

Aus:

KATRIN STRÖBEL

Wortreiche Bilder

Zum Verhältnis von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst

August 2013, 378 Seiten, kart., zahlr. Abb., 36,80 €, ISBN 978-3-8376-2438-0

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist Text zu einem selbstverständlichen Gestaltungsmittel der bildenden Kunst geworden. Doch warum verwenden Künstler/-innen Text? Und wie setzen sie Schrift ein? Diese Studie markiert die relevanten Themenfelder von Text-Bild-Kombinationen in der zeitgenössischen Kunst. Das Verhältnis von Text und Bild wird u.a. in Werken von Raymond Pettibon, Christopher Wool, Sophie Calle oder Jenny Holzer untersucht. Katrin Ströbel erklärt nicht nur, wie die heutige Künstlergeneration mit Text und Sprache umgeht, sie zeigt auch, wie sich die veränderten Bedingungen von künstlerischer Repräsentation, von visueller und verbaler Zeichenhaftigkeit in den behandelten Werken niederschlägt.

Katrin Ströbel (Dr. phil.) lebt als bildende Künstlerin in Stuttgart und auf Reisen. Lehrtätigkeiten u.a. an der Kunstakademie Stuttgart, der Goethe-Universität Frankfurt/Main und an der Villa Arson, école nationale supérieure d'art, Nizza.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2438/ts2438.php

Inhalt

- 1. Einführung und Rückblick:
Die wechselseitige Erhellung der Künste | 11**
 - 1.1. Forschungsstand | 12
 - 1.2. Bilder werden Worte | 13
 - 1.3. Das Verfransen der Künste | 22
 - 1.4. Visualisierungstendenzen in der Literatur
des 20. Jahrhunderts | 25
 - 1.5. Die Invasion der Wörter:
Schrift in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts | 31

- 2. Ohne Titel? Kunst und Kommentar | 55**
 - 2.1. Sprache im System Kunst | 57

- 3. Theoretische Ausgangspunkte | 67**
 - 3.1. Zur Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen | 69
 - 3.2. Ut pictura poesis? Die ungleichen Schwestern
in Lessings *Laokoon* | 74
 - 3.3. Zeichen lesen – Zeichen sehen:
semiotische Voraussetzungen | 85
 - 3.4. Medientheorien: vom Ende der „Gutenberg-Galaxis“
und der Wiederkehr der Bilder | 104

- 4. Zwischen Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft:
Kriterien für die Analyse von Schrift
in der zeitgenössischen Kunst | 123**
 - 4.1. Thematische Berührungspunkte | 125
 - 4.2. Varianten des formalen Zusammenspiels | 125
 - 4.3. Text im Bild. Text als Bild | 127
 - 4.4. Analyserahmen | 130

5. Zur Verwendung von Text in der zeitgenössischen Kunst | 137

5.1. Vorstellung der Themen | 138

5.2. Künstlerische Strategien im öffentlichen Raum | 143

Barbara Kruger | 144 *Jenny Holzer* | 148 *Jens Haaning* | 159
Šejla Kamerić | 162

5.3. Confessions – Schrift als Mittel der Selbstreflexion | 167

Elke Silvia Krystufek | 167 *Tracey Emin* | 174 *Sophie Calle* | 182

5.4. Kunst und Werbung: Die Erben der Pop Art | 191

Michel Majerus | 193 *Sylvie Fleury* | 198 *Ken Lum* | 202
Daniele Buetti | 205

5.5. Kunst und Comic | 210

Roy Lichtenstein | 212 *Jean-Michel Basquiat* | 216
Raymond Pettibon | 219 *Dan Perjovschi* | 225

5.6. Bild-Wort-Witz | 230

Wim Delvoye | 232 *Sigmar Polke* | 235 *Richard Prince* | 241

5.7. Archive, Dokumente. Gedächtnis und Geschichte | 246

Archivierte Zeit: Hanne Darboven | 250 *On Kawara* | 256
The Atlas Group | 258 *Fernando Bryce* | 264

5.8. Text und Ornament. Im Grenzgebiet von Text und Bild | 270

Lalla Essaydi | 272 *Shirin Neshat* | 275 *Christopher Wool* | 282

5.9. Kunst trifft Literatur, Fact meets Fiction:

Paul Auster und *Sophie Calle* | 288

**6. Schreiben statt Malen? Das Ende der Gattungen?
Die bildende Kunst in der Krise? | 303**

6.1. Warum Schrift? Strategien der Öffnung | 306

6.2. Crisis? What Crisis? Zur Krise der Repräsentation | 314

7. Schlussbemerkung und Dank | 329

8. Literaturverzeichnis | 335

9. Abbildungsverzeichnis | 359





1. Einführung und Rückblick: Die wechselseitige Erhellung der Künste

Betrachtet man die Kunst der letzten Jahrzehnte, so ist Schrift allgegenwärtig: Die *Truisms* der amerikanischen Künstlerin Jenny Holzer flackern über die Billboards am New Yorker Time Square, Sophie Calle ersetzt gestohlene Werke im Museum durch beschreibende Texte, Daniele Buetti tätowiert Models und Schauspielern Markennamen und Sinnsprüche auf die Haut, Lawrence Weiner schreibt in großen Lettern Satzfragmente in Museen und auf Häusermauern, Sylvie Fleury schmückt Galeriewände mit Logos und Schriftzügen aus der Kosmetikbranche – fast könnte man sich fragen, ob es noch Kunst ohne Schrift gibt.

Die Verwendung von Schrift in der bildenden Kunst ist heute selbstverständlich geworden. So selbstverständlich, dass man als Betrachter/-in schon fast vergessen hat, dass Schrift, dass Text zunächst aus dem Bereich der Literatur entliehenes Fremdmaterial ist. Was für bildende Künstler/-innen ebenso wie für die Rezipient/-innen heute zum festen bildkünstlerischen Repertoire gehört, setzt zunächst schlicht das Interesse am Austausch mit der „Schwesterkunst“ Literatur voraus. Dieser Austausch und das wechselseitige Interesse ändern sich jedoch kontinuierlich über die Jahrhunderte. Besonders deutlich verändert sich das Verhältnis von Kunst und Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Es lässt sich ein erstarkendes Interesse am Dialog, ja geradezu eine „wechselseitigen Erhellung der Künste“¹ feststellen. Neben

1 Oskar Walzel fordert bereits 1917 eine „wechselseitige Erhellung der Künste“ und schlug vor, kunst- und literaturwissenschaftliche Begrifflichkeiten zu übertragen sowie die inhärenten Gesetze von Literatur und bildender Kunst zu hinterfragen, um so durch ungewohnte Zugänge innerhalb der jeweiligen Gattung Neues zu entdecken. Walzel, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. In: Philosophische Beiträge veröffentlicht von der Kantgesellschaft. Nr.15. Berlin: Reuther & Reichard, 1917. S.9.

der allgemeinen Entwicklung, dass zu Beginn dieses Jahrhunderts „jede Kunstart an die Grenze der anderen gerät“², ist für die bildende Kunst ab ca. 1910 kennzeichnend, dass sie – in deutlich größerem Ausmaß als die „Nachbarkünste“ – die bisher begrenzte Anzahl verfügbarer Medien radikal erweitert.³ Dabei kommt der Schrift eine wesentliche Rolle, sogar eine Vorreiterrolle zu. Ob Dadaismus, Kubismus, Surrealismus oder Pop Art, Konzeptkunst und Informel: Schrift und Sprache werden konstituierende Komponenten vieler Avantgarde-Strömungen.

Knapp hundert Jahre nach dem Beginn dieser Entwicklung lohnt es sich, zunächst zurückzuschauen und die Rolle, die Schrift in der bildenden Kunst im letzten Jahrhundert hatte, zu analysieren, um festzustellen, ob die Integration von Schrift tatsächlich der vermutete Auslöser für die Öffnung der bildenden Kunst im Hinblick auf fremde Materialien und Arbeitsfelder ist. Zudem ist die Erweiterung der Ausdrucks- und Bedeutungsmöglichkeiten, die damit einhergeht zu untersuchen. Es gilt aber vor allem den Blick auf heute agierende Künstler/-innen zu werfen, um festzustellen, wie die „Ur-Enkel der Avantgarde“ mit eben diesem Erbe umgehen, in welchen Themenfeldern und in welcher Funktion Schrift auftaucht und was dies für das Selbstverständnis der Künstler/-innen als „Kommunizierende“ in Text und Bild bedeutet.

1.1. FORSCHUNGSSTAND

Bildende Kunst und Literatur berühren und befruchten sich bereits seit der Antike⁴ und so überrascht es nicht, dass das Verhältnis der beiden „Schwesternkünste“ die Kunst- und Literaturwissenschaft ebenfalls seit langem beschäftigt. Angesichts der stattlichen Anzahl von Neuerscheinungen, die gerade in den letzten Jahren erschienen sind und das Verhältnis von Text und Bild untersuchen, ist es umso erstaunlicher, dass sich relativ wenige Publikationen mit dem Text-Bild-Verhältnis in der bildenden Kunst, geschweige denn in der aktuellen Kunst beschäftigen.

Die Literatur, die sich in den letzten Jahren mit dem Verhältnis von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst auseinandersetzt und für die vorliegende Arbeit von Bedeutung ist, lässt sich daher im Wesentlichen in vier Gruppen unterteilen: Hier

2 Heißenbüttel, Helmut. In: Ausstellungskatalog Schrift und Bild. Amsterdam, Baden-Baden: Walter, 1963. S.XV.

3 Vgl. dazu: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Ausweitung der Kunstzone: Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften. Bielefeld: transcript, 2010.

4 Vgl. dazu: Adler, Jeremy und Ernst, Ulrich (Hg.): Text als Figur: visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. Weinheim: VCH, 1987.

ist zunächst die Gruppe von Publikationen zu nennen, die zum Ziel haben, einen Überblick über das Thema zu geben. Dies sind in der Regel Ausstellungskataloge, die in den letzten 25 Jahren relevante Ausstellungen zum Thema begleiteten. Eine Reihe wissenschaftlicher Arbeiten und Dissertationen bespricht ausführlicher Einzelpositionen oder einzelne Aspekte des Text-Bild-Verhältnis in der bildenden Kunst. Die dritte Gruppe bilden kunstwissenschaftliche, medientheoretische, semiotische oder linguistische Texte, die sich Hybridisierung und Entgrenzungstendenzen zwischen den Künsten zum Thema machen. An vierter Stelle sind jene Publikationen zu nennen, die Klassifizierungen oder Typisierungsmodelle von Text-Bild-Kombinationen im Kontext bildender Kunst vorschlagen und diskutieren.

1.2. BILDER WERDEN WORTE

Eine bereits an dieser Stelle hervorzuhebende Überblicksdarstellung ist Wolfgang Max Fausts „Bilder werden Worte. Zum Verhältnis Bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste“⁵ aus dem Jahre 1977, da sie für die hier vorliegende Arbeit als Ausgangspunkt genommen wurde. Vor dem Hintergrund der Entgrenzungstendenzen in der bildenden Kunst und Literatur des frühen 20. Jahrhunderts stellt Faust eine zunehmende, schrittweise Lingualisierung der bildenden Kunst fest: Das bildkünstlerische Werk integriert zunächst Sprache, die in einem zweiten Schritt als gleichberechtigter Teil neben den visuellen Elementen erscheint, um diese in einem dritten Schritt vollständig zu ersetzen. Faust prognostiziert eine „Gesamtkunst jenseits der Künste, in der der medialen Vermischung eine soziale Dimension korrespondiert“⁶. Er orientiert seine Studie vorrangig an künstlerischen Positionen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Kunst nach 1945 wird nur ansatzweise erfasst, aktuellere Positionen der 60er- und 70er-Jahre spielen kaum eine Rolle. An dieser Stelle setzt die hier vorliegende Arbeit an: Erstens prüft sie, ob und wie sich die von Faust diagnostizierte Lingualisierung der bildenden Kunst seit 1945 bis in die Gegenwart eingeschrieben hat. Zweitens hinterfragt sie kritisch am Beispiel aktueller Positionen, inwieweit man angesichts der Entwicklungen der letzten 20 Jahre tatsächlich von einer „Gesamtkunst jenseits der Künste“ sprechen kann. Dass gerade die Kunst der letzten Jahre um eine gesellschaftlich-soziale Dimension erweitert wurde, wie Faust vermutete,

5 Faust, Wolfgang Max: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis Bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste. Köln: DuMont, 1987. Erstausgabe 1977 erschienen im Hanser Verlag München.

6 Ebd. S.227.

lässt sich hingegen eindeutig feststellen. Daher versucht diese Arbeit drittens herauszuarbeiten, in welcher Hinsicht die von Faust prognostizierte soziale Erweiterung bildender Kunst mit der Integration von Schrift in Verbindung steht.

1.2.1. Ausstellungskataloge und Überblicksdarstellungen

In den letzten 30 Jahren haben sich in regelmäßigen Abständen Ausstellungen die Integration von Text und Sprache in der bildenden Kunst zum Thema gemacht. Da die meisten hier genannten Publikationen als Ausstellungskataloge konzipiert wurden, begnügen sie sich in der Regel damit, die Existenz von Schrift in der bildenden Kunst zu konstatieren und durch Beispiele zu belegen. Eine tiefer gehende Auseinandersetzung findet nicht statt. Dennoch sollen hier die wichtigsten Überblicksdarstellungen genannt werden, da sie zeigen, unter welchen Aspekten das Text-Bild-Verhältnis in Ausstellungen diskutiert wurde.

1989 erscheint „In other words. Wort und Schrift in Bildern der konzeptuellen Kunst“⁷, die Publikationen zur gleichnamigen Ausstellung im Dortmunder Museum am Ostwall. „In other words“ zeigt 13 konzeptuelle Positionen und präsentiert Werke, die ausschließlich oder überwiegend aus Text bestehen (Hans Haacke, Joseph Kosuth, On Kawara, Thomas Locher).

Das Centraal Museum in Utrecht zeigt 1991 mit „Tekst en beeld in de kunst van de twintigsrte eeuw/Text and image in the art of the the 20th century“⁸ in einer größeren Überblicksausstellung Text-Bild-Positionen von der Jahrhundertwende bis in die 80er-Jahre. Der von Kees Broos herausgegebene Katalog unterteilt die Werke in drei chronologische Einheiten: die Avantgardepositionen zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, die Nachkriegspositionen (Pop Art, Konzeptkunst, Broodthaers) und abschließend ironische oder politische Positionen der 70er- und 80er-Jahre (Polke, Prince, Dwyer, Kruger). Im gleichen Jahr zeigt das Von der Heydt Museum in Wuppertal in der Ausstellung: „Buchstäblich: Bild und Wort in der Kunst heute“⁹ Arbeiten u.a. von Joseph Beuys, John Cage, Hanne Darboven und Joseph Kosuth. 1993 erscheint der von Eleonora Louis und Toni Stooss herausgegebene Ausstel-

7 Museum am Ostwall (Hg.): In other words. Wort und Schrift in Bildern der konzeptuellen Kunst. Stuttgart: Cantz, 1989.

8 Broos, Kees (Hg.): Tekst en beeld in de kunst van de twintigsrte eeuw/Text and image in the art of the the 20th century. Utrecht: Centraal Museum, 1991.

9 Von der Heydt Museum (Hg.): Buchstäblich: Bild und Wort in der Kunst heute. Wuppertal: Von der Heydt Museum, 1991.

lungskatalog „Die Sprache der Kunst“¹⁰. Die umfangreiche Publikation, die anlässlich der in der Kunsthalle in Wien und im Frankfurter Kunstverein gezeigten großen Ausstellung erscheint, widmet sich vorrangig Positionen der 80er- und frühen 90er-Jahre, bietet aber auch einen historischen Überblick über das Verhältnis von Sprache und bildender Kunst im 20. Jahrhundert. Während sich viele Ausstellungskataloge auf einen einführenden Überblick beschränken, ist „Die Sprache der Kunst“ mit Texten von Hans Ulrich Reck, Siegfried J. Schmidt, Vilem Flusser u.a. nach wie vor ein nützliches Kompendium, das viele relevante Aspekte des Wechselspiels von Kunst und Sprache zumindest anreißt.

Zehn Jahre später, 2003, erscheint der Katalog „Talking pieces“¹¹ zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Morsbroich Leverkusen. Die Ausstellung zeigt neben einigen Beispielen der Konzeptkunst (Laurence, Weiner, Joseph Kosuth, On Kawara) und ironischen-witzigen Sprachspielen (Sigmar Polke, Richard Prince) hauptsächlich eine Auswahl aktueller Positionen der Jahrtausendwende (Ken Lum, Michel Majerus, Raymond Pettibon, Elke Silvia Krystufek), die auch für die vorliegende Arbeit von Bedeutung sind.

Das Museion in Bozen gibt 2004 anlässlich der Ausstellung „Language in Art“¹² einen umfangreichen Katalog heraus. Das Museum für moderne und zeitgenössische Kunst in Bozen hat seit Beginn der 90er-Jahre sowohl in Sonderausstellungen, aber auch in Bezug auf die eigene Sammlung, sprach- und textbezogene Arbeiten in den Mittelpunkt seines Interesses gestellt, so dass die Ausstellung „Language in Art“ ausschließlich mit Werken aus der eigenen Sammlung bespielt wird. Die von Andreas Hapkemeyer herausgegebene Publikation versteht sich dementsprechend nicht nur als Ausstellungskatalog. Sie unternimmt auch den Versuch, die gezeigten Positionen in thematische Blöcke zu untergliedern (Skulpturen aus Sprache, konkrete und konzeptuelle Texte, Sprechen als künstlerische Strategie etc.). Durch Aufsätze ergänzt und kommentiert gibt sie so einen über den Sammlungsbestand hinausgehenden Einblick ins Thema.

Die Ausstellung „Un coup de dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache“¹³, die 2008 in der Generali Foundation stattfand und der von Sabine

10 Louis, Eleonora und Stooss, Toni (Hg.): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Cantz, 1993.

11 Finckh, Gerhard (Hg.): Talking pieces – Text und Bild in der neuen Kunst. Leverkusen: Museum Morsbroich, 2003.

12 Hapkemeyer, Andreas (Hg.): Language in Art. Sprachliche Strukturen in der Gegenwartskunst. Regensburg: Lindinger + Schmid, 2004.

13 Folie, Sabine (Hg.): Un coup de dés. Bild gewordene Schrift; ein ABC der nachdenklichen Sprache. Wien: Generali Foundation, 2008.

Folie herausgegebene umfangreiche Katalog stellen „Un coup de dés jamais n’abolira le hasard“ (1914) von Stéphane Mallarmé und die gleichnamige auf Mallarmé bezogene Arbeit „Un coup de dés jamais n’abolira le hasard“ (1969) von Marcel Broodthaers in den Mittelpunkt einer Ausstellung. Weitere Arbeiten der beiden Künstler werden in dialogischen Konstellationen „im Denken verwandte[n] Künstler/-innen“¹⁴ (u.a. Robert Barry, Rodney Graham, Gerhard Rühm, Joëlle Tuerlinckx) gegenübergestellt. Zwei weitere Publikationen, die zwar keine Ausstellungskataloge, aber als Überblickswerke konzipiert sind, sollen in diesem Zusammenhang ebenfalls genannt werden: „Writing on the wall. Word and image in Modern Art“¹⁵ von Simon Morley (2003) bietet eine Übersicht über Text-Bild-Werke der Moderne, die jedoch, anders als die meisten vergleichbaren Publikationen, im späten 19. Jahrhundert mit Beispielen der Impressionisten beginnt. In vergleichbarer Weise zeigt „Art and Text“¹⁶, 2009 herausgegeben von Aimee Selby die Entwicklung von frühen Text-Bild-Kombinationen bei El Lissitzky oder Schwitters bis hin zu konzeptuellen Arbeiten von Baldessari, Weiner, Naumann und Kosuth. Der Versuch, die Werke nach der Funktion und Herkunft der textuellen Elemente in Kategorien wie *Text*, *Context*, *Semiotext* und *Textuality* zu untergliedern, kann nicht überzeugen, da die Eigenschaften der einzelnen Werke oft mehrere Kategorien gleichzeitig abdecken und die Kategorien zudem nicht deutlich voneinander abgegrenzt sind.

1.2.2. Schrift oder Sprache in der bildenden Kunst

Während die genannten Publikationen vorrangig Überblicke über Text-Bild-Werke der (frühen) Kunst des 20. Jahrhunderts geben und keine tiefer gehenden Analysen bieten, beschäftigen sich einige wissenschaftliche Arbeiten mit Teilaspekten des Text-Bild-Verhältnisses. So untersucht Andrea Domesle in „Leucht – Schrift – Kunst“¹⁷ fünf Positionen der 70er- und 80er-Jahre (Joseph Kosuth, Mario Merz, Maurizio Nannuci, Bruce Nauman, Jenny Holzer) die Neonschriften oder elektronische Leuchtschriften in ihrer Arbeit verwenden. Domesle geht dabei u.a. auf die Zusammenhänge zwischen Kunst und Werbung bzw. Kunst und Alltagswelt ein, allerdings ohne die textuellen Bezüge (systematisch) zu analysieren. Alexander

14 Ebd. S.8.

15 Morley, Simon: Writing on the wall. Word and image in Modern Art. London: Thames & Hudson, 2003.

16 Selby, Aimee (Hg.): Art and Text. London: Black Dog Publishing, 2009.

17 Domesle, Andrea: Leucht – Schrift – Kunst. Berlin: Reimer, 1998.

Streitbergers überzeugende Dissertation „Ausdruck – Modell – Diskurs“¹⁸ untersucht weniger die Integration von Schrift und Sprache als die Sprachreflexion in exemplarischen künstlerischen Positionen des 20. Jahrhunderts. Er wählt für seine Analyse Werke von Künstler/-innen, die nicht nur Text verwenden, sondern ihn in ihrer Arbeit auch theoretisch vor dem Hintergrund von Sprachphilosophie und Linguistik reflektieren: Gerhard Rühm, Marcel Broodthaers und Joseph Kosuth. Mit „Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten.“ liefert Christina Weiss eine detaillierte Bestandsaufnahme von Text-Bild-Konstellationen im literarischen Kontext. Die Dissertation von 1982 ist bis heute ein wichtiger Vorschlag zur Klassifizierung von Text-Bild-Relationen am Beispiel der konkreten und visuellen Poesie.¹⁹

Weitere Autor/-innen untersuchen einzelne Positionen oder die textuellen, sprachlichen und narrativen Strukturen im Werk einzelner Künstler/-innen, einige von ihnen werden auch in dieser Arbeit eingehender untersucht (Raymond Pettibon, Tracey Emin, Cy Twombly)²⁰.

18 Streitberger, Alexander: Ausdruck – Modell – Diskurs. Sprachreflexionen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Reimer, 2004.

19 Weiss, Christina: Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten. Dissertation, Saarbrücken. Zirndorf: Verl. für moderne Kunst, 1984.

20 Stephanie Zaar untersucht zwei wiederholt auftretende Comicfiguren im Werk von Raymond Pettibon. Zaar, Stephanie: „Vavoom“ und „Gumpy“: Studie zu zwei ikonographischen Figuren in den Text-Bild-Assemblagen Raymond Pettibons. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2011.

Eva Maltrovsky stellt in „Die Lust am Text in der bildenden Kunst“ die Text-Bild-Arbeiten von Künstler/-innen vor, die in den 60er- und 70er-Jahren in der NN-fabrik in Oslip im österreichischen Burgenland arbeiteten (u.a. Heinz Gappmayr, Klaus Basset, Fria Elfen). Maltrovsky versucht sich den – außer Gappmayr und Elfen – kaum bekannten Künstler/-innen über Semiotik und Linguistik insbesondere mit Hilfe der Sprechakttheorien zu nähern. Der gewählte regionale Schwerpunkt hat jedoch zur Folge, dass die Qualität der untersuchten Arbeiten zu sehr schwankt, um eine fruchtbare vergleichende Analyse zu ermöglichen und generelle Aussagen über die Verwendung von Text in der bildenden Kunst zu machen. Maltrovsky, Eva: Die Lust am Text in der bildenden Kunst. Frankfurt/Main: Lang Verlag, 2004.

Jutta Göricke untersucht in ihrer Dissertation „Spurensuche“ Konstruktion und Dekonstruktion der Schriftelemente im Werk von Cy Twombly an fünf Beispielen, unternimmt jedoch nicht den Versuch einer Systematisierung. Göricke, Jutta: Cy Twombly, Spurensuche. München: Verlag Silke Schreiber, 1995.

Anne-Kathrin Reulecke nähert sich dem Text-Bild-Verhältnis in ihrer Dissertation „Geschriebene Bilder: zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur.“²¹ von literaturwissenschaftlicher Warte und untersucht deutschsprachige Prosatexte, die Werke bildender Kunst reflektieren. Reulecke untersucht zwar ausschließlich Texte und keine Text-Bild-Kombinationen, dennoch waren vor allem Reuleckes Gedanken zum „Drama der Repräsentation“²² wichtige Impulse für diese Arbeit.

Die Verschiebungen des Text-Bild-Verhältnisses durch die rasante Entwicklung von Internet und digitalen Bildmedien in den letzten Jahren bedurften einer Kommentierung und Neubewertung. Medientheorie, Semiotik und Linguistik reagierten auf die medialen Veränderungen der letzten Jahre mit zahlreichen Publikationen zum Text-Bild-Verhältnis.²³ Angesichts der damit verbundenen wachsenden Präsenz von Text in der bildenden Kunst erstaunt die geringe Anzahl kunstwissenschaftlicher Arbeiten, die sich mit dem Thema befassen. Nur wenige Publikationen beschäftigen sich unmittelbar mit dem Text-Bild-Verhältnis in der bildenden Kunst oder lassen sich darauf anwenden. Die meisten Klassifizierungs- und Typisierungs-

Petra Metz untersucht in „Aneignung und Relektüre“ Text-Bild-Beziehungen im Werk von Marcel Broodthaers. Metz, Petra: Aneignung und Relektüre: Text-Bild-Metamorphosen im Werk von Marcel Broodthaers. München: Verlag Silke Schreiber, 2007.

Barbara Josepha Scheuermann vergleicht in ihrer Dissertation die narrativen Strukturen im Werk von Tracey Emin und William Kentridge, geht dabei aber nicht auf Text- und Sprachelemente in den Arbeiten von Emin ein. Scheuermann, Barbara Josepha: Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst. Narrativität in Werken von William Kentridge und Tracey Emin. Erlangen, 2005 zum Download unter: <http://kups.ub.uni-koeln.de/2837/>.

21 Reulecke, Anne-Kathrin: *Geschriebene Bilder: zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur*. München: Fink, 2002.

22 Ebd. S.11.

23 Exemplarisch seien hier in der Reihenfolge ihres Erscheinungsjahrs genannt:

Fix, Ulla (Hg.): *Bild im Text – Text und Bild*. Heidelberg: Winter, 2000; Schmitz, Ulrich: *Text-Bild-Metamorphosen in Medien um 2000*. In: ders. und Wenzel, Horst: *Bilder und Zeichen von 800 bis 2000*. Berlin: Schmidt, 2003; Stöckl, Hartmut: *Die Sprache im Bild – das Bild in der Sprache: zur Verknüpfung von Sprache und Bild in massenmedialen Text*. Berlin: Gruyter, 2004; Voßkamp, Wilhelm und Weingart, Brigitte (Hg.): *Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse*. Köln: DuMont, 2005; Horstkotte, Silke: *Lesen ist wie Sehen: Intermediale Zitate in Bild und Text*. Köln: Böhlau, 2006; Belting, Hans (Hg.): *Bilderfragen: die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München: Fink, 2007; Stjernfelt, Fredrik (Hg.): *Text and image*. London: Routledge, 2011.

versuche stammen zudem aus den 80er- und frühen 90er-Jahren. Die Diskussion verlagert ihren Schwerpunkt dann im Laufe der letzten zehn Jahre und greift mit Entgrenzungs- und Intermedialitätsdebatten erneut auf Adornos Begriff des *Verfransens* zurück und aktualisiert ihn vor dem Hintergrund der aktuellen medialen Veränderungen.

1.2.3. Klassifizierungsversuche

Das DFG Symposium, das sich 1988 „Text und Bild – Bild und Text“²⁴ zum Thema macht, nähert sich den vielfältigen Wechselbeziehungen von bildender Kunst und Literatur von kunstwissenschaftlicher Warte, allerdings beschäftigen sich nur zwei Beiträge unmittelbar mit Text-Bild-Kombinationen in denen, über Illustrationen oder Inschriften hinaus, explizit eine mediale Vermischung stattfindet. Gottfried Willems skizziert in seinem Beitrag methodische Grundlagen von Wort-Bild-Beziehungen.²⁵ Seinem Fazit, dass Wort-Bild-Kombinationen eher Randerscheinungen in der bildenden Kunst bleiben, muss zwar aus heutiger Sicht widersprochen werden. Dennoch ist seine Einteilung in drei Typen von Text-Bild-Beziehungen in vielerlei Hinsicht plausibel und wird deshalb in Kapitel 4.0. als Vorschlag eines möglichen Analyse Rahmens von Text-Bild-Relationen kritisch reflektiert. Weitere Versuche einer Klassifizierung oder Typisierung von Text-Bild-Relationen unternehmen Christina Weiss, auf deren Dissertation bereits hingewiesen wurde sowie S.D. Sauerbier, der 1980 in zwei Beiträgen im Kunstforum ein Struktur-Modell vorschlägt und anhand von Beispielen Vorschläge für eine Typisierung unterbreitet. In „Wie Bilder zur Sprache kommen. Ein Struktur-Modell der Text/Bild-Beziehungen“²⁶ schlägt er vor, die Bild-Text-Kombinationen nach Prinzipien von Nebenordnung, Überordnung, gegenseitigem Vervollständigen oder Abschließen in neun Typen einzuteilen. Die von ihm beschriebene Gewichtung und Arbeitsteilung der Bild- bzw. Textkomponenten wird im Kapitel 4 aufgegriffen, muss jedoch um weitere Kriterien ergänzt werden: So geht Sauerbier weder ausreichend auf die Wahl der Medien noch auf die sprachliche Ebene der Textelemente

24 Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild – Bild und Text. Stuttgart: Metzler, 1990.

25 Willems, Gottfried: Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. In: Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild – Bild und Text. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990. S. 414.

26 Sauerbier, Samson Dietrich: Wie Bilder zur Sprache kommen. Ein Struktur-Modell der Text/Bild-Beziehungen. In: Bechtloff, Dieter (Hg.): Kunstforum International. Band 37. Ruppichteroth: Kunstforum, 1980. S.12.

oder auf die sich verändernden unterschiedlichen Funktionen von Text- und Bildebene ein, die sich aus jeweiligen formalen Charakteristika ableiten.

1.2.4. Überschreitung der Gattungsgrenzen

„Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes“ versucht 1992 die Überschneidungen von Literatur und Kunst exemplarisch an Einzelaspekten (Emblematik, Bildgedicht, Montage) zu beleuchten.²⁷ Die Einleitung von Ulrich Weisstein bietet neben der historischen Herleitung einen Typologierungsversuch von Mischformen zwischen bildender Kunst und Literatur, allerdings beschränkt er sich letztlich doch auf primär literarische Erscheinungsformen (literarische Werke, die Kunstwerke beschreiben, literarische Werke, die bildkünstlerische Verfahrensweisen wie Collage adaptieren, Ideogramme, Bildgedichte etc.).²⁸

Zwei aktuelle Beiträge zeigen, wie sich die Diskussion in den 20 Jahren verschoben hat: Der 2007 von Stefanie Rentsch und Dirck Linck herausgegebene Tagungsband „Bildtext – Textbild. Probleme der Rede über Text-Bild-Hybride.“²⁹ stellt die Frage nach der Einordnung von vorrangig bildkünstlerischen Text-Bild-Kombinationen im Rahmen geistes- und kulturwissenschaftlicher Forschung. Vor allem Carolin Meisters Beitrag „Die Ausweitung der Kampfzone. Gegen die mediale Begründung disziplinärer Grenzen“ zeigt am Beispiel der Text-Bilder von René Magritte, wie gerade die Kunstgeschichte die Herausforderung der Forschung an den disziplinären Grenzen annehmen und nutzen kann. Auch Erika Fischer-Lichte stellt im Vorwort des 2010 herausgegebenen Tagungsbands „Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften“³⁰ die Frage, wie die Kunstwissenschaften auf die von ihr konstatierte zunehmende Grenzverwischungen zwischen den Künsten, verursacht durch „Hybridisierung und Multimedialisierung“³¹,

27 Weisstein, Ulrich (Hg.): Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Schmidt, 1992.

28 Ebd. S.11.

29 Linck, Dirck und Rentsch, Stefanie (Hg.): Bildtext – Textbild. Probleme der Rede über Text-Bild-Hybride. Freiburg: Rombach, 2007.

30 Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften. Bielefeld: transcript, 2010.

31 Ebd. S.7.

reagieren können³². Fischer-Lichte benennt zwei grund-legende Modelle, die die Untersuchung von Beziehungen zwischen den Künsten bisher maßgeblich bestimmt haben: Das in der Tradition von Lessing stehende Modell vergleicht die einzelnen Künste im Hinblick auf ihre Leistungsfähigkeit, während das Wagnerianische Modell die Wechselspiele zwischen den Künsten betont. Fischer-Lichte stellt diesen Entwürfen das Modell des Hybrids entgegen, das sich im Gegensatz zu den anderen beiden Modellen nicht nur auf „Entgrenzungen zwischen den Künsten, sondern auch auf solche zwischen Kunst und anderen kulturellen Bereichen anwenden lassen“⁴³³. Zwar ist der Begriff des Hybrids, der in kunst- und kulturwissenschaftlichen Diskussionen häufig unklar und beliebig verwendet wird, nur bedingt hilfreich. Der Gedanke, dass beide, die innere (zur anderen künstlerischen Gattung) und äußere (zu angrenzenden Bereichen) Erweiterung in einem Modell gedacht werden müssen, bleibt für die hier vorliegende Arbeit jedoch zentral, da sie versuchen wird anhand der Analyse aktueller Positionen zu belegen, dass sowohl die Integration von Schrift (eben als Ereignis zwischen den Gattungen Kunst und Literatur), wie auch die in den letzten Jahren konstatierte Erweiterung der bildenden Kunst in gesellschaftspolitische Bereiche und die Öffnung der bildenden Kunst hin zum öffentlichen Raum, Teile ein und derselben Entwicklung sind.

1.2.5. Ausgangspunkt

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Die hier vorgestellten Publikationen beschäftigen sich zumeist mit Positionen der Moderne und haben in der Regel ihren Schwerpunkt auf der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert oder beleuchten die Positionen der Nachkriegszeit. Aktuelle Positionen werden kaum besprochen, Überblickdarstellungen beschränken sich darauf, aktuelle Beispiele zu nennen, wissenschaftliche Arbeiten bevorzugen eine Fokussierung auf die „abgesicherten“ Positionen der Avantgarden des 20. Jahrhundert oder beschränken sich auf die „textlastige“ Konzeptkunst und visuelle bzw. konkrete Poesie. Die Forschung hat seit Wolfgang Max Faust zwar einzelne Aspekte oder Positionen ausführlicher analysiert, sich aber bisher davor gescheut, in einem vergleichbaren Versuch die Positionen der zweiten Hälfte der 20. Jahrhundert und der Jahrtausendwende zu untersuchen. Die Gründe dafür liegen auf der Hand: Angesichts der Fülle künstlerischer Positionen, die sich

32 Bereits 1997 greifen Irmale Schneider und Christian W. Thomsen in ihrem Sammelband das Phänomen der Hybridisierung auf: Schneider, Irmela und Thomsen, Christian W. (Hg.): Hybridkultur. Medien. Netze. Künste. Köln: Wienand, 1997.

33 Fischer-Lichte, Erike (Hg.): Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunstwissenschaften. Bielefeld: transcript, 2010. S.28.

in den letzten Jahren mit Schrift und Sprache auseinandergesetzt haben, läuft jede Untersuchung zum Thema, die versucht, eine Übersicht zu schaffen, Gefahr, sich in Oberflächlichkeit zu verlieren. Stellt man jedoch ausgewählte Aspekte von Text-Bild-Werken in das Zentrum einer Untersuchung, so fällt es am Ende schwer, verallgemeinerbare Erkenntnisse über das Verhältnis von Text und Bild der (aktuellen) Kunst zu gewinnen.

Diese Gratwanderung hat sich die vorliegende Arbeit zum Ziel gemacht: Sie soll die Bandbreite der Integration von Text in der aktuellen bildenden Kunst aufzeigen, um eine vergleichende und systematische Analyse zu ermöglichen und dennoch fundierte Auseinandersetzung mit einzelnen Positionen gewährleisten. Sie zeigt zwar zunächst die Verbindungslinien auf, die von den Avantgarde-Positionen der 10er- und 20er-Jahre bis in die Gegenwart reichen, legt aber anschließend den Fokus vor allem auf die Analyse aktueller Positionen der letzten 20 Jahre.

So wird die Arbeit die Verwendung von Text in der aktuellen bildenden Kunst reflektieren und zeigen, wie die Generation von Künstler/-innen, die mit Bilderflut, mit Internet und digitaler Bildbearbeitung, mit Sampling und subversiver Werbung aufgewachsen ist, eigentlich mit Text und Bild umgeht, und wie sich ihr Verständnis von Repräsentation visueller und verbaler Zeichen in ihren Arbeiten niederschlägt.

Dementsprechend fungiert die Arbeit an einer Schnittstelle: Sie nimmt nicht in Anspruch einen vollständigen Überblick zu geben, versucht aber dennoch die relevanten Themenfelder von Text-Bild-Kombinationen in der aktuellen bildenden Kunst aufzuzeigen und gleichzeitig anhand von tiefer gehenden Analysen einzelner zeitgenössischer Positionen grundsätzliche Aussagen zur Verwendung von Text in der bildenden Kunst zu machen.

1.3. DAS VERFRANSEN DER KÜNSTE

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts scheint Schrift also zum selbstverständlichen Gestaltungsmittel der bildenden Kunst geworden zu sein. Die Integration von Schrift in Werken der bildenden Kunst ist dabei keine grundsätzlich neue Erscheinung: Die Verbindung von Wort und Bild, das Erscheinen von Wörtern und Sätzen in der bildenden Kunst hat es schon immer gegeben. Schrift hat in der bildenden Kunst durch die Jahrhunderte eine Rolle gespielt³⁴, aber nun, zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat

34 So hat sie u.a. in Buchmalereien, der Emblematik und in der religiösen Malerei des Mittelalters eine Funktion und Bedeutung innerhalb der Kunst gehabt. Einen ausführlichen Überblick bietet die bereits genannte Publikation des DFG-Symposiums 1988. Harms,

das Einbeziehen von Schrift neue Qualitäten: Blieben Texte und Bilder früher trotz ihrer Kombination innerhalb ihrer Gattungen und fungierten als Ergänzungen (als Bildunterschrift oder Illustration), so entstehen im 20. und 21. Jahrhundert Werke, die entweder nicht eindeutig einer bestimmten Gattung zugeordnet werden können, oder Werke, die der bildenden Kunst zuzuordnen sind, in denen Schrift jedoch notwendiger, bisweilen sogar ausschließlicher Bestandteil geworden ist.

Anfang des 20. Jahrhunderts beginnen sich die Gattungen zu berühren. Die von Lessing in *Laokoon*³⁵ postulierte Trennung der Gattungen, die lange Zeit für bildende Kunst und Literatur prägend blieb, kann und will zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr länger aufrechterhalten werden. Futurismus, Kubismus, Surrealismus und Dadaismus arbeiten beständig daran, die Gattungsgrenzen zu überschreiten. Die Grenzen zwischen allen künstlerischen Bereichen, vor allem aber zwischen Literatur und bildender Kunst verschwimmen, „ihre Demarkationslinien verfransen sich“³⁶. Diese Beobachtung Adornos bildet nicht nur die Basis für „Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei“³⁷, sondern auch Grundlage für den darauf folgenden Essay „Die Kunst und die Künste“³⁸. Er belegt seine These durch Beispiele neuerer musikalischer Tendenzen, die sich von konstruktiver oder informeller Malerei haben anregen lassen, oder musikalischer Konstruktionsprinzipien, die moderne Prosa und Malerei beeinflusst haben.

Mit Adornos Begriff des *Verfransens* ist jedoch weitaus mehr gemeint als die Übernahmen von Konstruktionsprinzipien oder (bezüglich des Verhältnis von Literatur und bildender Kunst) die Integration von Buchstaben in Malerei oder die Visualisierungstendenzen in der Literatur: „Malerei möchte nicht länger auf der Fläche sich bescheiden. Während sie der Illusion von Raumperspektive sich ent schlagen hat, treibt es sie selber in den Raum [...] In den Calderschen Mobiles hört Plastik, nicht länger wie in ihrer impressionistischen Phase Bewegung imitierend, auf, ruhig zu verharren und möchte [...], sich wenigstens partikular selbst verzeitlichen.“³⁹ Es geht um eine tiefgreifende Veränderung, in der die Einzelkünste bis-

Wolfgang (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988. Stuttgart: Metzler, 1990.

- 35 Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie. In: Lessings Werke. Herausgegeben von Walter Riezler. Vierter Teil. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong & Co, 1925.
- 36 Adorno, Theodor W.: Die Kunst und die Künste. In: Anmerkungen zur Zeit 12. Berlin: Akademie der Künste, 1967. S. 25.
- 37 Ebd. S.5.
- 38 Ebd. S.25.
- 39 Ebd. S.25.

weilen explizit versuchen, Eigenschaften der Schwesternkünste zu erlangen, die ihnen bisher abgesprochen wurde.⁴⁰ Zudem entstehen nun Mischformen (dies gilt für die um 1918 entstandenen Plakatgedichte Haussmanns ebenso wie die Plakat-Aktionen von Jens Haaning aus dem 90er-Jahren), die nicht mehr eindeutig der einen oder der anderen Kunstform zuzuordnen sind. Und selbst wenn die Arbeiten in ihrer Gattungszugehörigkeit eindeutig sind, so entstehen dennoch Kombinationen, in denen Text und Bild zu gleichen Teilen vertreten sind. Teilweise verdrängt das neu integrierte Medium sogar das ursprüngliche, so dass grundsätzliche Fragen über die Definition der Gattungen aufgeworfen werden. Man denke an die Malerei On Kawaras, an die *Schreibzeit* Hanne Darbovens, die seitenweise abgeschriebene Interviews aus dem *Spiegel* und anderen Zeitschriften enthält, oder an die Lexikon-Auszüge Joseph Kosuths. Insbesondere die bildende Kunst öffnet sich also für Schrift, die Literatur jedoch nicht im gleichem Maße dem Bild. Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Pop Art, Informel, Konzeptkunst) wird bis heute in der bildenden Kunst kontinuierlich Schrift integriert, in der Nachkriegsliteratur und Literatur der 60er-Jahre sind zwar vereinzelte Bestrebungen, aber keine vergleichbare gravierenden Veränderungen nachzuweisen.

Die Integration von Schrift – diese These gilt es im Rahmen der vorliegenden Arbeit zu überprüfen – wird somit zum Vorläufer der schrittweisen Öffnung der bildenden Kunst im letzten Jahrhundert. Die bildende Kunst öffnet sich, initiiert durch die Integration und Schrift und Sprache, zunächst anderen Künsten, dann anderen kulturellen und letztlich auch anderen gesellschaftlichen Bereichen. Durch diese Öffnung der Kunst, die sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch die Integration von Text erfährt, wird überhaupt erst möglich, dass heute neben Schrift noch ganz andere „kunstfremde“ Materialien oder nicht aus dem Kunstbereich entlehnte Verfahrensweisen eingesetzt werden. Eine Entwicklung, die soweit geht, dass nicht wenige Künstler/-innen bewusst eine Schnittstellen-Position suchen, an der sich Kunst explizit zu anderen gesellschaftlichen Bereichen hin öffnet oder bewusst als Bindeglied fungiert.

40 Die hier beschriebene Tendenz der Entgrenzung der Künste und ihr verändertes Verhältnis zueinander sind Gegenstand der Untersuchungen des Sonderforschungsbereichs 626 der FU Berlin. „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ befasst sich seit 2003 mit der wechselseitigen Erläuterung des ästhetischen Erfahrungskonzept und der dadurch veränderten Spezifik der ästhetischen Erfahrung in den einzelnen Künsten. Vgl. u.a.: Degner, Uta und Wolf, Norbert Christian (Hg.): Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität. Bielefeld: transcript, 2010; sowie: Linck, Dirck (Hg.): Bildtext – Textbild. Probleme der Rede über Text-Bild-Hybride. Freiburg: Rombach, 2007.

1.4. VISUALISIERUNGSTENDENZEN IN DER LITERATUR DES 20. JAHRHUNDERTS

„Dieser Bezug der bildenden Kunst zur Sprache soll im Folgenden unter dem Begriff Lingualisierung gefasst werden. Er benennt die unterschiedlichen Möglichkeiten einer Verbindung von Kunst mit Sprache: ihre Einbeziehung ins Kunstwerk, ihre Verwendung als Medium der bildenden Kunst, ihre Benutzung neben dem Werk.“⁴¹

Es wurde bereits festgestellt, dass die beschriebene Dekonstruktion der Gattungsgrenzen nicht von beiden Seiten gleichermaßen betrieben wurde. Dennoch existieren auch in der Literatur Bestrebungen, sich zum Bild hin zu öffnen. So vereinzelt diese Visualisierungstendenzen auch sind, waren sie doch häufig Impulsgeber, nicht zuletzt für bildende Künstler/-innen. Daher sollen an dieser Stelle jene literarischen Positionen in Erinnerung gerufen werden, die für die nachfolgenden Analysen von Bedeutung sind.

1.4.1. Mallarmé

Einen frühen und bereits sehr weit reichenden Versuch, den Text auf neue Weise dem Bild zu nähern, unternimmt bereits 1879 der französische Schriftsteller Stéphane Mallarmé⁴². In *Un coup de dés*⁴³ bezieht er nicht nur die visuelle Wirkung, die typografische Gestaltung von Schrift mit ein: Die Seite eines Buches wird als Fläche gesehen, die grafisch gestaltet werden kann und die, jenseits der Bedeutung des geschriebenen Wortes, nach visuellen und kompositorischen Gesichtspunkten aufgebaut ist.⁴⁴ Scheinbare Nebensächlichkeiten wie die Materialität des Papiers, das „Gewicht“ der leeren Fläche etc. werden als relevante Gestaltungselemente erkannt. Das Gedicht ist jedoch anti-mimetisch – will kein Bildgedicht sein – auch wenn immer wieder diskutiert wurde, ob noch Umriss von konkreten Gegenständen

41 Faust, Wolfgang Max: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus bis zur Gegenwart. Köln: DuMont, 1987. S.15.

42 Wie Mallarmés *Un coup de dés* die Kunst bis ins 21. Jahrhundert beeinflusst hat, zeigt auch die gleichnamige Ausstellung, die 2008 in der Generali Foundation in Wien stattgefunden hat: Folie, Sabine (Hg.): *Un Coup des Dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache*. Wien: Generali Foundation, 2008.

43 Mallarmé, Stéphane: Ein Würfelwurf/Un coup de dés. Übersetzt und erläutert von Marie-Louise Erlenmeyer. Olten, Freiburg: Walter, 1966.

44 Vgl. dazu: Melgarejo Granada, Gloria: *Fragments et obstacles: Mallarmé et le 'génie' du livre inachevé, poésie et dédoublement esthétique*. Frankfurt/Main: Lang, 2009. S.93 ff.

assoziiert werden können.⁴⁵ Durch die Konzeption als mehrseitiges, ungebundenes Gedicht wird die Linearität des vorhersehbaren Lesens aufgebrochen. Es kann immer wieder neu kombiniert werden und erhält dadurch eine Vielzahl an zusätzlichen Assoziations- und Interpretationsmöglichkeiten. Anders als bei vergleichbaren Arbeiten wie beispielsweise dem später entstandenen Bildgedicht *il pleut* von Apollinaire wird deutlich, dass Mallarmé die Leserichtung eines herkömmlichen Textes nicht primär mit dem Ziel auflöst, die Buchstaben und Wörter wieder Formen bildend zusammenfinden zu lassen.⁴⁶ Die Umsetzung in ihrer freien Notationsweise geht über eine solch rein mimetische Funktion hinaus. Wenn auch *Un coup de dés* an Partituren erinnert, so geht es deutlich um mehr als musikalische Assoziationen: „Das Auftauchen von Wörtern und Wortgruppen aus dem Weiß der Seiten versteht Mallarmé als Auftauchen der Wörter aus dem Schweigen. Die Reflexion auf die semantische Dimension des gedruckten Worts führt zur Reflexion auf die semantische Dimension der weißen Fläche als eines ‚Nicht-Wortes‘.“⁴⁷ Syntaktische Beziehungen werden auf diese Weise visualisiert, optisch erfahrbar gemacht. Der Text, ebenso wie die Fläche, die ihn umgibt, werden ikonisiert, von den Leser/-innen mit der inhaltlichen Ebene abgeglichen und potenziert so ihre jeweiligen Bedeutungsfelder.

1.4.2. Apollinaire

Der französische Dichter Guillaume Apollinaire sucht ebenfalls nach Erweiterungsmöglichkeiten der Literatur und findet neue Lösungen, wie der Inhalt eines Textes sich in der typografischen Gestaltung niederschlagen kann.⁴⁸ Dabei zeichnet sich die Auseinandersetzung mit dem Kubismus zunächst ausschließlich in der Konstruktion und Struktur seiner Gedichte ab, ohne dass sie sich dadurch auch ihre äußere Gestalt verändern. Vorgefundenes Material, Gesprächsfetzen, fragmentierte

45 Vgl. dazu: Berger, Willi: Umrissgedichte. Apollinaires „Calligrammes“ und die europäische Tradition der figurierten Lyrik. In: Moog-Grünewald, Maria und Rodek, Christoph (Hg.): Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Kopp. Frankfurt/Main: Lang, 1989. S.38.

46 Damit entfernt er sich deutlicher als Apollinaire von der Tradition des Figurengedichts, wo der Text als relativ geschlossene Einheit eine Form ausfüllte. Vgl. dazu: Ebd. S.35 ff.

47 Faust, Wolfgang Max: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus bis zur Gegenwart. Köln: DuMont, 1987. S.68.

48 Vgl. dazu: Adelaar, Dick (Hg.): Apollinaire: Wortführer der Avantgarde – Avantgardist des Wortes. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung. Rolandseck: Stiftung Jean Arp u. Sophie Taeuber-Arp, 1999.

Wörter und Sätze aus der Werbung werden in den Corpus des Gedichtes colligiert. In den *Calligrammes*⁴⁹ wird die grafische Qualität der Schrift zum wichtigen gestalterischen Element, sei es durch Handschrift, sei es durch typografische Variationen. Auch die optophonetische Ebene gewinnt – wie wenig später bei den Lautgedichten Hausmanns – bereits bei Apollinaire zusehends an Bedeutung.⁵⁰ Zunächst orientiert sich Apollinaire sehr deutlich an der geschlossenen Form antiker Figurengedichte. Der Text füllt jedoch nach und nach nicht wie in frühen Bildgedichten die Form von Gegenständen, sondern umschreibt sie als deren Umrisslinie oder greift in anderer Weise Textinhalte auf. Die Typografie ist dabei nicht mehr zusätzliches Element, das den Text in seinen Aussagen unterstützt, sondern wird zum gleichwertigen gestalterischen Teil des Werkes: Inhalt und Form sollen sich wechselseitig spiegeln und ergänzen.

Eines der radikalsten Beispiele ist das typografische Gedicht *il pleut* in dem die Buchstaben in diagonal angeordneten, unregelmäßigen Linien über das Blatt verteilt von oben nach unten geschrieben sind, so dass auf der grafischen Ebene Regen assoziiert wird. Apollinaire beschränkt sich auf ein einziges einfaches Kompositionselement: Er löst die Leserichtung nicht völlig auf, sondern setzt die Buchstaben vertikal bzw. leicht diagonal untereinander. Die Unregelmäßigkeit der Linienführung unterstützt den bewegten, prozessualen Charakter und weckt Assoziationen von Windböen. Auch hier verzichtet er, wie oben bereits angedeutet, zugunsten einer neuen Grazilität und Dynamik auf die vollständige Binnenfüllung. *il pleut (des voix des femmes)* bildet zwar ab, jedoch nicht in dem wie bisher streng mimetischen Sinne, da es viel mehr einen Zustand, eine Bewegung, denn ein konkretes Objekt wiedergibt.⁵¹

49 Apollinaire, Guillaume: *Calligrammes*. Paris: Gallimard, 1954.

50 Vgl. dazu: Whiteside, Anna: Apollinaire's ideogrammes: sound, sense ... and visible signs. In: Hunt, John (Hg.): *Word & Image*. Vol. 6, no 2. April-June. London, 1990. S. 163.

51 Vgl. dazu Willy Berger: „Der suggestiv mimetische Charakter des Textes wird dadurch noch verstärkt, dass die Regendiagonalen nicht in pedantischer Parallelität und Gleichförmigkeit nebeneinander gereiht sind, sondern geringfügige Unregelmäßigkeiten in sich selbst aufweisen und sich zudem gleichsam in einer wehenden Bewegung finden, die den text von links nach rechts erfasst zu haben scheint, drucktechnisch hervorragend realisiert durch Pierre Albert-Birot [...] eindrucksvoller noch veranschaulicht in Apollinaires Handschrift selbst...“ In: Berger, Willi: *Umrissgedichte. Apollinaires „Calligrammes“ und die europäische Tradition der figurierten Lyrik*. In: Moog-Grünewald, Maria und Rodek, Christoph (Hg.): *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Festschrift für Erwin Koppen. Frankfurt/Main: Lang, 1989. S.56.

1.4.3. Literarische Experimente

Der angedeutete Weg wird in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts auf vielfältige Weise weiter beschritten. Im Futurismus und im Dadaismus trifft man immer wieder auf bildende Künstler/-innen und SchriftstellerInnen, die zunächst vom Text ausgehen und ihm visuelle Qualitäten verleihen, indem sie herkömmliche Ordnungen und Leserichtungen ändern, die Linearität der Sätze aufbrechen und freier mit den typografischen Möglichkeiten umgehen. Im Folgenden sollen zwei explizit literarische Beispiele vorgestellt werden, da im Futurismus und im Dadaismus deutlich mehr Beiträge von literarischer Seite zur Öffnung der Grenze zwischen Kunst und Literatur geleistet wurden als im Kubismus.

Zwar entsprachen die zu Beginn noch recht konventionellen Formen der literarischen Produktion der italienischen Futuristen zunächst kaum deren theoretischen Forderungen. Mit der *parole in liberta* schuf Marinetti 1912 dann jedoch eine Formensprache, die in ihrer Radikalität weit über bisherige Öffnungen der Literatur hinausging. Futuristische Texte sollten ein Konzentrat sein, verdichtet und, von dem Korsett der Syntax befreit, ihre Dynamik entfalten. „Überflüssige“ Elemente wie Artikel, Präpositionen und Konjunktionen wurden weggelassen oder durch mathematische Zeichen ersetzt. Was für die syntaktische Ebene galt, wurde auch auf der typografischen Ebene angewendet: Die durch ein konventionelles Schriftbild bedingte Leserichtung wurde völlig aufgehoben; Größe und Art der Schrift, sowie deren Setzung innerhalb der Seite wurden frei nach neuen kompositorischen Gesichtspunkten rhythmisiert.⁵²

Auch wenn die politisch-kritische Botschaft der Dadaisten der kriegsverherrlichenden Haltung der Futuristen diametral entgegengesetzt war, so weisen die jeweiligen Formensprachen deutliche Parallelen auf. Wort und Bild begegnen sich im Dadaismus auf unterschiedlichen Ebenen, zum einen in den Aktionen der Künstler, zum anderen in Bildern und Druckgrafiken. Diese sind häufig eher literarischen Ursprungs. Die Lautgedichte Hugo Balls sind ein prominentes Beispiel dafür, wie die Dadaisten die von den Futuristen angestoßenen Prozesse aufgreifen und weiterentwickeln. Einer Partitur gleich, stehen verschiedene Schriftgrößen und -arten für an- und abschwellige Lautstärke und verschiedene Tonhöhen. So findet das Lautgedicht seine eigentliche Form erst in der von Hugo Ball mit „kubistischer“ Maske und priesterlichem Habitus auf der Bühne vorgetragenen Variante. Anders als die

52 Vgl. dazu: Bartram, Alan: *Futurist typography and the liberated text*. London: Yale University Press, 2005 sowie: Belli, Gabrielle und Avanzi, Beatrice (Hg.): *Sprachen des Futurismus. Literatur, Malerei, Skulptur, Musik, Theater, Fotografie*. Berlin: Jovis, 2009.

Futuristen versucht Ball jedoch, die Sprache von ihrem zivilisatorischen Ballast zu befreien und zu einer Art Ursprache zurückzufinden.

Hans Arp dagegen bedient sich in seinen Gedichten gerade der Alltagssprache. Nach dem Zufallsprinzip wählt er Wort- und Satzfragmente aus Anzeigen, Werbung und Inseraten aus und setzt sie neu zusammen. Durch Collage oder Montage wurde zwar auch im Kubismus oder Futurismus der Zufall miteinbezogen. Hier jedoch gibt der Künstler explizit das letzte Stück Eigenverantwortung ab⁵³ und verabschiedet sich endgültig vom Typus des schöpferischen Künstlergenies – ein Schritt, den in dieser Radikalität ausschließlich die Dadaisten gehen.

1.4.4. Visuelle und konkrete Poesie

In der konkreten und visuellen Poesie wird in den 50er-Jahren erneut die Berührung mit der bildenden Kunst gesucht. Durch den Nationalsozialismus von sämtlichen europäischen avantgardistischen Tendenzen abgeschnitten, war das Interesse der österreichischen und deutschen Literaten an den Strömungen der 20er-Jahre geradezu unstillbar. Fast 50 Jahre Kunst- und Literaturgeschichte, angefangen bei den Wurzeln des Expressionismus, mussten aufgeholt werden. Die nur zögerlich vonstatten gehende kulturelle Öffnung, „gesäuberte“ Bibliotheken und altbekannte Vorurteile⁵⁴ erschwerten den Zugang zu dadaistischen, kubistischen und futuristischen Text- und Bilddokumenten. Diese waren jedoch für Literaten wie Eugen Gomringer oder den Mitgliedern der Wiener Gruppe auf ihrer Suche nach einem neuen, experimentelleren Umgang mit der Sprache von größtem Nutzen.⁵⁵ Auch sie experimentieren mit den grafischen Eigenwerten einzelner Wörter und Buchstaben

53 So wählt Arp sein Rohmaterial häufig aus, indem er mit geschlossenen Augen willkürlich in Zeitungen Teile markiert oder dem Drucker bewusst unleserliche Vorlagen zukommen lässt, so dass sich durch dessen Übertragung Veränderungen ergeben.

54 „schnell wurde deutlich, dass die mehrheit wohl vieles gegen die nazistische kriegspolitik, aber im grunde nichts gegen die ‚gesunde‘ kulturpolitik einzuwenden gehabt hatte. jetzt, da man der ‚entarteten kunst‘ wieder offen begegnen konnte, erregte sie die gemüter oft bis zu handgreiflichkeiten, schon wer für sie interesse zeigte, würde für verrückt, abwegig erklärt – erst recht die, die sie vertraten.“ Gerhard Rühm im Vorwort des Ausstellungskatalogs. Ders. (Hg.): Die Wiener Gruppe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985. S.7.

55 „das brennende interesse, das diejenigen jungen dichter der nachkriegsjahre, aus denen später die >konkreten< werden sollten, an mallarmé, arno holz, apollinaire, ezra pound, cummings, carlos williams [...] nahmen, lässt aber vor allem in diesen autoren die echten – literarischen – vorläufer, nebst dem bildkonkretismus, erkennen.“ Gomringer, Eugen in: ders. (Hg.): konkrete poesie. Stuttgart: Reclam, 1972. S.5.

und schlugen Brücken zwischen Literatur und experimenteller Musik und Kunst. Während die Vertreter der *visuellen* Poesie mit der Bedeutung und der grafischen Qualität der Wörter spielerischer umgingen und sich programmatisch hin zur bildenden Kunst öffneten, indem sie auch rein visuelle Elemente in ihre Arbeiten integrierten, bezogen sich die *konkreten* Mitstreiter zwar konzeptuell auf die zeitgleich erstarkende konkrete Kunst, konzentrierten sich jedoch ausschließlich auf das Material der Sprache. In tiefer Verunsicherung, verursacht durch den instrumentalisierten Sprachmissbrauch des Nationalsozialismus, beschränkten sie sich auf die Darstellung und Reflexion sprachlicher Strukturen. Mit dem Ziel einer anti-metaphorischen und nicht subjektiven Realisierung von Sprache lehnten sie es endgültig ab, klar dechiffrierbare Botschaften zu übermitteln. Narratives, episches oder lyrisches Sprechen negierend und den damit verbundenen sukzessiven Textaufbau ablehnend, lösten sie die Sprache aus syntaktischen Zusammenhängen und bildeten Kompositionen aus reduzierten Sprach-Elementen. Als optische Zeichen isoliert und neu auf der Fläche des Blattes arrangiert, kann über begriffliche und optische Sinnwerte und damit über die Konstruktion von Sprache gleichzeitig reflektiert werden.⁵⁶

Allerdings vermögen auch die radikalsten und experimentierfreudigsten Versuche wie beispielsweise jene der Wiener Gruppe am Ende kaum die Gesetze der Literatur zu durchbrechen. Auch die konkrete Poesie beruht letztlich auf sprachimmanem Denken und die Literatur bleibt grundsätzlich und ausschließlich an das Medium Sprache gebunden⁵⁷. Daher gilt zusammenfassend für die Vertreter der konkreten und visuellen Poesie, was generell für sämtliche literarischen Visualisierungstendenzen im letzten Jahrhundert gilt: Trotz aller Hinwendung zum Visuellen bleibt ein radikaler Bruch (im Gegensatz zu der Integration von Schrift in der bildenden Kunst) mit den literarischen Traditionen aus.⁵⁸

56 Eine aufschlussreiche exemplarische Untersuchung der Sprachreflexion in der visuellen Poesie bieten die Kapitel zu Gerhard Rühm, Mitglied der Wiener Gruppe in Alexander Streitbergers Buch: Ausdruck – Modell – Diskurs. Sprachreflexionen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Reimer, 2004.

57 Faust, Wolfgang Max: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus bis zur Gegenwart. Köln: DuMont, 1987. S.13/14.

58 Zur Frage der Öffnungs- und Entgrenzungstendenzen in der Literatur sei an dieser Stelle auf die Magisterarbeit von Jochen Dubiel verwiesen, der in seiner Analyse von Beispielen visueller Poesie versucht, grundsätzliche Bedingungen von Text-Bild-Beziehungen zu klären: Dubiel, Jochen: Intermediale Spielarten der visuellen Poesie. Versuch einer deduktive Analyse potenzieller Text-Bild-Relationen. Marburg: Tectum, 2004.