch wenn daneben die traditionelle Form noch bestehen bleibt [...].“ Übersetzung von der Verfasserin; so auch im Folgenden, soweit nicht anders angegeben.

9 Ebd., S. 20. „[...] der ‚angenehme Betrug‘ durch die scheinbar naturgetreue Nachahmung und der Betrug, der durch die Verschleierung dessen entsteht, was mit der Darstellung eigentlich gemeint ist.“

10 „Een van de opdrachten voor de kunsthistoricus van vandaag is het ontraadselen van de oorspronkelijke betekenis van hetgeen vroeger werd gemaakt.“ Ebd., S. 28. „Einer der Aufträge für den heutigen Kunsthistoriker ist das Enträtseln der ursprünglichen Bedeutung dessen, was früher gemacht wurde.“ Angesichts der heftigen Kritik revidierte de Jongh in seinen späteren Arbeiten die Fokussierung auf die Emblemik. In seiner 1995 veröffentlichten Studie schränkt er ein: „Natuurlijk, het is weinig zinvol zich bij elke bloem of homp kaas, of bij elk omgevallen glas, aan wijsgerige bespiegelingen over te geven. En het feit dat zeventiende-eeuwers met opmerkelijke lenigheid associaties konden leggen, mag voor ons geen vrijbrief zijn dit op onze eigen manier eveneens na te streven. [...] Het is duidelijk dat generalisaties ons alleen maar op een dwaalspoor leiden en elk stuk op zichzelf beoordeeld zal moeten worden.“ DE JONGH: *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, S. 131 und 137. „Natürlich, es ist wenig sinnvoll, sich bei jeder Blume oder jedem Käsestück oder bei jedem umgefallenen Glas philosophischen Betrachtungen hinzugeben. Und dass die Menschen des siebzehnten Jahrhunderts mit beachtlicher Geschmeidigkeit Assoziationen legen konnten, mag für uns kein Freibrief sein, dem auf unsere Weise ebenfalls nachzustreben. [...] Es ist deutlich, dass Generalisierungen uns nur auf einen Irrweg führen und jedes Stück für sich beurteilt werden muss.“

Vgl. auch EDDY DE JONGH: On Balance, in: Ivan Gaskell und Michiel Jonker (Hg.): *Vermeer Studies*, New Haven/London 1998, S. 351–365; EDDY DE JONGH: Frans van Mieris: Questions of Understanding, in: Quentin Buvelot (Hg.): *Frans van Mieris, 1635–1681. Painted Perfection*, Ausst.-Kat. Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis Den Haag, 1. Oktober 2005 bis 22. Januar 2006, Zwolle 2005, S. 44–61.

sie oftmals den Betrachtenden ein erschließbares Handlungsgeschehen, das sich aufgrund seiner sukzessiven Struktur zugänglich in Sprache überführen lässt; zum anderen geht sie in einem schriftlichen Quellenbezug auf. So deutet Alpers das Interesse an der Narration der italienischen Kunst mit dem in der Frühen Neuzeit stets vorherrschenden Diktum des *ut pictura poesis*: Soll das Bild der Dichtung gleichkommen, so sollte es auf Dichtung oder auf textlichen Zeugnissen beruhen und deren Inhalte ‚verbildlichen‘.<sup>11</sup> In dieser Weise hat die Diskurshaftigkeit der italienischen Kunst – sei sie in dem großen Corpus der Kunsttheorie oder in erzählenden Prätexten zu den Bildern verortet – ein eigenes Modell von Beschreibbarkeit von Bildern generiert. Die Kritik von Alpers richtet sich unmissverständlich gegen eine Kunstgeschichte, die in der Suche nach einem für das Bild passenden Prätext verharret oder die Bildstruktur auf ein kunsttheoretisches Traktat zurückzuführen versucht.<sup>12</sup> In dieser Praxis wird der Sinn des Bildes aus textlichen Zeugnissen deduziert, die ihrerseits wiederum den sprachlichen Zugang zur Kunst garantieren. Die Übertragung dieses Beschreibungsmodells ist – nach Alpers – an der Kunst des Nordens gescheitert, da diese in keine elaborierte Schriftkultur eingebettet war und sich auch vom Export italienischer Traktate unberührt zeigte<sup>13</sup>: „The definitive place of Italian art in both our tradition of art and our tradition of writing about it means that it has proved difficult to find appropriate language to deal with images that do not fit this model.“<sup>14</sup>

In der Beurteilung dieser divergenten Kunstrichtungen mit ihrem Spannungsverhältnis von Narrativität und Deskription wurde der italienischen Kunst stets aufgrund ihres verbalen Überlieferungskontextes das höhere Reflexionspotential zugesprochen, während die niederländische Kunst zu einer zwar anschaulichen, aber bedeutungslosen Kunst degradiert wurde. Ihr wurde geradezu der Grund entzogen: „Quelle raison un peintre hollandais a-t-il de faire un tableau?“, ruft bereits im 19. Jahrhundert der französische Kunstkritiker Eugène Fromentin angesichts der niederländischen Malerei aus und antwortet selbst: „Aucune; et remarquez

11 Siehe ALPERS: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, S. xix.

12 In einer an der Medialität des Bildes interessierten Forschung ist diese Sichtweise mittlerweile etabliert. Denn mit der „Einsicht in die Inkongruenz der visuellen und sprachlichen Gattungen, aus der die größtmögliche Sensibilität für den Eigenwert der Bilder, für ihre Argumentationsweisen und damit für den Vorgang, Texte mit ihnen in Beziehung zu setzen“, muss „natürlich der Abschied von der Vorstellung gehen, Gemälde ‚illustrieren‘ ihnen vorgängige Texte, stellten diese dar oder könnten den Texten überhaupt in irgendeiner Weise entsprechen“. VALESKA VON ROSEN: Multiperspektivität und Pluralität der Meinungen im Dialog. Zu einer vernachlässigten Kunstgattung, in: Valeska von Rosen, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger (Hg.): *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, München/Berlin 2003, S. 317–336, hier S. 320.

13 Siehe ALPERS: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, S. xxii f.

14 Ebd., S. xx.

qu'on ne la lui demande jamais“.<sup>15</sup> Dass der ‚Grund‘ für die Malerei jedoch nicht allein in schriftlich fixierten Zeugnissen zu suchen ist, macht Alpers anhand ihrer eigenen Untersuchung deutlich. Sie verleugnet die Semantik eines Bildes keineswegs, bindet sie aber an die spezifische Sinnlichkeit: Den beschreibenden Duktus niederländischer Gemälde interpretiert sie mitnichten – wie Fromentin – als Abbild der Realität, sondern als eine Form, über die optische Wahrnehmung Wissen zu generieren, das sich zur zeitgenössischen Optikforschung kongruent verhält.<sup>16</sup> Im

15 EUGÈNE FROMENTIN: *Les maîtres d'autrefois. Belgique – Hollande*, Paris 1877, S. 191.

16 Eine übergreifende, erkenntnistheoretische Reflexion spricht Alpers den niederländischen Künstlern jedoch ab, die sie eher als Handwerker apostrophiert, die – statt mit bewusster Erkenntnis – eher mit Verwunderung diese neue Sichtweise der Alltagswelt feierten. So konstatiert sie: „In the very face of a humanistic definition of art and what would later be called academic training, the Dutch painters instead developed and employed the craft aspect of their art. Far from abandoning their traditional craft skills, Dou, Mieris, Kalf, Vermeer, and others pushed it to new heights. [...] If we are to understand the relationship of the Dutch artist to the craft tradition, we might begin by considering the sense in which, far from repudiating it, the artist of the seventeenth century achieved what he did by asserting himself as the prime craftsman of all. I would argue this despite the support given even by Dutch texts for a more elevated art. My evidence is the kind of accomplishment Dutch images display.“ ALPERS: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, S. 100 und 114. Der Aspekt der niederländischen Maler als Handwerker findet sich bereits bei Huizinga: „Onze schilders zelf raakten zulke grondvragen van waarheid of werkelijkheid niet. Zij spraken, werkende als zij deden, geen enkel oordeel over natuur, werkelijkheid of het wezen der dingen uit. Zij waren daartoe te ongeleerd, te onbevangen, te weinig academisch; zij waren enkel lieden, die hun ambacht buitengewoon goed verstonden, die nauwelijks wisten, wat stijl beteekende, die schilderden, zooals zij konden, gelijk reeds hun aller meester Jan van Eyck het zich als devies gekozen had: *als ic can*. Wilden zij dan bij geval den ‚zin‘ van het ‚Leven‘ geven? Ja, als men het zoo uitdrukken wil, maar eigenlijk maalden zij er niet om. Zij bekleedden dat leven met weinig fanatie maar veel mysterie, zooals het ook is. Realisten in filosofische beteekenis, ja, dat waren zij, maar zonder dat zij het wisten: dus realisten in den eenigen zin, waarin men het woord behoorde te gebruiken, d.w.z. vast overtuigden van de volstrekte werkelijkheid van al het bestaande en van elk ding in het bijzonder.“ HUIZINGA: *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw. Een schets*, S. 137. „Unsre Maler selbst berührten solche Grundfragen von Wahrheit oder Wirklichkeit nicht. Indem sie so arbeiteten, wie sie es taten, sprachen sie keinerlei Urteil aus über Natur, Wirklichkeit oder das Wesen der Dinge. Dazu waren sie zu ungelehrt, zu unbefangen, zu wenig akademisch; sie waren Leute, die ihr Handwerk ungewöhnlich gut verstanden, die kaum wußten, was Stil bedeute, die malten, wie sie es konnten, wie es bereits ihr alter Meister, Jan van Eyck, sich als Devise gewählt hatte: *als ic can*. Wollten sie dann vielleicht den ‚Sinn‘ des ‚Lebens‘ geben? Ja, wenn man es so ausdrücken will, aber eigentlich malten sie nicht deswegen. Sie umkleideten dieses Leben mit wenig Phantasie, aber mit viel Mysterium, so wie es eben ist. Realisten im philosophischen Sinn des Wortes, ja, das waren sie, aber ohne daß sie es wußten: Realisten also im einzigen Sinn, in dem man das Wort brauchen sollte, das heißt Leute, die fest überzeugt sind von der völligen Wirklichkeit all des Bestehenden und jeden Dinges im Besonderen.“ HUIZINGA: *Holländische Kultur im 17. Jahrhundert. Eine Skizze*, S. 116 f. Auch Huizinga spricht den niederländischen Künstlern ein Gelehrtentum ab, übersieht aber nicht den zuweilen offen zutage tretenden ikonografischen Inhalt. In dieser Hinsicht betrachtet er die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts nuancierter als Alpers.

Anschluss an Michel Foucault ordnet Alpers dem 17. Jahrhundert die *Darstellung* auf der produktiven Seite und das *Sehen* auf der rezeptiven Seite zu, wohingegen sie die Renaissance vornehmlich vom Vorgang des *Lesens* und *Interpretierens* geprägt sieht.<sup>17</sup> In dieser Weise grenzt sie die Kunst der Niederlande von jener Italiens ab und stellt deutlich heraus: „For, as I shall argue, northern images do not disguise meaning or hide it beneath the surface but rather show that meaning by its very nature is lodged in what the eye can take in – however deceptive that might be.“<sup>18</sup> Ihr Interpretationsansatz, die Bedeutung der niederländischen Gemälde in der Beschreibung der sichtbaren Welt und der Möglichkeiten einer solchen Sichtbarmachung aufgehen zu lassen, vollzieht somit eine Wende zur Art der Darstellung und ihrer Mittel.

Diese verschiedenen methodischen Ansätze blieben nicht ohne Auswirkung auf die beschreibende Sprache: Während Alpers in ihrer Sprache den Fokus auf das Hinweisen legt, wird in der Sprache ikonografischer Arbeiten die Kluft zwischen Bild und Sprache insofern überbrückt, als sie nicht allein im Aufzeigen der optischen ‚Wahrheit‘ – wie es Reynolds ausdrückt – aufgeht, sondern sprachlich formulierbare Botschaften hinter dem Bild übersetzt. Diese Ansätze lassen sich skizzenhaft exemplifizieren in einer Gegenüberstellung zweier Beschreibungen des Details einer Zitrone aus zwei Stillleben von Willem Kalf: Norbert Schneider fasst die Zitrone des um 1663/1664 entstandenen Gemäldes *Stilleben mit Römer, Zitrone und Orangen* (Taf. 1) in folgende Worte:

Der ohne Unterbrechung geschälte porige Streifen der leuchtendgelben Frucht, in den ein Messer mit über den Tischrand ragendem poliertem Achatgriff hineingeschoben ist, windet sich zu einer Girlande, die den gekräuselten, schmal und spitz zulaufenden Blättern der Orangen dekorativ korrespondiert. Das Nebeneinander der sauren und süßen Zitrusfrüchte, deren Saft entsprechend ihren medizinisch-humoralpathologischen Komplexionen dem Wein zugefügt werden soll, ist als symbolische Mahnung zur *Temperantia*, der Mäßigung, gedacht.<sup>19</sup>

Gemäß dem Titel von Schneiders Studie – *Realität und Symbolik der Dinge* – wird der kurzen Beschreibung der Gegenstände, die einer symmetrischen Beobachtung zugrunde liegt, eine jenseits des Bildes liegende Bedeutung zugeordnet. Indem hinter der bildlichen Oberfläche eine Botschaft aufscheint, die sich aus schriftlichen Quellen speist, ist ein sprachlicher Zugang für eine verbal bestimmte Wissenschaft

17 Siehe MICHEL FOUCAULT: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966.

18 ALPERS: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, S. xxiv.

19 NORBERT SCHNEIDER: *Stilleben – Realität und Symbolik der Dinge – Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln 1989, S. 111.

eröffnet. In einer solchen ikonografischen Praxis, die Bedeutung textlich zu fundieren, sieht Alpers die Bildebene und mit ihr den Verweis auf das Bild als gestaltetes Objekt ausgeblendet. Daher stellt sie in ihrer Beschreibung der Zitrone des 1662 datierten *Stillebens mit Nautilusbecher* (Taf. 2) die ästhetische Struktur des Bildes in den Vordergrund:

Consider the lemon, one of the favored objects of Dutch vision. Its representation characteristically maximizes surface: the peel is sliced and unwound to reveal a glistening interior from which a seed or two is frequently discarded to one side. In the hands of Willem Kalf, particularly, the lemon offers a splendid instance of what I have termed division [...]. The representation of the wrinkled gold of its mottled surface, with the peel here pitted, there swelling, loosened from the flesh and sinuously extended, totally transforms the fruit. We have never seen a lemon in this way before. Modern interpretations notwithstanding, Kalf's lemon are subject not to the ravages of time but to the prblings of the eye.<sup>20</sup>

In ihrer emphatischen Sprache, die einen metaphorischen Duktus bemüht, wird die neue Einstellung zum Sujet und damit die neue Sichtweise der niederländischen Kunst im 17. Jahrhundert spürbar. Die Zitrone existiert für sich und erscheint geradezu als Hommage an die Natur:

And when we turn to works like the still lifes of Kalf we have to consider if, more often than scholars have been willing to admit, deception here engages not a moral but an epistemological view: the recognition that there is no escape from representation.<sup>21</sup>

Dieser Einblick in den Diskurs um die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts legt die Thematik dieser Studie frei: das Bild und sein Verhältnis zur beschreibenden Sprache mitsamt ihren komplexen Implikationen. So kreist die Studie um die Beschreibbarkeit von Bildern, die nur allzu oft als Kluft zwischen Bild und Wort empfunden wird, um die strukturelle oder kontextuelle Orientierung der Sprache am Bild, um die Abhängigkeit der Sprache von der jeweiligen Bildauffassung, die den methodischen Zugang formt, und schlussendlich um den Komplex der Dichotomie oder Einheit von Bild und Sprache.

Im Hinblick auf diese Aspekte der vorliegenden Arbeit ist zunächst festzuhalten, dass alle Positionen des dargelegten Diskurses ihren Ausgang von der Beschreibung bildlicher Formen nehmen, die auch in dieser Arbeit den Berührungspunkt zwi-

20 ALPERS: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, S. 91.

21 Ebd., S. 35.

schen Bild und Sprache bildet<sup>22</sup> – ist doch die Bildbeschreibung die unabdingbare Voraussetzung allen wissenschaftlichen Tuns.<sup>23</sup> Da sie einen hohen Bezug zum Bild aufweist, wird gerade an ihr die mediale Divergenz umso deutlicher: Durch die jeweiligen Präsentationsformen können sich in der Bildbeschreibung Bild und Sprache nicht äquipollent verhalten. In diesem Zusammenhang erweist sich das Zeichen als eminent, wenn es nicht allein als Repräsentation, sondern auch als konstitutiver Anteil der Sinngeneese verstanden wird. So sind neutrale Inhalte, die entsprechend von einem in das andere Medium übertragen werden können, nicht denkbar, da allein die jeweils spezifische mediale Umsetzung dieser Inhalte existiert. Die Übertragung eines Inhaltes von einem in das andere Medium führt mithin zwingend zu einer neuen Strukturierung durch das Zielmedium und damit zu einer neuen medialen Konstitution.<sup>24</sup> Wenn aber der Inhalt an die mediale Darstellung zwingend gebunden ist, so lässt sich fragen, was eine Bildbeschreibung formulieren kann. Walter Benjamin skizziert in seinem Essay *Die Aufgabe des Übersetzers* die Schwierigkeit einer text-textlichen Übersetzung, die sich auch auf eine ‚sprachliche Übersetzung eines Bildes‘ übertragen lässt:

Gilt eine Übersetzung den Lesern, die das Original nicht verstehen? Das scheint hinreichend den Rangunterschied im Bereiche der Kunst zwischen beiden zu erklären. Überdies scheint es der einzig mögliche Grund, ‚Dasselbe‘ wiederholt zu sagen. Was ‚sagt‘ denn eine Dichtung? Was teilt sie mit? Sehr wenig dem, der sie versteht. Ihr Wesentliches ist nicht Mitteilung, nicht Aussage. Dennoch könnte diejenige Übersetzung, welche vermitteln will, nichts vermitteln als die Mitteilung – also Unwesentliches.<sup>25</sup>

Das Wesentliche der Kunstwerke liegt mithin in ihrer Form verborgen, die als Sinnstruktur zunächst erkannt werden muss. Schon im Akt des formalen Beschreibens

22 Eine Ausnahme bildet die gesonderte Betrachtung der Form in Kapitel 5. Bild und Begriff: Das kunstwissenschaftliche Sprechen innerhalb der Grundbegriffsdiskussion.

23 So betont beispielsweise Horst Bredekamp die Notwendigkeit einer Beschreibung im Kontext von ‚wahren‘ oder ‚falschen‘ Interpretationen: „Am Anfang, und auch diese Banalität ist leider nicht selbstverständlich, muß eine Beschreibung des materiellen und formalen Gehalts des Bildes stehen, um sicherzustellen, auf welcher Basis welche Erkenntnis und welche Assoziation dem Gegenstand nahe kommen oder von ihm wegdripen.“ HANS DIETER HUBER, GOTTFRIED KERSCHER und HORST BREDEKAMP: Kunstgeschichte im „Iconic Turn“. Ein Interview mit Horst Bredekamp, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 26/1, 1998, S. 85–93, hier S. 87 f.

24 Ludwig Jäger verdeutlicht dies in seinem Modell der Transkription, einer Verfahrenslogik kultureller Semantik. Siehe LUDWIG JÄGER: Transkription – Überlegungen zu einem interdisziplinären Forschungskonzept, in: Rolf Kailuweit, Stefan Pfänder und Dirk Vetter (Hg.): *Migration und Transkription – Frankreich, Europa, Lateinamerika*, Berlin 2010, S. 15–35, hier S. 27.

25 WALTER BENJAMIN: Die Aufgabe des Übersetzers [1923], in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. IV/1, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt am Main 1980, S. 9–21, hier S. 9.

deutet man – wie es Panofsky herausstellt – „die rein formalen Darstellungsfaktoren bereits zu Symbolen von etwas Dargestelltem“<sup>26</sup>. Nicht allein die Form, sondern der Sinn der Form bilde den Gegenstand der Bildbeschreibung, sodass „schon die primitive Deskription eines Kunstwerks (um unsern Terminus zu wiederholen: die Aufdeckung des bloßen Phänomensinns) in Wahrheit eine gestaltungsgeschichtliche Interpretation ist, oder zum mindesten implizit einschließt“<sup>27</sup>. Dieser Prozess vereitelt auf der einen Seite einen Akt eindeutiger Übersetzbarkeit,<sup>28</sup> führt auf der anderen Seite aber auch durch die Idee einer Transkription dazu, dass im Beschreiben wiederum ein großes Potential des Sprechens über Kunst liegt.<sup>29</sup> Denn erst durch den Medientransfer können sich verschiedene sprachliche Optionen entfalten. In diesem Sinne kann die Bildbeschreibung allein auf eine Bedeutungsäquivalenz zum Bild zielen, die Max Dessoir in der Benennung einer Gesetzmäßigkeit eingelöst sieht. Denn statt nach der Identität des Kunstwerkes zu forschen, müsse die Identität der Gesetzmäßigkeit im Fokus stehen – die „Gleichheit der Knüpfungswerte, die sich das eine Mal in optischen Vorstellungen, das andere Mal in Wortzusammenhängen der Beschreibung auswirken“<sup>30</sup>. Ohne diese Gleichheit in der geistigen Gesetzmäßigkeit wäre eine Beschreibung nicht denkbar. Indem Dessoir das Identifizieren der Gesetzmäßigkeit von Wort und Bild zu einem Mittel macht, der medialen Divergenz zu begegnen, hebt er die Bildbeschreibung aus ihrem formalen Kontext heraus auf die Ebene der Reflexion, auf der auch Max

26 ERWIN PANOFSKY: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst [1932], in: *Erwin Panofsky – Deutschsprachige Aufsätze*, Bd. II, hg. von Karen Michels und Martin Warnke, Berlin 1998, S. 1064–1077, hier S. 1065.

27 Ebd., S. 1069.

28 Monika Schmitz-Emans verbannt den Begriff des Übersetzens bezüglich der Medien von Bild und Text und schlägt vor: „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.“ MONIKA SCHMITZ-EMANS: Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern, in: Manfred Schmeling und Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*, Würzburg 1999, S. 17–34, hier S. 18.

29 Vgl. HEIKO HAUSENDORF: Die Kunst des Sprechens über Kunst – Zur Linguistik einer riskanten Kommunikationspraxis, in: Peter Klotz und Christine Lubkoll (Hg.): *Beschreibend wahrnehmen – wahrnehmend beschreiben. Sprachliche und ästhetische Aspekte kognitiver Prozesse*, Freiburg im Breisgau/Berlin 2005, S. 99–134, S. 134. Dass der Akt der Bildbeschreibung als nicht zu unterschätzender Vorgang anzusehen ist, stellt auch Jaś Elsner heraus; seine Bewertung dieses Faktes teile ich jedoch nicht: „The act of translation is central. [...] The enormity of the descriptive act cannot be exaggerated or overstated. It constitutes a movement from art to text, from visual to verbal, that is inevitably a betrayal.“ JAŚ ELSNER: Art History as Ekphrasis, in: *Art History* 33/1, 2010, S. 10–27, hier S. 12.

30 MAX DESOIR: Über das Beschreiben von Bildern, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 8, 1913, S. 440–461, hier S. 457.

Imdahl die Bildbeschreibung verortet sehen möchte. Denn Imdahl weist darauf hin, dass es sich bei der Bildbeschreibung keineswegs um eine Substitution des Bildes handeln könne, sondern dass die Sprache allein die Anschauung intensiviere.<sup>31</sup> In diesem Sinne wird es notwendig, die Bildbeschreibung als einen Akt der Interpretation anzusehen, wie es Hans-Georg Gadamer für die text-textliche Übersetzung generell konstatiert:

Die Forderung der Treue, die an die Übersetzung gestellt wird, kann die grundlegende Differenz der Sprachen nicht aufheben. Auch wenn wir noch so getreu sein wollen, werden wir vor mißliche Entscheidungen gestellt. Wenn wir in unserer Übersetzung einen unwichtigen Zug am Original herausheben wollen, so können wir das nur, indem wir andere Züge in demselben zurücktreten lassen oder ganz unterdrücken. Das ist aber genau das Verhalten, das wir als Auslegen kennen. Übersetzung ist wie jede Auslegung eine Überhellung. Wer übersetzt, muß solche Überhellung auf sich nehmen. [...]

Nur ein solcher Übersetzer wird wahrhaft nachbilden, der die ihm durch den Text gezeigte Sache zur Sprache bringt, d. h. aber: eine Sprache findet, die nicht nur die seine, sondern auch die dem Original angemessene Sprache ist. Die Lage des Übersetzers und die Lage des Interpreten ist also im Grunde die gleiche. [...]

Denn jeder Übersetzer ist Interpret.<sup>32</sup>

Der Begriff der Überhellung trifft in seiner Metaphorik insofern das Wesen der Bildbeschreibung, als sie nicht allein der Wiedererkennung bildlicher Strukturen dient, sondern in ihrem Kern der Erkenntnisleistung.<sup>33</sup> Die Sprache überhellt das Sichtbare und macht es dadurch erst sichtbar. In diesem Anspruch ist der vielschichtige Prozess der Bildbeschreibung in seiner Reichweite schwerlich jenseits von einer Deutung zu lokalisieren.

Doch die Gattung der Bildbeschreibung ist in sich nicht konsistent, sondern wechselt im Laufe ihrer Geschichte auch die Funktionszusammenhänge, sodass

31 Siehe MAX IMDAHL: „Bis an die Grenze des Aussagbaren...“, in: Martina Sitt (Hg.): *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*, Berlin 1990, S. 244–272, hier S. 248.

32 HANS-GEORG GADAMER: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen<sup>6</sup> 1990 [1960], S. 389–391.

33 Vgl. GOTTFRIED BOEHM: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, in: Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 23–40. Für Boehm sind Bildbeschreibungen „dann optimiert, wenn sie *mehr* zu sehen geben. Sie sollen nicht nur das Wiedererkennbare schildern, solches, das wir schon gewußt haben. Was den Umkreis unserer Erfahrungen lediglich bestätigte, würden wir nicht Erkenntnis nennen. Denn erkennen heißt: *mehr* erkennen; anderes und anders erkennen. Es hält sich offen, dabei bleibt die visuelle Andersheit des Bildes, die sich zeigt, stets im Blick.“ Zit. S. 40.

es – auch in Abgrenzung zur Ekphrasis<sup>34</sup> – unabdingbar ist, wissenschaftssoziologische und reproduktionstechnische Entwicklungen zu bedenken. Denn diese nehmen entscheidenden Anteil an den Erkenntnissen der Kunstgeschichte und der Diskursivierung ihrer Gegenstände. So hat durch die selbstverständliche Reproduzierbarkeit der Untersuchungsgegenstände seit der Erfindung der Fotografie die Disponibilität des Objektes für die Funktionsweise der kunsthistorischen Sprache weitreichende Konsequenzen: Der Diskurs, in dem die Bilder mittels sprachlicher Evokation vor Augen geführt werden, verschiebt sich zunehmend zu einem Diskurs, in dem anhand von Reproduktionen an den Bildern argumentiert wird. Als Konsequenz erlaubt die illustrative Erweiterung eine Rhetorik, die informativ operiert

---

34 Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch im Folgenden die Verwendung des Terminus der Bildbeschreibung und nicht die des Begriffes der Ekphrasis, der zunehmend auch für die Praxis der akademischen Kunstgeschichte gebräuchlich ist. Raphael Rosenberg weist zu Recht auf den inflationären Gebrauch des Begriffes Ekphrasis hin, der seit den 1950er-Jahren seines ursprünglichen Kontextes, der antiken Rhetorik, beraubt wird, um mit umfänglicher Bedeutung aufgeladen zu werden und schließlich zu einem „Inbegriff von Intermedialität und Interdisziplinarität“ zu avancieren. In den fünf vergangenen Jahrzehnten, so analysiert Rosenberg, wurde der Begriff der Ekphrasis in mindestens drei unterschiedlichen Bedeutungen gebraucht, die jedoch nicht mit der antiken Semantik übereinstimmen: Einmal wird die Ekphrasis als eine poetische Beschreibung von Kunstwerken gedeutet, andermal als die narrative Beschreibung von Kunstwerken gelesen, und ein weiteres Mal wird jede sprachliche Beschreibung als eine Ekphrasis bezeichnet. Die Ekphrasis lässt sich jedoch weder durch ihre Form noch ihren Inhalt definieren, sondern vornehmlich durch ihre Wirkung: Ihre Bestimmung liegt in der Imagination und nicht in der präzisen Beschreibung eines Bildes. RAPHAEL ROSENBERG: Inwiefern Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines missbrauchten Begriffes, in: Joachim Knappe (Hg.): *Bildrhetorik*, Baden-Baden 2007, S. 271–282, Zitat S. 276. Vgl. in diesem Zusammenhang auch PETER KLOTZ: Ekphrasis und Kunstbeschreibung, in: Heiko Hausendorf und Marcus Müller (Hg.): *Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation*, Berlin/Boston 2016, S. 176–197. Klotz unterscheidet in funktionaler Sicht trotz Überschneidungen die Ekphrasis und die literarische Ekphrasis – beide durch ihre Wirkung definiert – von der Kunstbeschreibung, die analytisch verfährt. „Dass Ekphrasis und analytische Kunstbeschreibung sowie literarische Ekphrasis von Grauzonen umgeben sind und dass sie einander durchdringen, war und ist zu erwarten. Trotzdem lohnt diese Differenzierung, weil sie kunstkommunikativen Bedürfnissen entspricht. Diese Trias ist in soziokulturellen Domänen pragmatisch, textuell und sprachlich in den entsprechenden Diskursen verortet. Dass sie einander überlagern und durchdringen, erklärt sich wohl vor allem dadurch, dass Wirkungen auf ihre Ursachen hin gerne betrachtet werden, dass es gilt, die je eigene Wahrnehmung kommunikativ zu überprüfen, anzureichern oder zu verändern, und dass alles in allem das stilistisch-ästhetische Bedürfnis besteht, einem Kunstgegenstand auch sprachlich ‚angemessen‘ zu begegnen, selbst und gerade bei einer Analyse. Eine dieser Weisen ist der Übergang von deiktischer Deskription in Narration, und zwar sowohl bei konkreten als auch literarischen Ekphrasen.“ Zit. S. 195.

und eine demonstrative Ausführung ermöglicht.<sup>35</sup> Nicht allein in diesem Sinne ist die Bildbeschreibung der Kunstgeschichte stets kontextdeterminiert.<sup>36</sup>

Durch die Ausarbeitung kunsthistorischer Interpretationsmodelle entwickelt sich die Bildbeschreibung zu einer Vorstufe der weiteren methodischen Vorgehensweise, die jedoch inhaltlich wie stilistisch den Impuls vorgibt. Die Gattung der Bildbeschreibung präsentiert sich daher angesichts des Methodenpluralismus nicht einheitlich, sondern in reicher Spannweite. In diesem Sinne sieht Ernst Rebel die Bildbeschreibung abhängig von den Prozessen des Forschungszieles, bezeichnet sie jedoch zugleich aufgrund ihrer didaktischen Eigenschaft auch als ‚autark‘: „Forschungsergebnisse können immer wieder überholt werden, gute Beschreibungen sind unüberholbar, sie veralten nie.“<sup>37</sup> Angesichts literarischer Bildbeschreibungen – man denke beispielsweise an die Beschreibung der *Dame à la licorne* in Rainer Maria Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*<sup>38</sup> – mag man dieser Aussage emphatisch zustimmen, doch wie die Forschungspraxis an der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts zeigt, steht die Sprache der akademischen Bildbeschreibung niemals für sich. Als Erstes – und mag dieser Umstand auch noch so banal klingen – orientiert sich die beschreibende Sprache an der bildlichen Erscheinung. In dieser Weise ist die Bildbeschreibung stets durch eine Nachträglichkeit gekennzeichnet: In Anlehnung an Benjamins bekannten Ausspruch, Erkenntnis gebe es nur blitzhaft, der beschreibende Text sei der langnachrollende Donner,<sup>39</sup> stellt die Bildbeschreibung stets den Donner des Gesehenen dar. Dieser ‚Donner‘ kann sich dabei allein an den gesehenen bildlichen Strukturen – wie dies Reynolds exemplifiziert – ausrichten oder mit Informationen angereichert sein, die jedoch jenseits des Bildes liegen; so wird der Kontext in die Sprache aufgenommen, was jedoch nur allzu oft die genuin bildlichen Strukturen unberührt lässt. Denn wie

35 Siehe MICHAEL BAXANDALL: *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/London 1985, S. 8–10.

36 Siehe Kapitel 5.1. Die Stilkritik und das verdichtete Sprechen.

37 ERNST REBEL: Die gute Beschreibung – Nachträgliche Stichworte vor pädagogischem Horizont, in: Ernst Rebel (Hg.): *Sehen und Sagen. Das Öffnen der Augen beim Beschreiben der Kunst*, Ostfildern 1996, S. 213–230, hier S. 230.

38 Siehe RAINER MARIA RILKE: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, in: *Rainer Maria Rilke. Sämtliche Werke*, Bd. 6: *Malte Laurids Brigge/Prosa 1906–1926*, hg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt am Main 1966, S. 708–978, hier S. 826–829. Vgl. auch die textgenetische Aussage: RAINER MARIA RILKE: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Das Manuskript des „Berner Taschenbuchs“. Faksimile und Textgenetische Edition. Mit einem Nachwort von Irmgard M. Wirtz*, hg. von Thomas Richter und Franziska Kolp, Göttingen 2012, S. 7–10.

39 „In den Gebieten, mit denen wir es zu tun haben, gibt es Erkenntnis nur blitzhaft. Der Text ist der langnachrollende Donner.“ [N I, 1]. WALTER BENJAMIN: Das Passagen-Werk [1927–1940], in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. V/1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982, S. 570.

das Beispiel der Differenz zwischen italienischer Kunst der Frühen Neuzeit und barocker niederländischer Kunst vor Augen führt, hat das Gestaltungsprinzip Folgen für die methodische Ausrichtung und somit für die sprachliche Ausarbeitung: Kommt das Modell der Narration aufgrund der innerbildlichen Handlungsebene und des außerbildlichen Quellenbezugs der sprachlichen Struktur entgegen, erweist sich jenes der Deskription aufgrund der genuinen bildlichen Evidenz für eine Versprachlichung als schwierig. In dieser Weise zeugt die beschreibende Sprache von der jeweiligen Bildauffassung, die über die methodischen Zugänge zum Bild Aufschluss gibt: Beschreibt Alpers in metaphorischem Duktus die Zitrone Kalfs und beschwört in ihr nahezu die neue Sichtweise der niederländischen Kunst, die aufgrund ihrer optischen Unmittelbarkeit eine moralische Deutung geradezu verbietet, so verweist Schneider apodiktisch in analytischem Ton auf die symbolische Deutung der Zitrone in Kombination mit der Orange.

In diesen gegensätzlichen methodischen Zugängen und ihren Implikationen für die Beschreibbarkeit von Bildern deuten sich die kunsthistorischen Positionen des *Linguistic Turn* und des *Iconic Turn* an: Ist die Bedeutung eines Bildes für Ikonografen wie de Jongh vornehmlich an eine sprachliche Überlieferung gebunden, der einzig ein Verweis auf Sinnhaftigkeit zukommt,<sup>40</sup> verhält sich für Alpers hingegen die semantische Dimension eines Bildes der Sprache gegenüber autonom.<sup>41</sup> Das heißt: Kommt auf der einen Seite der Sprache in Form von Prätexten die alleinige Bedeutungsgenerierung zu, wie es die Vorstellung des *Linguistic Turn* spiegelt, so wird auf der anderen Seite der visuellen Dimension eine umfassende Wissens-erzeugung bescheinigt, wie es die Forschungen des *Iconic Turn* demonstrieren. Obschon die Intention von Alpers, dem Bild in seiner visuellen Struktur Raum zu geben, in ihrer Entstehungszeit kontrovers diskutiert wurde – und noch heute in den Niederlanden diskutiert wird –, ist sie aus der Perspektive einer durch den *Iconic Turn* geprägten Kunstgeschichte unentbehrlich geworden. Denn angesichts des methodischen Spektrums des *Iconic Turn* lässt sich fragen, wie dem Bild in seinem deiktisch-selbstreflexiven Potential jenseits von narrativen, auf der Basis von Prätexten formierten Elementen zu begegnen ist. Die Kontroverse zwischen Alpers und de Jongh stellt also nicht allein einen engeren Fachdisput dar; vielmehr

40 Siehe EDDY DE JONGH: Die „Sprachlichkeit“ der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert, in: Sabine Schulze (Hg.): *Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer*, Ausst.-Kat. Schirn-Kunsthalle Frankfurt am Main, 24. September 1993 bis 2. Januar 1994, Stuttgart 1993, S. 23–33, hier S. 27.

41 Daniela Hammer-Tugendhat legt dar, inwiefern Alpers die Bedeutung von Inschriften verkennt oder in der Darstellung von Briefen oder gar im Genre von Bücherstillleben das Thema des Bild-Text-Verhältnisses in Bezug auf Bedeutungszusammenhänge ausblendet. Siehe DANIELA HAMMER-TUGENDHAT: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 2009, S. 234.

berührt sie die Kernfrage, wie sich der methodische Zugang zum Bild in dem komplexen Gefüge von Bild und Sprache darstellt. Und an dieser Frage hängt – und hierin sei eine Hauptthese der Studie benannt – auch die Art und Weise, wie wir über Bilder sprechen.

Darüber hinaus zeigt sich in den verschiedenen Positionen das grundsätzliche mediale Verhältnis: Trotz diametral entgegengesetzter Haltungen sind sowohl die Position von de Jongh als auch jene von Alpers von einer strukturellen Dichotomie von Bild und Wort geprägt.<sup>42</sup> Wird die Sinnhaftigkeit der Objekte von beiden nicht in Frage gestellt, so lässt die Art und Weise der Bedeutungsproduktion die Positionen zu Pendelausschlägen werden. Doch die einseitige Hervorhebung der jeweiligen autochthonen Eigensemantik der beiden Medien, so wie sie sowohl de Jongh als auch Alpers postulieren, erweist sich als problematisch: Gerade diese Verengung, die eine Entscheidung für das Bildliche oder das Sprachliche als Bedeutungsträger verlangt, bildet den Kern des Problems in den Debatten um das komplexe Verhältnis von Bild und Sprache innerhalb der Kunstgeschichte. In der bewussten Separierung der beiden Medien wird die enge Verwobenheit vergessen, die sich in der Geschichte der Kunst in unzähligen Formen und ganz unterschiedlichen Modi findet.

## 1.2 Die Kunstgeschichte und ihre sprachliche Dependenz – Der Problemhorizont

In seiner dritten Vorlesung *The Relation of Art to Morals* in den *Lectures on Art* lässt John Ruskin seine Zuhörerschaft wissen:

And this it was that I called upon you to hear, saying, ‘listen to me at least now’, in the first lecture, namely, that no art-teaching could be of use to you, but would rather be harmful, unless it was grafted on something deeper than all art. For indeed not only with this, of which it is my function to show you the laws, but much more with the art of all men, which you came here chiefly to learn, that of language, [...].<sup>43</sup>

Wenngleich Ruskin auf die Verbindung von moralischer Integrität und Sprache zielt, die er sodann ausführt, so setzt er doch en passant die Sprache als allumfassendes und tieferliegendes Instrument der Erkenntnis in Szene und trifft damit den Kern kunsthistorischer Wissensvermittlung: Die Disziplin Kunstgeschichte muss

<sup>42</sup> Siehe ebd., S. 233–235.

<sup>43</sup> JOHN RUSKIN: *Lectures on Art – Delivered before the University of Oxford in Hilary Term*, New York/Chicago 1870, S. 48.

sich stets an ihrer Sprachfähigkeit messen lassen. In ihrem gesamten Tun steht sie beständig vor dem epistemologischen Problem eines unabdingbaren Medienwechsels. Denn obschon der Gegenstand der Kunstgeschichte visueller Natur ist, wird er fortwährend durch das Nadelöhr der Sprache verhandelt.<sup>44</sup> Aufgrund ihrer klassifizierenden Fähigkeit sowie ihres Vermögens, Abstraktes und Kontrafaktisches zu formulieren, kommt der Sprache der Status als universelles Vermittlungsorgan zu. So stellt sich die Propositionalität als tragende Form der Diskursivität und als Struktur von wissenschaftlicher Erkenntnis dar<sup>45</sup> und dient so als Grundlage der wissenschaftlichen Tradierung.<sup>46</sup> Die Grenzen kunsthistorischer Vermittlung fallen zwar nicht zwangsläufig mit den Grenzen des Sagbaren zusammen, hängen aber entscheidend von ihnen ab. Wenn im Folgenden verschiedene Aspekte bezüglich eines sprachlichen Umgangs mit Kunstwerken umrissen werden, so wird damit der Problemhorizont der kunsthistorischen Sprache deutlich, der für diese Studie zentral ist.

Grundlegend ist der Medientransfer im kunstwissenschaftlichen Arbeiten durch eine divergente Präsentationsform von Bild und Sprache gekennzeichnet: Während das Bild durchweg eine spezifische Konkretion darstellt und ihm mithin ein singularer Status eigen ist, so besitzt die Sprache einen generalisierenden Duktus.<sup>47</sup> Sie verfügt über allgemeine Bezeichnungskategorien, die mit variablen Versatzstücken präzisiert werden können. So lässt sich die Sprache mit Oswald Schwemmer definieren „als eine Ansammlung leuchtender Orientierungspunkte, die sich in wechselnden Konfigurationen und ständig wachsender Ausdehnung auf der Oberfläche des gesamten anderen – ebenfalls sich ständig erweiternden und dichter verschränkenden – Ausdrucks- und Handlungsgeschehens bewegen. Obwohl diese

44 Vgl. BOEHM: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache, S. 24.

45 Vgl. ANTONIO COTA MARÇAL und GUILHERME F. R. KISTEUMACHER: Nichtpropositionalität und Propositionalität. Alternative oder komplementäre Formen des diskursiven Denkens?, in: Joachim Bromand und Guido Kreis (Hg.): *Was sich nicht sagen lässt. Das Nicht-Begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion*, Berlin 2010, S. 101–120, hier S. 102.

46 Gadamer erläutert das Wesen der Sprache und ihren Vorzug wie folgt: „Daß das Wesen der Überlieferung durch Sprachlichkeit charakterisiert ist, hat seine hermeneutischen Konsequenzen. Das Verständnis sprachlicher Überlieferung behält gegenüber aller anderen Überlieferung einen eigentümlichen Vorrang. Sprachliche Überlieferung mag noch so sehr an anschaulicher Unmittelbarkeit etwa hinter Monumenten der bildenden Kunst zurücktreten. Aber ihr Mangel an Unmittelbarkeit ist nicht ein Defekt, sondern in diesem scheinbaren Mangel, in der abstrakten Fremdheit aller ‚Texte‘, drückt sich die vorgängige Zugehörigkeit alles Sprachlichen zum Verstehen auf eigentümliche Weise aus.“ GADAMER: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, S. 393.

47 Siehe MICHAEL TITZMANN: Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen, in: Wolfgang Harms (Hg.): *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, Stuttgart 1990, S. 368–384, hier S. 380. „In fact,“ – so bemerkt Baxandall – „language is not very well equipped to offer a notation of a particular picture. It is a generalizing tool.“ BAXANDALL: *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, S. 3.

Ansammlung schon Formen und Formationen erkennen lässt, schließt sie sich noch nicht zum Ganzen eines in sich geordneten Feldes zusammen, sondern bleibt ein Oberflächengeschehen, das sich sozusagen von Fall zu Fall sortiert und konfiguriert.<sup>48</sup> Angesichts eines bildlichen Gegenübers bedürfen die Worte zwingend dieser Sortierung und Konfiguration, damit sie die nicht gemeinten, aber mitklinierenden Bedeutungen eines Wortsinns tilgen.<sup>49</sup> Um nur jeweils eine Bedeutung des Wortes zu akzentuieren, sind also weitere umschreibende Konkretionen erforderlich. „Sprachlich“ – so beschreibt Hans Sedlmayr diesen Prozess – „erscheint diese direkte Beschreibung des Charakters als Reihung von Adjektiven, von denen das erste den ‚Ton‘ angibt, die weiteren ihn bestimmen helfen.“<sup>50</sup> Diese notwendige Häufung von Adjektiven, um das Bild sprachlich bestimmen zu können, würde jedoch „leicht als Redseligkeit der Kunsthistoriker mißverstanden“<sup>51</sup>. Doch gerade in einer solch verzweigten Vorgehensweise kann das genuin Abstrakte der Sprache in konkrete Aussagen überführt werden und eine unterkategorisierte Eindeutigkeit erlangen. Innerhalb der Beschreibung singulärer Formen stellt diese Art der Konfiguration in der Reihung von Adjektiven also eine Möglichkeit der sprachlichen Annäherung an das Bild dar.

Doch wie verhält es sich auf semantischer Ebene? Hier ist geradezu eine Umkehrung der Eigenschaften zu konstatieren: Während die Sprache Eindeutigkeiten formuliert, wirkt das Bild semantisch mehrdeutig. Denn das Objekt in der Kunstwissenschaft ist nicht ein Bild im Sinne eines Abbildes, sondern ein polysem aufgeladenes Konstrukt, das sich – wie Gottfried Boehm herausstellt – einer lediglich zweiwertigen Logik der Prädikation entzieht:

Sie [die Logik der Prädikation, e.A.] kennt nur Ja und Nein. Mit dem Unbestimmten, dem Potenziellen, Abwesenden oder Nichtigen tut sie sich schwer. ‚Nichts‘ hat keine Prädikate. Aber ohne das Mannigfaltige, das Vieldeutige, Sinnliche und Mehrwertige lässt sich über Bilder nicht wirklich nachdenken.<sup>52</sup>

48 OSWALD SCHWEMMER: Gedanken, Sätze, Sachverhalte. Über den Zusammenhang von Denken, Sprechen und Weltbezug, in: Joachim Bromand und Guido Kreis (Hg.): *Was sich nicht sagen lässt. Das Nicht-Begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion*, Berlin 2010, S. 23–41, hier S. 24 f.

49 Siehe OTTO PÄCHT: Das Ende der Abbildtheorie, in: *Kritische Berichte zur kunsthistorischen Literatur* 3, 1930/1931, S. 1–9, hier S. 5.

50 HANS SEDLMAYR: *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, vermehrte Neuauflage, Mittenwald 1978, S. 117 f.

51 Ebd., S. 118.

52 GOTTFRIED BOEHM: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Christa Maar und Hubert Burda (Hg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 28–43, hier S. 38 f. Wenn auch in einem anderen Kontext, nämlich der Werbung, postuliert Roland Barthes bereits 1964 angesichts eines Reklamebildes eine prinzipielle Polysemie des Bildes, die durch den dazugehörigen Text zum Bild eine Einschränkung erfahre: „Comme on le verra mieux à l’instant, toute image est