

Sprache und Bild

Inhalt

6.1	Lautsprache	72
6.2	Schrift	72
6.3	Bild	74
6.3.1	Ikonizität	74
6.3.2	Indexikalität	75
6.3.3	Symbolik	76
6.4	Historische Stationen der Bildlichkeit und Text-Bild-Beziehungen in Europa	77
6.4.1	Höhlenmalerei	78
6.4.2	Antike Fresken	78
6.4.3	Mittelalter	79
6.4.4	Renaissance	81
6.4.5	Barocke Emblematik	83
6.5	Stilbegriffe	84
6.6	Übungsaufgaben	86
6.7	Literatur	87

Sowohl Sprache als auch Bilder können zur Darstellung und Vermittlung von Informationen genutzt werden. Beide dienen als zeichenhafte Repräsentationen, die auf etwas verweisen, was außerhalb von ihnen liegt. In ihrer Art und Weise, diese Informationen darzustellen, unterscheiden sich Sprache und Bild jedoch deutlich voneinander. Die verschiedenen semiotischen Bedingungen und Möglichkeiten von Sprache und Bildern sowie einige historische Stationen ihrer Nutzung und Kombination sollen in dieser Einheit erläutert werden.

6.1 | Lautsprache

Lautsprachliche Ausdrücke haben in der Regel (mit Ausnahme von *Onomatopoeitika*, s. Abschnitt 1.2.5) keinerlei Ähnlichkeit mit dem von ihnen Bezeichneten. Wie gelingt es dennoch, das Material, das in den lautlichen Möglichkeiten der menschlichen Stimme besteht, so zu formen, dass daraus verstehbare Zeichen werden?

Doppelte Artikulation

Die Funktionsweise der Lautsprache beruht auf dem Prinzip der *doppelten Artikulation*. D. h., ihr Zeichensystem ist auf zwei Ebenen gegliedert.

Phoneme

Die erste Ebene dieser Gliederung ist die der Phoneme. Phoneme sind die einzelnen unterscheidbaren Laute, aus denen sich unsere Sprache zusammensetzt. Sie sind damit die kleinsten bedeutungsunterscheidenden Einheiten der gesprochenen Sprache. So unterscheiden sich z. B. die Wörter „Hase“ und „Hose“ nur in einem Phonem, sind dadurch aber in der Lage, ganz andere Bedeutungen anzunehmen. Die einzelnen Phoneme alleine haben gar keine Bedeutung. Erst die Komplexe aus mehreren Phonemen (Morpheme) werden zu bedeutungstragenden Einheiten der Sprache und bilden somit die zweite Artikulationsebene. Die Morpheme entsprechen den Wörtern einer Sprache.

Morpheme

Diese Organisation hat zur Folge, dass sich aus einem Arsenal von meist ca. 30 bis 40 Phonemen einer Sprache eine quasi unbegrenzte Anzahl von Wörtern bilden lässt. Um diese Vielzahl der Möglichkeiten des Sprachgebrauchs zu reduzieren, bildet jede Sprache ihre eigenen Kombinationsregeln, welche Zusammenstellung von Lauten als sprachliche Zeichen zulässig sind und welche nicht. Die den Buchstaben f-t-k-p entsprechenden Laute lassen sich z. B. in der deutschen Sprache nicht zu einer sinnvollen Einheit zusammenfügen. Nur durch solche Beschränkungen der Kombination kann man in der Kommunikation leichte Wiedererkennbarkeit in Verbindung mit Eindeutigkeit und Präzision herstellen.

6.2 | Schrift

Die verschiedenen existierenden Schriftsysteme lassen sich gut anhand des Kriteriums unterscheiden, ob sie über doppelte Artikulation funktionieren oder nicht.

Unsere phonetische Alphabetschrift, die versucht, durch ihre Buchstaben die Laute der Sprache abzubilden, beruht auf dem Prinzip doppelter Artikulation. Die Buchstaben entsprechen den bedeutungsunterscheidenden Phemen und die geschriebenen Wörter den bedeutungstragenden Morphemen. Die Schrift basiert daher auf demselben Prinzip wie die Lautsprache. Aus 25 bis 30 Buchstabenzeichen lassen sich alle Wörter zusammensetzen.

Alphabetschrift



Abb. 6.1
Musterblatt des englischen Schriftgießers William Caslon (1692–1766) mit Textproben folgender Alphabetschriften: Lateinisch, Altenglisch, Englisch, Gothisch, Koptisch, Armenisch, Syrisch, Samaritanisch, Arabisch, Hebräisch, Griechisch

Anders verhält es sich bei Schriftsystemen, deren Zeichen auf einem piktografischen Prinzip beruhen, wie z. B. das Chinesische. Hier entspricht ein Schriftzeichen einem Wort der Sprache. Die Gliederung in eine weitere Arti-

Piktografische Schrift

kulationsebene fehlt. Daher werden zur Abbildung der Lautsprache wesentlich mehr Einzelzeichen benötigt als bei den Alphabetschriften. Eine solche Schriftsprache ist sehr aufwändig zu erlernen und kein einzelner Benutzer verfügt über die Kenntnis der Bedeutung sämtlicher Zeichen.

Abb. 6.2 |
Chinesisches
Schriftzeichen für
„Schildkröte“ mit
der Abfolge der
einzelnen Striche ©
M4RCO

Ein Vorteil der Alphabetschrift ist es, dass alle Lesefähigen dazu in der Lage sind, das Lautwort zu erkennen, das durch die Kombination von bestimmten Buchstaben abgebildet wird. Notwendig ist dafür nur die Kenntnis der begrenzten Anzahl von Buchstaben. Bei einem chinesischen Schriftzeichen ist diese Zuordnung des geschriebenen zum gesprochenen Wort so nicht möglich. Sie muss für jedes Wort/Zeichen eigens gelernt sein.

6.3 | Bild

Interpretationsfähiger
als Sprache

Bilder verfügen nicht über eine doppelte Artikulation. Die Form ihrer Bedeutungsproduktion stützt sich auf andere Prinzipien. Bilder sind daher interpretationsfähiger und offener in ihrer Bedeutung als Sprache. Diese Feststellung kann zunächst verwundern, weil bei Bildern doch gewöhnlich ein Ähnlichkeitsverhältnis mit dem Abgebildeten besteht, während dies bei Lautsprache und alphabetischer Schrift fehlt. Allerdings lassen sich hier drei verschiedene Dimensionen der Bedeutungsproduktion feststellen, die oft in Kombination miteinander auftreten. Häufig ist zu deren Erschließung wiederum die Kenntnis bestimmter Texte erforderlich.

6.3.1 | Ikonizität

Ähnlichkeits-
beziehung

Ikonizität ist das erste Prinzip, das Bilder auszeichnet. Es besagt, dass zwischen Bildern und dem Abgebildeten ein Ähnlichkeitsverhältnis besteht. Zwischen der Abbildung und dem Gegenstand oder einzelnen Teilen desselben gibt es eine Analogiebeziehung. Allerdings ist diese Ähnlichkeit oft schwer einzugrenzen. Ein Baum kann in einer Zeichnung sehr stark vereinfacht werden und ist immer noch als Baum erkennbar. Irgendwann ist jedoch ein Maß der Vereinfachung erreicht, ab dem nur noch Striche erkannt werden können. Wo die Grenze jedoch genau liegt, lässt sich im Allgemeinen nur schwer bestimmen. Bilder funktionieren darüber, dass sie Wahrnehmungsbedingungen reproduzieren. Das heißt jedoch auch, dass sie keine exakte Übereinstimmung

der Abbildung mit dem Gegenstand liefern können. Die Darstellung eines in Wirklichkeit dreidimensionalen Gegenstandes muss in die Zweidimensionalität übertragen werden. Damit kann immer nur eine bestimmte Ansicht der Realität gegeben werden. Die Abbildung muss sich beschränken, da nicht alle Wahrnehmungsmöglichkeiten eines Gegenstandes in ein Bild übertragbar sind.

Wahl einer Ansicht

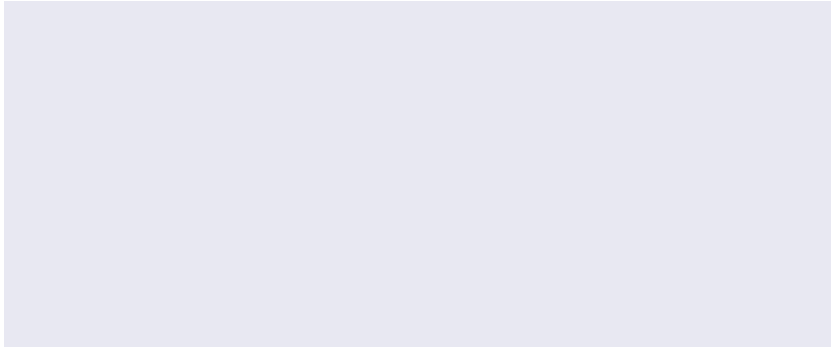


Abb. 6.3

Ein Piktogramm in einem australischen Zoo, das wegen der Alligatoren vor dem Schwimmen warnt
© Phasmatisnox

Die Betrachtenden eines Bildes sind daher gefordert, selbst eine Ergänzungsleistung zu erbringen. Die Defizite der Zweidimensionalität können durch die Vorstellungskraft der Betrachtenden kompensiert werden, weil sie wissen, dass es sich bei dem Abgebildeten um Dreidimensionales handelt. Das Vorwissen hilft somit bei der Wahrnehmung. Wird einem Menschen ein zweidimensionales Bild vorgelegt, werden die tatsächlichen Wahrnehmungsbedingungen eingerechnet und das Abgebildete dreidimensional vorgestellt. Die durch Zeichen vermittelte Wahrnehmung des Gegenstandes wird dabei eigentlich nur simuliert.

Ergänzungsleistung

In der Geschichte der Bildmedien lässt sich eine Tendenz zur Steigerung des Realismus feststellen, auch wenn diese Steigerung nicht linear verläuft, wie noch zu zeigen sein wird. Von einfachen Zeichnungen über Ölgemälde und Fotografie bis hin zu dreidimensionalen Projektionen werden die Dinge immer wirklichkeitsgetreuer dargestellt. Die Abbildung nähert sich der Reproduktion der Wahrnehmungsbedingungen in der Wirklichkeit an. Von den Betrachtenden werden dabei immer weniger Ergänzungsleistungen gefordert.

Tendenz zum Realismus

Indexikalität

Indexikalität ist die zweite Ebene, auf der Bilder Bedeutung produzieren. Jedes Bild gibt durch verschiedene Spuren Hinweise auf seine Herstellungsbedingungen. So lässt sich das Material, z. B. Bleistift, Kohle oder Ölfarbe, eines Bildes bestimmen. An einem Foto lässt sich durch den Grad der Vergilbung oder den Farbzustand ungefähr sein Alter feststellen. Auch der Zustand der Trägermaterialien eines Bildes wie Holz oder Leinwand gibt darüber Auskunft.

6.3.2

Spuren der Herstellung

In die indexikalische Dimension des Bildes fällt auch die Erkennbarkeit der Umstände der Produktion: wurde eine Zeichnung in Eile skizziert oder wurde ein Bild sorgfältig und in mehreren Schichten gemalt. Die Art der Gestaltung eines Bildes, sein Stil kann ebenfalls Auskunft über seine Entstehungszeit und Herkunft geben. Die indexikalische Dimension eines Bildes betrifft also alle Hinweise auf seine realen Produktionsbedingungen und die sonstigen Gegebenheiten, mit denen es seit seiner Entstehung ansonsten in Verbindung stand.

Abb. 6.4 |

Der Pont de Langlois
in Arles – einmal
als Fotografie
und einmal als
Gemälde (1888) von
Vincent van Gogh
(1853–1890)



6.3.3 | Symbolik

Eine dritte Ebene der Bedeutungsproduktion von Bildern besteht in ihrer *Symbolik*. Diese beruht häufig auf Konventionen oder der Verbindung zu bestimmten Texten. Daher ist das Verständnis dieser Dimension auch am stärksten kulturabhängig. Die Betrachtenden müssen über Kenntnisse bestimmter Bedeutungskonventionen oder Erzählungen verfügen, um die Symbolik zu entschlüsseln. In vielen Bildern kann erst durch die Kenntnis bestimmter historischer oder religiöser Texte etwas erkannt werden, was allein aus der ikonischen Qualität eines Bildes nicht hervorgeht. So ist etwa die Bedeutung der Abbildung des Brandenburger Tores auf den deutschen Cent-Münzen ohne Wissen über die deutsche Geschichte nicht zu verstehen.

Voraussetzung:
kulturelles Wissen

Historische Stationen der Bildlichkeit und Text-Bild-Beziehungen in Europa

| 6.4

Auch wenn sich fast alle Bilder auf allen drei genannten Bedeutungsebenen untersuchen lassen, zeigt sich doch, dass sich die bildende Kunst in ihrer Geschichte mehrfach hin und her bewegt zwischen einer stärkeren Betonung der ikonischen oder der symbolischen Qualität von Bildern. In der *Antike* gab es eine Tendenz zur ikonischen Dimension, wie sich z. B. an der Entwicklung der griechischen Plastik ablesen lässt. So versuchten die Künstler ihre Abbildungen des menschlichen Körpers immer realistischer zu gestalten.



| Abb. 6.5

Drei antike griechische Plastiken: links der sog. *New York Kouros* (ca. 590–580 v. u. Z.), in der Mitte die Statue einer männlichen Person (ca. 530–520 v. u. Z.), auf seiner Tunika steht in Ionischem Dialekt: „Ich bin [die Statue von] Dionysos, dem Sohn des Antenor“, und rechts eine römische Kopie einer griechischen Skulptur von Apollo (ca. 450 v. u. Z.)

Im *Mittelalter* wurde die symbolische Dimension von Bildern wichtiger. Diese bestand zumeist im Bezug des Dargestellten auf das heilsgeschichtliche Geschehen. Seit der *Renaissance* gibt es wieder eine Hinwendung zur Ikonizität, die sich z. B. in der Einführung der Zentralperspektive zeigt. Im 19. Jh. entstand der Malerei mit der Fotografie ein Konkurrenzmedium, das diese im Realismus der Abbildung schnell übertraf. Darauf reagierte die Malerei wiederum mit einer Abwendung von der Ikonizität und entwickelte mit der *abstrakten Malerei* sogar eine Richtung, die vollständig auf die Abbildung von Gegenständen verzichtete. Hierbei ist es oft die indexikalische Dimension der Kunst, die betont wird, indem etwa die Materialität oder der Herstellungsprozess der Malerei selbst in den Vordergrund tritt. Einige wichtige Stationen

dieser historischen Entwicklung sollen im Folgenden genauer betrachtet werden.

6.4.1 | Höhlenmalerei

Die Geschichte der Bildmedien kann man bis zur steinzeitlichen Höhlenmalerei zurückverfolgen. Zu Bedeutung und Funktion dieser Bilder lässt sich nur Spekulatives äußern, da es keine weiteren Dokumente aus dieser Zeit gibt. Allerdings kann gesagt werden, dass diese Bilder technisch meisterhaft sind und ausgeprägten ikonischen Charakter besitzen. Abgebildete Tiere lassen sich eindeutig erkennen. Vermutet werden muss jedoch, dass die Bilder auch eine symbolische Bedeutung hatten. Bei den dargestellten Jagdszenen geht es vermutlich nicht primär um die Abbildung eines realen Geschehens, sie waren wahrscheinlich vielmehr Teil eines religiösen Ritus, der durchgeführt wurde, um eine erfolgreiche Jagd herbeizuführen. Die Bilder hatten also eine Bedeutung und Zielsetzung, die über die reine Abbildung der Realität hinausging.

Ikonische Qualität

Symbolische
Bedeutung

Abb. 6.6 |

Wandmalereien in der Höhle von Lascaux (Dordogne): *Einhorn* (links) und *Aurochse* (rechts). Die Höhlenmalereien entstanden um 16.000–13.000 v. u. Z.



6.4.2 | Antike Fresken

Abb. 6.7 |

Porträt eines Mädchens (sog. *Sappho*) mit Griffel und Wachstafel, Fresko aus Pompeji (ca. 50 n. u. Z.)



Durch eine sehr hohe ikonische Qualität zeichnen sich die *Fresken* der europäischen Antike aus, wie etwa an Beispielen aus Pompeji betrachtet werden kann. Die Darstellungen von Menschen sind sehr detailgenau und wirken realistisch.

Wie stark die antike Kunst nach einer möglichst illusionistischen Abbildung der Realität strebte, geht aus einer Anekdote hervor, die der römische Gelehrte Plinius d. Ä. (ca. 23–79 n. u. Z.) über die griechischen

Maler Zeuxis und Parrhasios erzählt. Diese sollen sich darüber gestritten haben, wer in seiner Malerei das größere Maß an Realismus erreichen könnte. Zeuxis habe danach Trauben auf einem Wandbild so illusionsecht gemalt, dass diese von Vögeln für echt gehalten und angepickt wurden. Parrhasios wusste diese Leistung jedoch noch zu überbieten, indem er einen so täuschend echten Schleier malte, dass Zeuxis versuchte, ihn beiseite zu schieben, um das Bild darunter sehen zu können. Die Geschichte veranschaulicht deutlich das Ideal einer Kunst, die ganz auf die ikonische Qualität ihrer Werke setzt.

Ideal der Illusion

Mittelalter

Einen völlig anderen Ausschlag nimmt das Kunstverständnis im europäischen Mittelalter. Hier schiebt sich die symbolische Bedeutung bildhafter Darstellungen eindeutig in den Vordergrund. Dies ist nur im Zusammenhang mit den religiösen Vorstellungen der Zeit zu verstehen. Der christliche Glaube war auf das Jenseits ausgerichtet. Das Diesseits mit seinen vergänglichen materiellen Gütern erfuhr eine Abwertung. Die Verdopplung der „schlechten“ und zu überwindenden diesseitigen Welt durch ihre ikonische Abbildung konnte daher nicht mehr das Ideal einer an den Glauben gebundenen Kunst sein. So kam es im Laufe der mittelalterlichen Geschichte auch mehrfach zu Bilder-verbotten und Bilderstürmen. Kunst war nur insofern legitimiert, als sie die Aufmerksamkeit über die Ebene der sinnlichen Wahrnehmung hinaus auf eine symbolische Bedeutung zu lenken vermochte. Die symbolische Referenz bestand dabei stets in Hinweisen auf Motive der christlichen Heilsgeschichte. Die Kunst hatte zu deren Veranschaulichung eine rein dienende Funktion.

Ein aufschlussreiches Beispiel für das mittelalterliche Kunstverständnis gibt das *Krönungsbild aus dem Evangeliar Heinrichs des Löwen* (um 1188) ab.

Das Bild wird durch ein Schmuckband in einen oberen und einen unteren Bereich geteilt. Oben sehen wir in der Mitte Christus umringt von Engeln und Heiligen. Im unteren Teil wird vermeintlich ikonisch die Krönungsszene Heinrichs und seiner Frau Mathilda dargestellt. Es handelt sich dabei jedoch keineswegs um eine realistische Abbildung des historischen Ereignisses. Aus anderen Quellen ist bekannt, dass ein Teil der Verwandten, von denen das Paar umringt wird, zum Zeitpunkt dieser Krönung bereits verstorben war. Somit überwiegt bereits im



6.4.3

Betonung von Symbolik

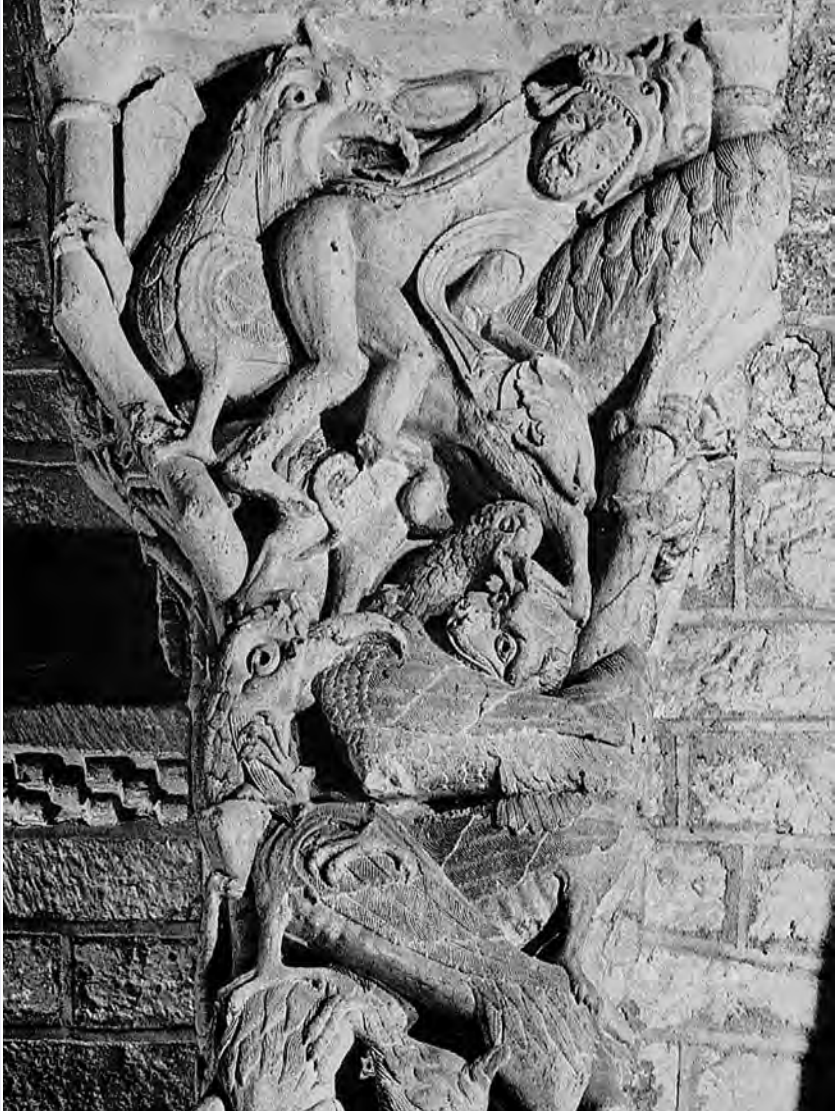
Bindung an Religion

Abb. 6.8

Krönungsbild (Fol. 171v aus dem *Evangeliar Heinrichs des Löwen*, um 1188), in: Klemm 1988: Tafel 34

unteren Bereich des Bildes die symbolische Bedeutung, die im Verweis auf die Legitimität der Herrschaft Heinrichs und Mathildas durch die Abbildung ihrer Vorfahren besteht. Was die Darstellung damit zeigen will, ist mehr die genealogische Ordnung, in der die Krönung steht, als das reale Ereignis. Dieser symbolische Charakter wird durch das Zusammenspiel mit dem oberen Bildteil noch verstärkt. Die Hände, die Heinrich und Mathilda krönen, reichen von oben, aus dem „göttlichen“ Bereich in den „irdischen“ hinein. Sie werden von Gott selbst ermächtigt und ihre Herrschaft ist dadurch auch göttlich

Abb. 6.9 |
Bestienpfeiler in der
Abbaye de Sainte-
Marie in Souillac, in:
Duby o. J.: 69



legitimiert. Die obere Bildhälfte für sich bildet die Hierarchie der Engel und Heiligen durch ihre Anordnung um Christus ab. Das gesamte Bild ist symbolisch strukturiert und erhält seine Bedeutung erst durch die Verbindung diesseitiger Ereignisse mit einer göttlichen Sphäre.

Ein weiteres Beispiel für mittelalterliche Kunst, die von der Spannung zwischen ikonischer und symbolischer Qualität der Darstellung lebt, ist der *Bestienpfeiler* aus der Marienkirche in Souillac (um 1130).

Im oberen Bereich der Säule ist ein Mensch dargestellt, der versucht, nach oben zu steigen, während eine Menge monströser Fabelwesen sich an ihn hängt und versucht, ihn zurückzuhalten. Das Ensemble wird auch mit dem Titel „Die Verstricktheit der Welt“ bezeichnet. Denn es stellt einerseits den von den Lastern und Plagen des Diesseits gequälten Menschen dar, der sich freizukämpfen hat von den Dingen der Welt. Darüber hinaus verweist es aber auch durch die nach oben strebende Bewegung und den Übergang der Säule in das Deckengemälde auf die Verbindung von diesseitiger und jenseitiger Welt. Somit hat die Darstellung eine eindeutige religiöse Botschaft. Diese ermöglicht auch die kunstvolle und spektakuläre Darstellung der Monster, von der die Faszination auf die Betrachtenden ausgeht. Diese Verbindung zur Religion prägt die gesamte mittelalterliche Kunst und legitimiert dann durch die symbolische Aufladung auch sinnlich äußerst ansprechende Werke, die ihrerseits für Verbreitung und Veranschaulichung der Glaubensinhalte sorgen. Kirche und Kunst gehen gewissermaßen eine Zweckgemeinschaft ein. In ihrer symbolischen Bedeutung erschließbar werden die mittelalterlichen Werke erst durch die Kenntnis christlich-religiöser Texte wie der *Bibel* oder Heiligenlegenden.

Spannung zwischen ikonischer und symbolischer Qualität

Zweckgemeinschaft Kirche/Kunst

Renaissance

| 6.4.4

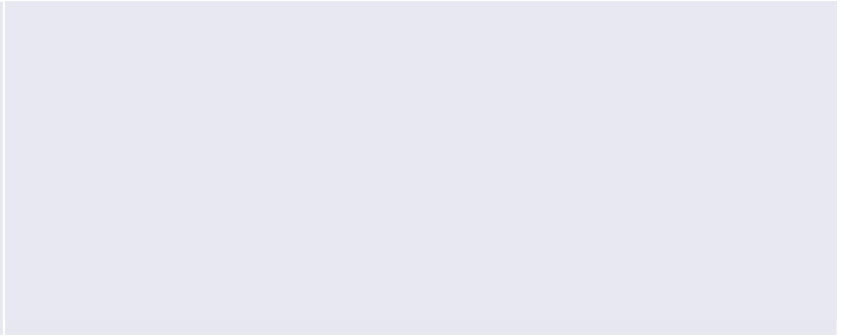
Mit der Epoche der Renaissance, die sich in vielfältiger Weise auf die Antike zurückbesinnt, kommt es auch erneut zu einer Aufwertung der ikonischen Qualität von Kunstwerken. Die Neuorientierung in der Philosophie und der Wandel im Verhältnis zur Natur schlägt sich auch in der Kunst nieder. Die Künstler orientieren sich an den aufstrebenden Naturwissenschaften. Ein anschauliches Beispiel dafür gibt Albrecht Dürers (1471–1528) Stich *Der Zeichner des liegenden Weibes* (1525).

Das Bild selbst macht die Technik zur exakten Abbildung der Natur zum Thema. Es zeigt den Aufbau zur Herstellung einer genauen Aktzeichnung. Ein Netzrahmen zwischen Zeichner und Modell dient dazu, den dreidimensionalen Körper korrekt auf die zweidimensionale Fläche abbilden zu können. Als Hilfsmittel für den Zeichner, um immer dieselbe Perspektive zu behalten, dient ein kleiner Obelisk vor seinen Augen, über den er die Figur anpeilen kann. Das Ideal dieser Kunst ist es offenbar, die Natur möglichst genau zu erfassen. Gleichzeitig wird die Natur in ein Ordnungssystem übertragen.

Exakte Abbildung der Natur

Abb. 6.10 |

Albrecht Dürer:
*Der Zeichner des
liegenden Weibes*
(1525), in: Dürer
1970, Bd. 2: 1460



Symbolische Ebene

Hierfür werden naturwissenschaftliche Erkenntnisse, z.B. aus der Optik, genutzt, um die reale Wahrnehmung des Objekts möglichst genau ins Bild zu übertragen. Trotzdem ist ein solches Bild wie das von Dürer nicht nur rein ikonisch zu verstehen. Es bringt auch auf der symbolischen Ebene etwas zum Ausdruck. Dies betrifft etwa die Ordnung der Geschlechter. Der schaffende Künstler ist ein Mann, das Objekt eine Frau. Diese Rollenverteilung verweist wiederum auf eine kulturelle Tradition, die durch den religiösen Text der Bibel fundiert ist.

Abb. 6.11 |

Albrecht Dürer:
Melencolia (1514), in:
Dürer 1970: 1953



Symbolische
Bildprogramme

Wie stark auch die Kunst der Renaissance von symbolischen Aufladungen durchwirkt ist, lässt sich an einem anderen Werk Dürers, dem Kupferstich *Melencolia I* (1514) zeigen. Im Vordergrund rechts sitzt eine Frauengestalt mit Flügeln, die sinnend den Kopf auf den angewinkelten Arm stützt. Im Hintergrund ist die im Meer untergehende Sonne dargestellt. Um die Frau herum verteilt findet sich eine Vielzahl von Objekten wie Zimmermannswerkzeuge, ein Mühlstein, auf dem ein Putto sitzt, ein abgemagerter Hund, ein Zirkel, eine Sanduhr, eine Glocke, eine Waage, eine Leiter und ein so genanntes „magisches Quadrat“. Das Schriftband mit dem Titel des Bildes, das im Hintergrund von einer Fledermaus gehalten wird, gibt Hinweise auf die Deutung der Darstellung. Bei der Frau soll es sich offensichtlich um eine allegorische Figur handeln, die die Melancholie darstellt, so wie Figuren der Justitia an Gerichtsgebäuden allegorisch das Recht repräsentieren. Damit werden auch die einzelnen Gegenstände in ihrer symbolischen Bedeutung lesbar. Der Zirkel ist ein Zeichen des Gelehrten, denn die Melancholie galt

als typische Gelehrtenkrankheit. In der Zeit wurden bestimmte Tierarten mit bestimmten Organen identifiziert. Der Hund wurde der Milz zugeordnet, der wiederum die Produktion der schwarzen Galle zugeschrieben wurde. Nach der Lehre von den Körpersäften wurde im Überhandnehmen der schwarzen Galle die Ursache der Melancholie gesehen.

Das Zimmermannswerkzeug deutet auf den Kreuzigungstod Christi hin, der Trauer auslöst. Die untergehende Sonne und die Fledermaus sind Zeichen für das Ende des Tages und im übertragenen Sinne für das Ende des Lebens. Auch die Glocke steht für den Tod (Todesglocke). Die Leiter symbolisiert den Übergang in eine andere Welt, der Putto gilt als Vermittler zwischen diesen Welten. Sanduhr und Mühlstein symbolisieren das Verrinnen bzw. das unbarmherzige Mahlen der Zeit. Das magische Quadrat enthält die Zahl 1514, das Jahr, in dem der Stich geschaffen wurde, und außerdem das Todesjahr von Dürers Mutter.

Ein solches symbolisches Bildprogramm zu entschlüsseln ist nur vor dem Hintergrund von textbasiertem Wissen möglich. Ohne dieses wäre nur die ziemlich präzise ikonische Darstellung von Figuren und Gegenständen in dem Bild erkennbar.

Textbasiertes Wissen
als Schlüssel

Barocke Emblematik

Eine besonders enge Verbindung gehen Text und Bild in der *Emblematik* ein, einer seit der frühen Barockzeit beliebten Kunstform. Ein Emblem hat einen

| 6.4.5

Text/Bild-Verbindung

| Abb. 6.12
Emblem, in: Alciatus
1987 [1542]: 30 f.

dreiteiligen Aufbau. Ein Bild wird umschlossen von einer Überschrift (*Inscriptio*) und einer Unterschrift (*Subscriptio*). Die Überschrift nennt das Motto des Bildes. Die *Subscriptio* besteht in einem Epigramm, das die Bedeutung des Bildes erläutert. Ein Beispiel hierfür ist dem *Emblematum libellus* (1542, Erstausgabe 1531) von Andreas Alciatus (1492–1550) entnommen, das das erste Emblembuch war und einen Boom dieser Kunstform im Barockzeitalter auslöste.

Das Beispielbild zeigt den Liebesgott Cupido, der mit verbundenen Augen einen Wagen lenkt, der von Löwen gezogen wird. Die Bedeutung des Dargestellten geht nicht unmittelbar aus dem Bild hervor. Auch die Überschrift, die in der deutschen Übersetzung lautet: „Lieb ist die gewaltigste Anfechtung“, gibt nur einen Hinweis. Erst die *Subscriptio* erläutert den Sinn und die Lehre, die aus dem Zusammenspiel aller drei Elemente zu entnehmen ist. Diese könnte kurz gefasst etwa lauten: Die Liebe ist blind und wird von Leidenschaften angetrieben, die es zu kontrollieren gilt.

Die Kunst des Emblems funktioniert nur über das Zusammenspiel von Text und Bild. Die Deutung wird über den Text an das Bild herangetragen. Die Bilder selbst bestehen aus einer Kombination symbolisch aufgeladener Motive (wie hier z. B. der Liebesgott, die Löwen und das Motiv des Wagenlenkers) und bedürfen zu ihrer Erschließung der sprachlichen Erläuterung.

Deutung durch Text

Diese enge Verbindung von Bild und Text ist typisch für die frühe Neuzeit im 16. und 17. Jh. Im 18. Jh. kommt es zum Streit um die Kunstform der Emblematis. Sie erfuhr zunehmende Ablehnung und es kam zu einer schärferen Trennung der Textkünste und der Bildkünste.

6.5 | Stilbegriffe

Realismus, *Klassizismus* und *Manierismus* sind drei Stilbegriffe, durch die sich Bilder in ihrer grundsätzlichen gestalterischen Ausrichtung unterscheiden lassen.

Realismus Der Realismus als Kunstrichtung setzt auf die ikonische Dimension von Bildern. Ziel ist eine möglichst treue und genaue Abbildung der äußeren Wirklichkeit. Subjektive Darstellungen, Verzerrungen, Stilisierungen oder auch Idealisierungen sind aus Sicht des Realismus abzulehnen.

Klassizismus Davon hebt sich der Klassizismus ab. Zwar hält er an der Abbildung der äußeren Wirklichkeit fest, setzt aber stärker auf deren Stilisierung und Idealisierung. Die Wirklichkeit soll nicht so gezeigt werden, wie sie ist, sondern die Kunst soll eine schönere und bessere Wirklichkeit schaffen. Dabei spielt der Bezug auf als vorbildlich erachtete Kunstwerke der Antike eine wichtige Rolle.

Manierismus Unter dem Begriff Manierismus kann zum einen eine übersteigerte Form der Stilisierung und der Verspieltheit der Darstellung verstanden werden,



| Abb. 6.13

Realismus

Jean-François Millet:
*Les Glaneuses (Die
Ährenleserinnen),*
Kupferstich (nach
1857)



| Abb. 6.14

Klassizismus

Joseph Anton Koch:
*Heroische Landschaft
mit dem Regenbogen*
(1805)

Abb. 6.15 |

Manierismus

Parmigianino: *Die Madonna mit langem Hals* (1534–1540)



zum anderen aber auch die subjektive Verzerrung, Abwandlung oder Übertreibung einer vorgegebenen Form. Gewünscht ist dabei gerade die Abweichung von der wahrnehmbaren Realität.

Alle drei Begriffe können sowohl auf die bildende Kunst als auch auf die Literatur angewendet werden und haben eine zweifache Bedeutung. Zum einen bezeichnen sie bestimmte historisch eingrenzbare Epochen der Kunstgeschichte, in denen die entsprechenden stilistischen Tendenzen dominierend waren. Zum anderen dienen sie aber auch als allgemeine Stilbegriffe, die verwendet werden können, um die Ausrichtung einzelner Kunstwerke unabhängig von ihrer Entstehungszeit zu charakterisieren.

6.6 | Übungsaufgaben

- 1 Was wird unter dem Prinzip der doppelten Artikulation verstanden? Nennen Sie weitere Zeichensysteme, die über die doppelte Artikulation verfügen.
- 2 Welchen Vorteil bieten Alphabetschriften für Lernende gegenüber anderen Schriftsystemen wie etwa dem Chinesischen?
- 3 Warum lässt sich sagen, dass Bilder interpretationsfähiger und offener in ihrer Bedeutung sind als Sprache?
- 4 Worauf würde man bei der Analyse eines steinzeitlichen Höhlengemäldes achten, wenn es unter einer indexikalischen Perspektive betrachtet werden soll?
- 5 Inwiefern lässt sich für das Mittelalter von einer Zweckgemeinschaft von Kirche und Kunst sprechen?
- 6 Warum ist das Verständnis der symbolischen Bedeutung von Bildern am stärksten kulturabhängig?
- 7 Was besagt die Anekdote vom Streit der Maler Zeuxis und Parrhasios über das Ideal der antiken Kunst?

Literatur

| 6.7

- Alciatus, Andreas:** Emblematum libellus. Reprograf. Nachdruck der Orig.-Ausg. Paris 1542. Darmstadt 1987.
- Dürer, Albrecht:** Das gesamte graphische Werk. Bd. 2. Einleitung v. Wolfgang Hütt. München 1970.
- Das Evangeliar Heinrichs des Löwen. Erläutert von Elisabeth Klemm. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1988, Tafel 34.
- Böhm, Gottfried (Hg.):** Was ist ein Bild? München 1994.
- Duby, Georges:** Das Europa der Mönche und Ritter 980–1140. Stuttgart o.J.
- Eco, Umberto:** Einführung in die Semiotik. München 1972, S. 197–249.
- Scholz, Oliver R.:** Bild. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch. Hg. v. Karlheinz Barck u. a. Stuttgart, Weimar 2000, S. 618–669.
- Scholz, Oliver R.:** Bild, Darstellung, Zeichen. 2. vollst. überarb. Aufl. Frankfurt/M. 2004.