

Hubert M. Spoerri

MENSCHENKUNDLICHER VERGLEICH

zwischen Verbaler Sprache und Bildsprache - © 2003

Einleitung

Mein Essay enthält Voraussetzungen, die nicht ohne Weiteres sofort entdeckt werden. Deshalb mache ich sie gleich zu Beginn bewusst. Zuerst stelle ich fest, dass es sich bei meinen Ausführungen um eine *menschenkundliche* Arbeit handelt, also weder um eine literatur- oder kunstwissenschaftliche noch um eine zeichentheoretische oder linguistische Betrachtung.

Dann weise ich daraufhin, dass ich den Terminus „Sprache“ hier als ein verschiedene Gebiete umfassendes Manifestationsprinzip verstehe, das sowohl die verbale als auch die bildliche Form der Äußerung umfasst, außerdem übrigens noch weitere derartige Formen. Damit rücke ich den Inhalt dessen, was ich unter „Sprache“ verstehe, in die Nähe des *Logos*, wie er im Prolog des Johannesevangeliums auftaucht. „Im Anfang war das Wort“, lesen wir dort, ferner, dass alles aus demselben entstanden sei. Das so begriffene „Wort“ wird demnach als Urprinzip alles Erschaffens geltend gemacht und deckt sich zumindest teilweise mit der ursprünglichen Bedeutung des griechischen Wortes „poiesis“, aus dem dann verschmälernd die Poesie bzw. Dichtung als die Kunst der verbalen Gestaltung abgeleitet worden ist, obwohl zum Beispiel die Malerei genauso eine poiesis ist wie die Dichtung. Unversehens geraten wir in sprachgeschichtliche Verschiebungen, die etwas von kulturellen Konflikten verraten. Wir wollen dieses Thema nicht weiter verfolgen, sondern begnügen uns mit einem Zitat aus der Abhandlung *Bild und Wort* von W.J.T. Mitchell: „Die Dialektik von Wort und Bild scheint in dem Gewebe von Zeichen, mit dem eine Kultur sich umgibt, eine Konstante zu sein. Das Veränderliche ist die Webart, die Relation von Kette und Schuss. Die Kulturgeschichte ist in gewisser Hinsicht die Geschichte eines zähen Ringens um die Vorherrschaft zwischen bildlichen und sprachlichen Zeichen, die beide gewisse Eigentumsrechte an einer nur ihnen zugänglichen <Natur> geltend machen. Manchmal scheint diese Auseinandersetzung in eine Beziehung des freien Austauschs über offene Grenzen hinweg einzumünden, manchmal (wie in Lessings *Laokoon*) werden die Grenzen dichtgemacht und es wird ein Nichteinmischungspakt

geschlossen."¹

Der von Mitchell erwähnte deutsche Dichter Lessing, den die meisten vermutlich von seinem großen Drama *Nathan der Weise* oder von Stücken wie *Minna von Barnhelm* und *Emilia Galotti* her kennen, hat eine Abhandlung geschrieben, worin er die berühmte hellenistische Skulptur *Laokoon* der entsprechenden Passage in Vergils Dichtung *Aeneis* gegenüberstellt.² Hier eine Fotografie der Laokoon-Skulptur, gefunden im Palast des Titus in Rom.³



Laokoon-Gruppe, 1. Jh.v.Ch., Schule von Rhodos

Laokoon war bekanntlich der trojanische Priester, der im Trojanischen Pferd des Odysseus eine List witterte und die Bürger seiner Stadt warnte. Weil aber die Götter den Untergang Trojas beschlossen hatten, schickten sie Riesenschlangen, welche den tapferen Laokoon samt seinen zwei Söhnen erwürgten. Diese schreckliche Szene mit dem verzweifelt, aber erfolglos sich wehrenden Priester mit seinen Söhnen stellt die antik-hellenistische Marmorskulptur dar,

¹ W.T.J. Mitchell: „Bild und Wort“ und „Stumme Dichtung und blinde Malerei“, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Band II (1940-1991), Hsg. v Charles Harrison und Paul Wood, Ostfildern-Ruit 1998, S. 1377

² Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: *Gotthold Ephraim Lessing: Werke in einem Band*, Hamburg o.J. (Hoffmann und Campe)

³ *Laokoon-Gruppe*, abgebildet in: *ARTE - Die Kunstgeschichte der Welt*, Band 2: *Die klassische griechische und römische Kunst*, Lausanne 1979, S. 159

also nur einen begrenzten, fixierten Ausschnitt aus einem komplexen dramatischen Geschehen.

Lessing entwickelte daran eine Theorie über die unterschiedliche Behandlung desselben Themas durch die Skulptur (die er Malerei nennt, wohl weil er das entsprechende Kunstwerk nur von einer Abbildung her kannte) und die Dichtung. – Der Kern dieser Theorie sagt etwa Folgendes: Da die Skulptur eine raumdominante Kunst ist, welche in statischer Form das Darzustellende festhält, darf sie sich nicht zum Ausdruck des äußersten Schmerzes steigern, weil derselbe das Gesicht auf ekelhafte Weise entstellt und in plastisch festgehaltener Form abstoßend wirken müsste. Um der Schönheit des Ausdrucks willen muss der schmerzerfüllte Toteskampf Laokoons und seiner Söhne in der skulpturalen Darstellung soweit gemildert werden, dass er den Ansprüchen einer auf Harmonie zielenden Ästhetik des Statischen immer noch genügt.

Dieselbe Szene kann jedoch von einem Dichter, wie es in Vergils *Aeneis* geschehen ist, bis aufs Äußerste von schmerzlich-dramatischer Schilderung zugespitzt werden, weil die Dichtung das Geschehen ja nicht festhält, sondern als zeitdominante Kunst in der Struktur einer Ereignisfolge erzählt, also in einer sich fortlaufend wandelnden Form wiedergibt. Hier gelten andere ästhetische Gesetze, die eben mehr dem musikalischen Fließen zuneigen und das einzelne Bild nicht fixieren, sondern nur kurz im Zusammenhang einer reichen Bilderfolge aufleuchten lassen.

Damit sind wir schon mitten in einem Vergleich zwischen den Möglichkeiten des Verbales der Dichtung und des Bildhaften der Bildenden Kunst. Man möge überprüfen, inwiefern die Theorie Lessings hier zutrifft. Es handelt sich immerhin um eine Skulptur nicht im ruhigen klassischen, sondern im bewegten hellenistischen Stil. Die klassischen Bildhauer realisierten die Theorie Lessings noch überzeugender als ihre barocken, zum Teil aktionsbetonten hellenistischen Nachfolger. – Dessenungeachtet verweise ich zum Vergleich damit auf die entsprechende Stelle aus Vergils *Aeneis*⁴. – Soweit ein Vorgesmack auf unser Thema anhand des Vergleichs, wie dasselbe Motiv von der Bildenden Kunst, hier von der Bildhauerei, und von der Dichtung gestaltet wird. Ich werde mich im Folgenden allerdings auf den Vergleich zwischen Malerei/Grafik und Dichtung beschränken.

Bevor wir den angesprochenen Fragen weiter nachspüren, seien grundlegende Gesichtspunkte erörtert.

⁴ Vergil: *Aeneis*, Deutsch von Rudolf Alexander Schröder, München (Lizenzausgabe der Ausgabe im Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a.M.) 1952, Zweites Buch, S. 29, 33-34

Bild, gesprochenes und geschriebenes Wort (Zeichen) als hermeneutische Leistungen

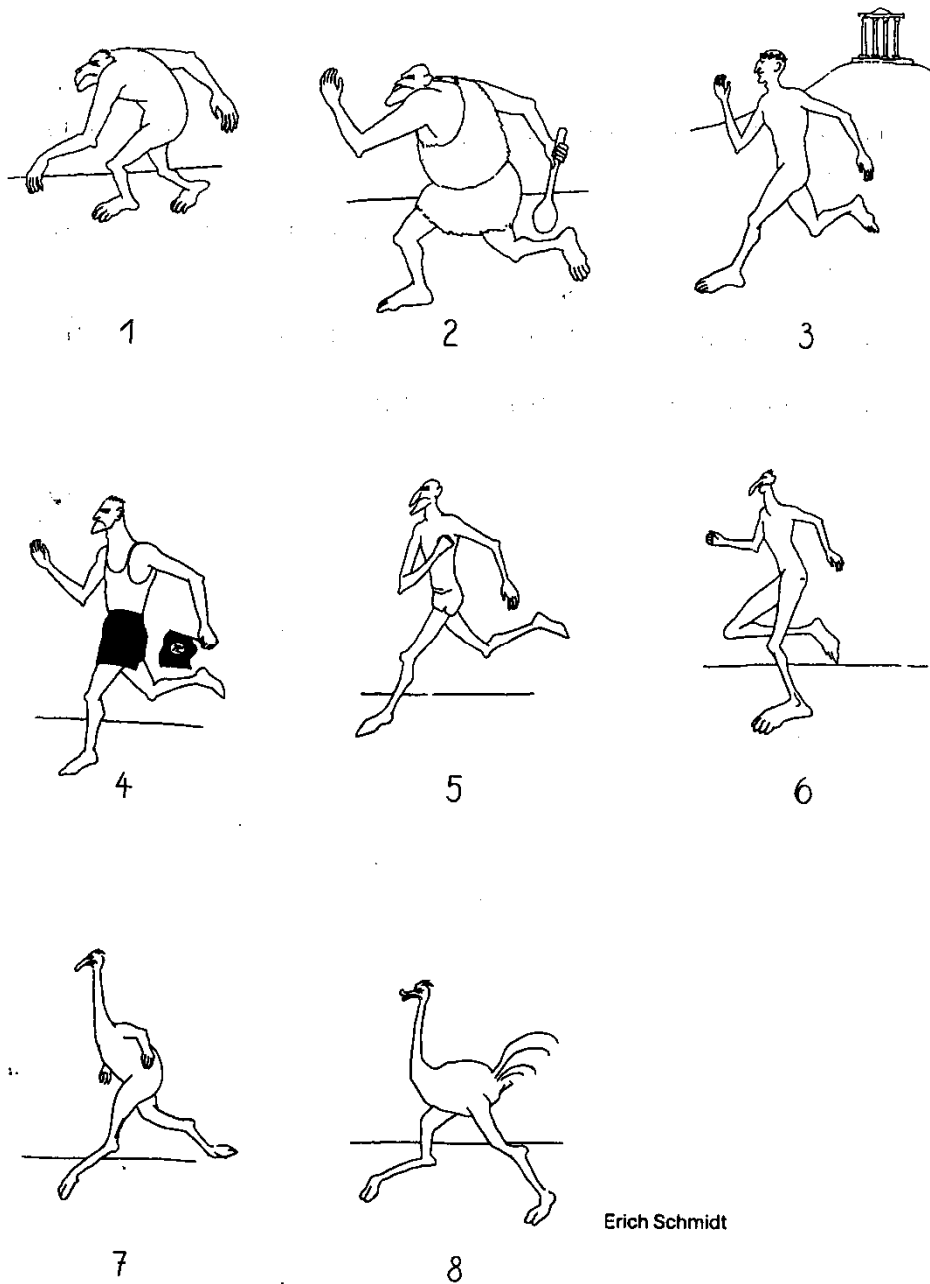
Ebenso wie über eine *verbale Muttersprache* verfügen wir über eine unserem Kulturkreis und Zeitalter entsprechende *Bildersprache*. Der Erwerb beider beginnt im kleinkindlichen Alter und wird den Vernetzungen des Gehirns einprogrammiert, so dass wir beim Auftauchen einzelner Bildelemente und Bilder oder einzelner gesprochener Worte und Sätze das Wahrgenommene ohne vorheriges Nachdenken bereits bis zu einem gewissen Grad einordnen und verstehen können. Dieses Vorverständnis nenne ich *Hermeneutik*⁵, was in etwa mit *Deutung* oder *Interpretation* übersetzt werden kann. Die Hermeneutik hat je nach Lebenslauf einen unterschiedlichen Umfang und eine ganz individuelle Prägung, bewegt sich aber dennoch im Rahmen kollektiver Muster der jeweiligen Kultur und des jeweiligen Zeitalters.

Bild, gesprochenes Wort und geschriebenes Wort als Zeichen – ich beschränke mich auf die Zeichen, die wir Schrift nennen – existieren zum vorneherein nur im Rahmen von hermeneutischen Mustern, die wir mehr oder weniger bewusst erworben haben. Sie sind ausgesprochene Kulturprodukte, von uns Menschen in der Begegnung und Auseinandersetzung mit unserer Umwelt und besonders auch mit unseresgleichen hervorgebracht, denn wir leben nicht in einem neutralen Wahrnehmungsfeld, das noch ungegliedert und unverstanden wäre und sich nur aus den einzelnen physikalisch-physiologischen Daten der Sinneswahrnehmung zusammensetzen würde, ohne von uns interpretiert zu sein. Wir erfassen die Sinneswelt a priori kraft unseres Denkens als Erscheinungs- oder Wesensganzheiten wie Himmel, Wolke, Meer, Welle, Landschaft, Wald, Feld, Straße, Haus, Auto, Mensch, Hund, Kühlschrank, Fernseher usw. und repräsentieren diese Erfahrungen in den Formen von Bild, gesprochenem Wort und Schrift, und zwar sowohl wahrnehmend als auch hervorbringend.

Damit das Ausgeführte nicht abstrakt bleibt, projiziere ich zur Verdeutlichung zwei Arbeiten mit bildhafter und zum Teil schriftlicher Zeitkritik aus den 1980er Jahren.

1. Beispiel; Zeitkritische Karikatur zum Thema *Sport* am Beispiel des Läufers in einer Entwicklungsreihe von 8 nummerierten Zeichnungen von Erich Schmidt.

⁵ Siehe Hubert M. Spoerri: *Mensch und Kunst - Kunstphilosophische Anthropologie*, München 2002, Kap. 6.1.3., 6.2.3. und 6.3.

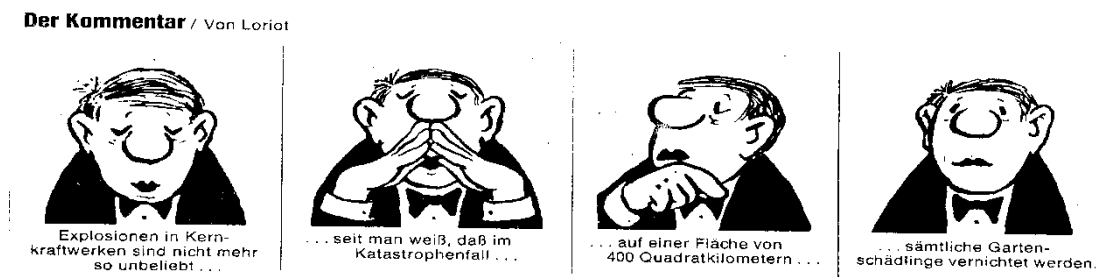


Über was für hermeneutische Muster müssen wir verfügen, um den Sinn der Karikatur erschließen zu können? Ich gehe die Bilder durch:

1. Hier erscheint ein Affe. Wir müssen wissen, was für ein Tier das ist und welche Rolle es in der Darwinschen Evolutionstheorie spielt. Nach dieser Theorie stammt der Mensch vom Affen ab.
2. Ein fellbekleideter, keulenschwingender Neandertaler als Mensch der Frühzeit bildet den Übergang vom Affen zur nächsten Zeichnung.

3. Hier erscheint der vollentwickelte Kulturmensch des griechischen Altertums, erkennbar an seiner Nacktheit, am Lorbeerkranz und an der Fassade eines griechischen Tempelchens im Hintergrund. Sport als freies Spiel, als ästhetisches Ereignis und als Freude an körperlicher Geschicklichkeit und Leistungsfähigkeit ohne alltägliche Zweckgebundenheit.
4. Dieser Läufer trägt ein ärmelloses Leibchen, eine schwarze Hose und ein Fähnchen mit dem Hakenkreuz. Sport im Dienste der NS-Ideologie, die Tüchtigkeit des „arischen“ Läufers als Beweis für die Überlegenheit seiner Rasse. Der Sport hat seine urtümliche spielerische Freiheit verloren und wird zu Propagandazwecken eingespannt, wie es bei den Olympischen Spielen 1936 in Berlin und auch später geschehen ist.
5. Jetzt entwickelt sich der Hochleistungssport nach dem zweiten Weltkrieg, die Jagd nach immer neuen Rekorden, wobei eine körperliche Selektion im Sinne der Spezialisierung die Folge ist. Dieser Läufer ist ganz nach Leistungsgesichtspunkten ausgewählt: lange Glieder, schlank, leicht, beweglich.
6. Hier kommt es offensichtlich bereits zu einer Mutation des menschlichen Körpers. Beine und Füße sind extrem hochgezüchtet, die Arme verkümmern, der Kopf ist ein Rudiment. Er ist ja nicht so wichtig zum Laufen.
7. Die Mutation geht weiter. Die Arme und Hände sind nur noch Rudimente, die Füße werden straußenartig, ebenso der Kopf.
8. Alles ist wegmütiert, was für einen tüchtigen Läufer unnötig ist. Unser Läufer ist zum Vogel Strauß geworden, Strauße sind ja bekanntlich hervorragende Läufer. – Die Entwicklung endet in dem Bereich, in dem sie begonnen hat, nämlich im Tierreich. Wie ersichtlich wird, benötigen wir eine beachtliche Menge Vorwissen, um die Karikatur Schmidts einigermaßen auszuschöpfen. Dieses Vorwissen, soweit vorhanden, ist Teil unserer Hermeneutik. Die Kritik des Karikaturisten ist in der Tat fundamental und zeigt, wie wir uns immer mehr vom griechisch-olympischen Ideal entfernen. Die Kritik könnte, ob gewollt oder nicht, über den Sport und seinen Missbrauch hinaus sogar den Darwinismus treffen, denn nach diesem ist es ohne Zweifel nicht unser Ziel, mit unserer Entwicklung im Tierreich zu enden.

2. Beispiel: *Der Kommentar* von Lorient zum Thema *Kernkraftwerke* in vier Bildern.



Hermeneutische Voraussetzungen: Wir müssen den Text lesen können, und das setzt voraus, dass wir die Bedeutung der einzelnen Wörter kennen. Der Text ist so gut, dass er auch ohne die vier Bilder eines Lobbyisten auskäme, obwohl die sich entwickelnde Mimik und Gestik des Sprechers großartig ist und den haarsträubenden Zynismus des Textes überzeugend begleitet. – Der gesenkte Kopf im ersten Bild, der mit nachdenklicher Haltung eine brisante Mitteilung einleitet, wird im zweiten Bild durch eine Geste der Hände vor dem Gesicht abgelöst, welche vor dem offenen Einkalkulieren des Katastrophenfalles nicht zurückschreckt. Ebenso schief wie die gesamte Argumentation ist das im Halbprofil gezeigte Gesicht des dritten Bildes und die diagonal gegenläufige Geste der Hand mit hinweisendem Zeigefinger. Dem scheinheilig ernstesten Gesicht auf dem vierten Bild ist die bewusst inszenierte Desinformation geradezu anzusehen.

Das gepflegte Erscheinungsbild des Mannes – schwarzer Anzug, Hemd mit Manschettenknöpfen, Fliege, eine mit wenigen Haaren seitwärts überkämmte Beinahe-Glatze – und seine darstellerischen Qualitäten enthalten durchaus eine Botschaft, die sozusagen das im Text Unausgesprochene entlarvt, nämlich dass im Katastrophenfall nicht nur die Gartenschädlinge, sondern auch die Menschen vernichtet werden. – Das Ganze zeigt mit schreiender Deutlichkeit anhand einer geradezu absurden Argumentation die Taktik der Befürworter der Atomkraftwerke, die darin besteht, die eigentlichen Risiken zu verschweigen. So wird beispielsweise heute noch in den entsprechenden Debatten das unlösbare Problem der Endlagerung des Atommülls immer wieder einfach ausgeklammert. – Lorient's *Kommentar* bietet ein subtiles Beispiel des Zusammenwirkens von Verbaler Sprache und Bildsprache und demonstriert, dass Bilder, die einen Text begleiten, viel mehr sein können als ein visuelles Double des Wortlautes. Beide, Bild und Wort, leisten einen spezifischen, durch den anderen Teil nicht zu ersetzenden Beitrag.

Nach dem anschaulichen Intermezzo sei näher auf die Frage eingegangen: Was sind und wodurch unterscheiden sich Bild, gesprochenes Wort und Schrift? – Wir können uns mit deren Hilfe erfolgreich in der Welt orientieren und betätigen. Allen dreien eignet das Eigentümliche, dass sie die Welt und unsere Lebensvollzüge in derselben zwar *bedeuten*, aber nicht *sind*. Das Bild einer Eiche ist keine Eiche, das gesprochene Wort *Eiche* ebenfalls nicht, und noch weniger ist das in der Zeichenform der Buchstaben geschriebene Wort *Eiche* eine wirkliche Eiche. Das Bild einer Eiche kann uns ebenso wie das gesprochene oder geschriebene Wort *Eiche* den bewussten Zugang zu einer wirklichen Eiche öffnen, kann uns aber nicht den unmittelbaren sinnlichen Umgang mit derselben ersetzen. Wir benötigen zwar die Hermeneutik, um uns in der Wirklichkeit der Welt und unserer eigenen Lebensvollzüge verstehend zurechtzufinden, aber ohne diese Wirklichkeit wäre alle Hermeneutik ein inhaltsloser Leerlauf. – Die hermeneutischen *Auffassungsmuster* bieten uns ein grundlegendes Verständnis der Dinge und Wesen. Sie funktionieren automatisch und brauchen uns nicht bewusst zu sein. Im Unterschied zu den Auffassungsmustern müssen wir aber die *Erinnerungsbilder*, wenn sie klar sein sollen, durch eine innere Anstrengung in uns mit konkreter Anschaulichkeit ausstatten. Die Erinnerungsbilder setzen die Auffassungsmuster voraus, verbinden dieselben aber mit der Einmaligkeit der jeweiligen Erfahrung. Was eine Eiche mehr im allgemeinen ist, vermittelt mir das entsprechende Auffassungsmuster; ob sie aber klein, windschief und verkrüppelt oder hochgewachsen, kraftvoll und ausladend ist, ob sie in der Abendsonne oder im Morgennebel steht, das müssen wir erinnern oder unmittelbar anschauen.

Jetzt zum Unterschied zwischen Bild, gesprochenem Wort und Schrift:

Was sind Bilder? Nehmen wir an, dass wir bei unserem täglichen Spaziergang an einer Wegkreuzung vorbeikommen, bei der eine kraftvolle alte Eiche steht. Wir schauen sie immer wieder bewundernd an und beobachten ihre Veränderungen im Laufe der Jahreszeiten. Im Winter sehen wir das imponierende Gerüst des Stammes und der kahlen Äste, im Sommer denselben Baum im vollen Laub. Bei Regen trieft die Eiche, und ihr Laub bietet Schutz wie ein Schirm. Bei Sonnenschein schimmert ein verhaltener Glanz auf ihren Blättern, und sie spendet kühlenden Schatten. – Im Laufe der Zeit machen wir uns viele Bilder desselben Baumes, die wir unserem Gedächtnis einprägen und nach Belieben abrufen können. Diese Bilder führen in uns ein von der realen Eiche unabhängiges Eigenleben. So können wir, während wir unseren Baum im üppigen Sommerkleid bestaunen, sinnend nach innen gehen und uns an seine Er-

scheinung im Winter bei Schnee erinnern.

Bei all den Erlebnissen kann in uns aber auch der Wunsch erwachen, ein von der Eiche unabhängiges Bild nicht nur als Auffassungsmuster und Erinnerung zu besitzen, sondern als flächenhaftes äußeres Abbild, das wir beispielsweise zu Hause an die Wand hängen können. Drei gängige Verfahren, die zu einem solchen flächenhaften Abbild führen, sind die Fotografie, die Zeichnung und das Gemälde.

Fotografie, Zeichnung und Gemälde kommen zwar auf unterschiedlichen Wegen zustande, haben aber dreierlei gemeinsam:

1. Sie bieten einen fixierten, unveränderlichen Anblick der Eiche auf einer Fläche.
2. Sie zeigen dieses Abbild im Rahmen eines willkürlich gewählten Ausschnittes, der den weiteren Zusammenhang des natürlichen und zivilisatorischen Umfeldes ausblendet.
3. Man erkennt trotz der Unterschiede auf allen dreien die *Ähnlichkeit* mit der abgebildeten Eiche. Diese Ähnlichkeit ergibt sich aus Folgendem: Wir haben im Laufe unseres Lebens das Auffassungsmuster, was eine Eiche sei, erworben. Außerdem haben wir auf unseren Spaziergängen verschiedene Erinnerungsvorstellungen gebildet, die sich auf unsere besondere Eiche beziehen. Wenn wir nun die Fotografie, die Zeichnung oder das Gemälde betrachten, können wir unser Auffassungsmuster der Eiche und unsere verschiedenen Erinnerungsbilder erfolgreich auf diese besondere reale Eiche anwenden, und dadurch ergibt sich für uns die Ähnlichkeit zwischen Abbild und Wirklichkeit dieser Eiche. – Wir halten fest: Abbilder sind immer dem Abgebildeten ähnlich.

Die *abstrakten Bilder* der modernen Malerei und Grafik verfolgen ein anderes Anliegen als das Abbilden des äußeren Anblicks von Wesen, Dingen und Erscheinungen. Sie sind zwar ebenso wie die sogenannten Abbilder flächenhafte Gebilde, die etwas in fixierter Form festhalten und im Rahmen eines Ausschnittes (des Bildformats) präsentieren, und geht man ins Detail, so wird man auch hier Ähnlichkeiten mit der Außenwelt entdecken, denn sowohl die verwendeten Farben als auch die realisierten Formen kommen auch in der Außenwelt vor, obgleich nicht als isolierte, aus dem Figurativen herausgelöste Elemente. – Im übrigen drücken die Farben und Formen der abstrakten Malerei mehr innere Stimmungen, Zustände und Konzepte aus.

Summarisch und vereinfacht können wir festhalten: Im figurativen Bild dominiert das Abbild von Äußerem, im abstrakten Bild der Ausdruck von Innerem.

Gehen wir zum gesprochenen Wort, zur objektiv hörbaren gesprochenen Sprache. Wodurch unterscheidet sie sich vom objektiv sichtbaren Bild?

1. Das Bild ist räumlich-flächenhaft (zweidimensional), und es ist klar umgrenzt. – Die gesprochene Sprache hingegen ist raumerfüllend, ihr Klang breitet sich in alle Richtungen aus, ohne eine räumliche Grenze.
2. Das Bild ist fixiert, also unveränderlich-statisch, und zeigt sich dem Betrachter gleichzeitig in seiner Ganzheit. Es ist nur räumlich vorhanden. – Das Sprechen dagegen entfaltet sich in einem zeitlich-rhythmischen Klanggeschehen im Raum, wobei seine Zeitgestalt immer nur punktuell als das jetzt gerade Ertönende und nie als Ganzheit *sinnlich* präsent ist. Überdies ist das Sprechen zwar räumlich als hörbares Fluidum vorhanden, nimmt aber im Gegensatz zum Bild weder eine dauerhafte noch eine visuelle Form an, sondern entfaltet sich als hörbares dynamisches Geschehen in fortwährender Verwandlung. Das Zeitliche dominiert dabei gegenüber dem Räumlichen.
3. Während das Bild als fertiges Ergebnis sich von dem, der es herstellt, ablöst und als bloßes Objekt dem Betrachten zur Verfügung steht, ist das Sprechen, obwohl objektiv wahrnehmbar, zugleich unmittelbar erfüllt von der subjektiv-seelischen Präsenz und vom individuellen Bewusstsein des Sprechenden.
4. Während das sinnlich objektiv gegebene Bild direkt nur durch den Sehsinn erschlossen werden kann, offenbart sich das sinnlich objektiv gegebene Lauten der Verbalen Sprache direkt nur dem Hörsinn.
5. Das Bild als Abbild besitzt eine anschauliche Ähnlichkeit mit dem Abgebildeten. Man kann ja beide nebeneinanderhalten (z.B. die Fotografie eines Autos und das fotografierte Auto), um sich von der Ähnlichkeit zu überzeugen. – Die gesprochene Sprache dagegen hat keine Ähnlichkeit mit dem, wovon die Rede ist. Das Wort *Elefant* ist keinem Elefanten ähnlich, das Wort *Baum* keinem Baum, das Wort *essen* hat keine Ähnlichkeit mit der uns vertrauten Nahrungsaufnahme. Das Verhältnis der Verbalen Sprache zu den Dingen der Welt und zum menschlichen Lebensvollzug untersteht nicht dem *Prinzip der Ähnlichkeit*, sondern dem *Prinzip der Entsprechung*. (Höchstens im Lautmalerischen gibt es akustische Ähnlichkeiten, zum Beispiel, wenn wir sagen, ein Vögelchen *piepse* oder *zwitschere*, ein Säugling *plärre*, eine Maschine *rattere* usw. Doch spielen die akustischen Ähnlichkeiten im Vergleich mit der Entsprechung eine nebensächliche Rolle.) *Entsprechung bedeutet*, dass das Wort *Elefant* derselben begrifflichen Bestimmung zugeordnet ist wie der wirkliche Elefant. Das Gemeinsame zwischen diesem Wort und dem mit ihm be-

zeichneten Tier wird nicht durch den anschaulichen Vergleich beider gewonnen, sondern dadurch, dass sowohl dem Wort *Elefant* als auch dem wirklichen Elefanten derselbe Gedanke zugeordnet wird. Und der Gedanke übersteigt alle konkrete Anschaulichkeit, weil er stets das Allgemeine des jeweiligen Wesens und nicht dessen konkretes Hier und Jetzt meint.

6. Aus dem fünften Unterschied geht hervor, dass das Bild vorwiegend (nicht ausschließlich!) der sinnlichen Anschaulichkeit des je Einmaligen verpflichtet ist, wogegen das Wort vorwiegend (nicht ausschließlich!) auf das raum- und zeitenthobene Allgemeine verweist, obwohl es im Sinnlichen ertönt.

Nun noch zum Zeichenhaften der Schrift: Der Unterschied zwischen Bild und Schrift ist in manchem derselbe wie der zwischen Bild und Wort. In manchem, aber nicht in allem!

Nehmen wir die Zeichen der Schrift; dann zeigt sich, dass das geschriebene im Gegensatz zum gesprochenen Wort ebenso wie die Bilder sich visuell objektiv-flächenhaft präsentiert, dass es aber nicht als anschauliches Abbild von etwas Äußerem, sondern lediglich als chiffrierte Handlungsanweisung für das Lesen gemeint ist. Analphabeten können das Sprechen ihrer Mitmenschen ohne Weiteres verstehen, sie sind aber nicht in der Lage, den gesprochenen Wortlaut in Textform zu lesen. Trotz dieses Unterschiedes gehorchen aber die geschriebenen Worte ebenso wie die gesprochenen im Verhältnis zu den realen Dingen und Wesen der Welt dem Prinzip der Entsprechung.

Der wesentliche Unterschied zwischen gesprochener und geschriebener Sprache besteht darin, dass der Mensch mit seinem individuellen Bewusstsein und seinem seelischen Erleben im Sprechen drinsteckt, aber nicht in der Schrift. Er steckt sogar noch im Schreibvorgang drinnen, besonders wenn er mit der Hand den Schreibstift führt, aber nicht mehr so unmittelbar und intim, weil die Äußerung jetzt ja über das Werkzeug des Schreibstiftes läuft, wogegen das Sprechen keines körperunabhängigen Werkzeuges bedarf. – Aber wenn der Schreibvorgang abgeschlossen ist, hinterlässt er die Schrift als grafisches Relikt auf einer Fläche, und in dieser Schrift ist weder das seelische Erleben noch das individuelle Bewusstsein des Schreibers *aktuell* anwesend. So gerinnen die Buchstaben und die aus ihnen gefertigten Texte tatsächlich zu bloßen *Lautzeichen*, die im Gegensatz zum Bild nicht mehr durch das *Anschauen* erschlossen werden, sondern durch das *Lesen* auf der Grundlage der Dechiffrierung der konventionell erlernten phonografischen Schrift.

Strukturvergleich zwischen Verbaler Sprache (Sprechen / Schreiben) und Bildsprache

Sowohl die Verbale als auch die Bildsprache arbeiten mit Elementen, die – bei aller Verschiedenheit – durchaus strukturell vergleichbar sind, stammen sie doch aus demselben menschlichen Auffassungs- und Ausdrucksvermögen. Ein Vergleich der beiden schärft unser Bewusstsein und zeigt, wie sehr Wort und Bild einander wechselseitig durchdringen, bedingen und stützen.

Es gibt noch weitere Sprachen – zum Beispiel die musikalische, die tänzerische, die pantomimische, die skulpturale, die architektonische – die man ebenfalls einbeziehen könnte, doch beschränkt sich unser Vergleich hier auf das Verbale und das Bildhafte.

Die ersten drei Punkte wiederholen verkürzt den weiter oben bereits eingehend geschilderten Vergleich, die Punkte vier und fünf führen in die grammatikalische Struktur und Bildstruktur sowie in die Ausdrucks- und Präsentationsmittel ein.

Verbale Sprache (VS)	Bildsprache (BS)
1. Die VS ist vorwiegend zeitbezogen	1. Die BS ist vorwiegend raumbezogen.
2. Die VS präsentiert sich als zeitliches Sprechen /Schreiben und ist jeweils nicht als Ganzes für das Zuhören/Lesen vorhanden.	2. Die BS präsentiert sich als raumbezogenes, flächiges Bild, welches für das Betrachten gleichzeitig als Ganzes vorhanden ist.
3. Die VS als mündliche Rede oder schriftlicher Text ist mit ihren Teilen in einer bestimmten Reihenfolge angeordnet und kann nur so wahrgenommen werden. (Für die Untersuchung der VS empfiehlt es sich, immer erst vom Sprechvorgang, nicht bloß von der Schrift als abgeleiteter Sekundärform auszugehen.)	3. Das jeweilige Bild als Ganzheit kann bezüglich seiner Teile in beliebiger Reihenfolge betrachtet werden. (Nur in den Bildergeschichten – z.B. Wilhelm Busch, Comics – sind einzelne Bilder in einer bestimmten Reihenfolge angeordnet. Den durchgehenden Zusammenhang stiftet dabei jedoch meist ein verbaler Text, z.B. die Sprechblasen.)
4. Unsere VS – die Deutsche Sprache – ist folgendermaßen aufgebaut:	4. Die Bildsprache der jeweiligen Kultur ist folgendermaßen aufgebaut:
– Vokale (Selbstlaute)	– Farben (Selbstleuchter)
– Konsonanten (modulierende Mitlaute, die	– Linien (begrenzende Mitleuchter oder ei-

<p>mit den Vokalen Silben bilden)</p> <ul style="list-style-type: none"> – Wörter (lexikalischer Bestand einer Sprache) – Satzglieder (Subjekt, Objekt, Prädikat, attributive Bestimmung, adverbiale Bestimmung) – Sätze und Satzverbindungen (sog. Perioden bzw. Satzgefüge) – Jeweiliges Sprachganzes (Text) <p>5. Die VS hat einen Sprechfluss, bei dem man Dynamik, Rhythmus, Tempo und Intonation (Veränderung des Tones beim Sprechen nach Höhe und Stärke) unterscheiden kann.</p>	<p>genständige Grafik)</p> <ul style="list-style-type: none"> – Figurative / abstrakte Motive (z.B. Auge, Finger / roter Kreis, blauer Klecks) – Figurative / abstrakte Verbindungen (z.B. Augen, Nase, Mund usw. zum Gesicht / mehrere Kreise zu einer verketteten Figur) – Figurative / abstrakte Ganzheiten (z.B. menschliche Gestalt, Haus / viele Quadrate mit verschiedenen Farben in einem großen Quadrat) – Jeweiliges Bildganzes <p>5. Die BS hat einen Gestus, bei dem man Bewegung, Gliederung, Strichstärke, Farbstärke, Farbauftrag u.ä. unterscheiden kann.</p>
---	---

Freilich könnten sowohl die Verbale Sprache als auch die Bildsprache noch eingehender analysiert werden, zum Beispiel die Kompositionsstruktur der Sätze im Sprachlichen oder die Kompositionsstruktur im Bild, wobei hier die Gegensätze zwischen oben und unten sowie zwischen links und rechts, zwischen Vordergrund und Hintergrund und Anderes eine Rolle spielen. Hier soll das Nachfolgende genügen.

Beispielsatz zur Verdeutlichung der Satzglieder

Die Künstlerin (best. Artikel, Hauptwort)	malt (Tätigkeitswort)	gekonnt (Umstandswort)	ein abstraktes (unbest. Artikel, Eigenschaftswort)	Bild. (Hauptwort)
Satzglied: Subjekt	Satzglied: Prädikat	Satzglied: Adverbiale Bestimmung	Satzglied: Attributive Bestimmung	Satzglied: Akkusativ-Objekt

----- Satz -----

- Das Subjekt enthält stets das, worum es im jeweiligen Satz geht: hier um die Künstlerin.
- Das Prädikat gibt die Tätigkeit bzw. den Zustand des Subjektes an: hier das Malen.
- Das Akkusativ-Objekt bezeichnet das Zielfeld der Tätigkeit des Subjektes: hier ein Bild.
- Die Adverbiale Bestimmung charakterisiert die im Prädikat genannte Tätigkeit: Hier wird sie als *gekonnt* bezeichnet.
- Die Attributive Bestimmung ist eine nähere Beschreibung eines im Satz vorkommenden Hauptwortes, hier des Bildes: Es wird als *abstrakt* gekennzeichnet.

Das ist die Art und Weise, wie die Verbale Sprache die Wesen, Erscheinungen und Dinge der Welt einfängt und miteinander in Beziehung setzt. Dabei gibt es unabsehbar viele Möglichkeiten der Differenzierung, die weit über unseren Beispielsatz hinausgehen, besonders wenn ein Gefüge von Hauptsatz und Nebensätzen entsteht.

Beispielsatz zur Verdeutlichung der Bildhaftigkeit der Verbalen Sprache

Die Verschmelzung der Bereiche von Wort und Bild zeigt sich in der Verbalen Sprache vorwiegend im Gebrauch der das Figurative repräsentierenden Hauptwörter (Substantive), zum Teil auch der Tätigkeitswörter (Verben).

Beispiel: Ein Spatz sitzt schon eine Weile dort auf der Birke.

Bei den Hauptwörtern *Spatz* und *Birke* haben wir je eine bildhafte Vorstellung. Das Tätigkeitswort *sitzt* weist auf die Aktivität bzw. den Zustand des Spatzes hin. Das Adverb *dort* stiftet ein die Richtungweisendes, perspektivisch-räumliches Verhältnis zwischen den möglichen BeobachterInnen und der Birke. Die Präposition *auf* markiert ein räumliches Verhältnis zwischen dem Spatz und der Birke. Die adverbiale Bestimmung *schon eine Weile* informiert über die zeitliche Dimension des Sitzens. – Bildhaft sind also *Spatz* und *Birke*. Das Übrige – die beiden Artikel lasse ich weg – sind räumliche und zeitliche Funktionen, die den Zustand des Spatzes, ferner das Verhältnis zwischen dem Spatz und der Birke sowie zwischen den Beobachterinnen und dem zu Sehenden festhalten.

Jetzt folgen zwei weitere zeitkritische Karikaturen der 1980er Jahre, um die Bildstruktur zu erläutern. Zeichnungen haben, besonders wenn sie wie hier das Abgebildete vereinfachen, in der Regel eine leichter zu beschreibende Struktur als farbige Gemälde, die ich etwas später

ebenfalls mit zwei Beispielen noch einbeziehen werde.

Beispiel I: Gott spielt kosmisches Billard, von Carlos Hering



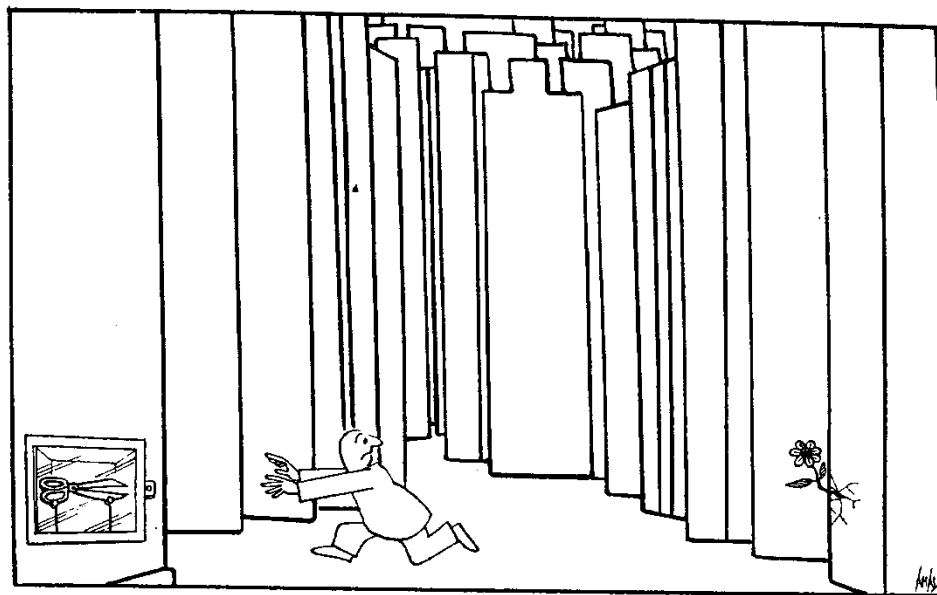
Carlos Hering

Folgendes Vorwissen ist nötig, um die einfache Botschaft des Bildes zu verstehen: Wir müssen einen Billardtisch mit den Banden und dem Loch, in das die Kugeln befördert werden sollen, kennen. Die weißen Kugeln sind viel zahlreicher als bei einem gewöhnlichen Billardspiel, sie stellen offensichtlich das Weltall dar, was zum Beispiel anhand des Saturns mit seinem Ring zu erkennen ist, aber auch an den unterschiedlichen Größen der Kugeln. Nur *eine* Kugel hat eine Binnenzeichnung, deren Umriss die Kontinente der Erde verraten. Die Erde steht am Abgrund vor dem Loch. – Der Spieler mit Heiligenschein, langem Bart und wallendem Gewand ist leicht als Gott zu erkennen, weil es ein Gemeinplatz unserer Kultur ist, ihn so darzustellen. Er ist gerade im Begriff, mit dem Stock eine Kugel anzustoßen, die dann ihrerseits die Erde in den Abgrund des Loches befördern wird, womit die Erde aus dem kosmischen Spiel ausscheidet.

Hell-Dunkel-Kontraste und Linien begrenzen die einzelnen Dinge. Sieht man vom schwarzen Untergrund ab, so dominiert die Linie. – Figurative Motive sind u.a.: die Himmelskörper in Form von Kugeln ohne Binnenstruktur. – Die Erdkugel ist bereits eine figurative Verbindung, weil sie nicht nur den Umriss des Planeten, sondern die Gliederung seiner Oberfläche in

Kontinente und Meere zeigt. – Figurative Ganzheiten sind Gott als Billardspieler einerseits sowie der Billardtisch als kosmisches Spielfeld mit all den Kugeln andererseits. Wie wir sehen, lässt sich die in der Tabelle angeführte hierarchische Struktur im Bildaufbau leicht nachweisen.

Beispiel 2: Bedrohliche Entdeckung in der Wokenkratzer-Wüste einer Stadt, von Amalendu Chakrabarti.



Amalendu Chakrabarti

Die ohne Binnendifferenzierung wiedergegebene Zivilisationswüste von Wolkenkratzern bildet in mehr angedeuteter als im Einzelnen ausgeführter Form als figurative Verbindung die Kulisse und die Bühne des Geschehens. Drei weitere figurative Verbindungen sind der Notkasten mit einer großen Schere hinter Glas, der zum Notkasten rennende Mann und die aus einer Betonritze hervorsprossende Blume. Die Botschaft in ihrer komischen Überspitzung ist klar: In unseren lebensfeindlichen Großstädten wird alles Organisch-Lebendige, weil es sich unserer technischen Kontrolle entzieht, als Bedrohung empfunden. Deshalb rennt der Mann zur Schere, um die Blume sofort abzuschneiden. Die Entfremdung des Menschen von der Natur, die ihn ja eigentlich trägt, ist perfekt.

Beide Beispiele zeigen, dass wir nicht nur über die verbale Muttersprache, sondern auch über eine unserem Kulturkreis und Zeitalter entsprechende Bildsprache verfügen, mit deren Hilfe sich selbst komplexe Sachverhalte anschaulich und erstaunlich klar vermitteln lassen. Der

Erwerb *beider* Sprachen beginnt im kleinkindlichen Alter, weshalb wir beim Auftauchen einzelner Bildelemente und Bilder das Wahrgenommene ohne vorheriges Nachdenken identifizieren und einordnen können. Aber das komplexe Ganze einer bildhaften Botschaft müssen wir, soweit es in seiner Form einmalig ist, dann doch in jedem Falle erst entschlüsseln.

Die Malerei hat die Möglichkeit, entweder die im Alltag erworbene Bildsprache der jeweiligen Künstlerinnen in die Gestaltung einzubeziehen. Dann ist sie figurativ-sinnbildlich wie etwa die altägyptische Malerei oder die Ikonen- und Goldgrundmalerei des Mittelalters oder figurativ-realistisch mit zentralperspektivischer Darstellung wie die Fresken von Pompeji und die Gemälde von der Renaissance bis ins 19. und teilweise noch 20. Jahrhundert oder figurativ-modern wie der frühe Kubismus, der Futurismus, der Expressionismus, Teile des Surrealismus u.a.

Die Malerei kann aber auch das Figurative unserer alltäglichen Gegenstände wegfiltern und sich auf malerische Grundelemente wie Farbe und Linie und Gestus konzentrieren. Dann ist sie, wie man sagt, abstrakt. Dies ist eine neue Erscheinung seit dem 20. Jahrhundert. Beide Richtungen haben etwas für sich. Die figurative Malerei kann begriffliche Inhalte zweifelsohne klarer als ihre abstrakte Schwester formulieren. Die abstrakte Malerei dagegen kann sich in die meditativ zu erspürenden und zu empfindenden Qualitäten der einzelnen Elemente vertiefen und den Ausdruck von Innerlichkeit ausprobieren, ohne dass ihr die Gegenständlichkeit der Welt dazwischenredet.

Egal, welche der beiden Richtungen wir bevorzugen: Für beide müssen wir adäquate hermeneutische Auffassungsmuster ausbilden, sonst können wir nichts mit ihnen anfangen. Die Hermeneutik der figurativen Malerei bilden wir weitgehend schon im täglichen Leben aus, die Hermeneutik der abstrakten Malerei dagegen müssen wir an dieser selbst entwickeln. Beide Richtungen frei zu integrieren, kann ergiebig sein.

Im Folgenden zeige ich zwei farbige Gemälde des zwanzigsten Jahrhunderts, ein figurativ-realistisches und ein abstraktes.

Figuratives Beispiel: Fred Goldberg: *Sonntagnachmittag*, 1930, Öl auf Sperrholz, 97,5 x 133,5 cm, Karlsruhe – Städtische Kunsthalle.⁶

⁶ Sergiusz Michalski: Neue Sachlichkeit - Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933, Köln 1992, S. 51



Fred Goldberg: Sonntagnachmittag 1930

Fred Goldberg ist 1889 in Berlin geboren. Er war Autodidakt, lebte nachweislich von 1926-1931 als Maler in Berlin und gilt seitdem als verschollen. Sein Gemälde gehört in die stilgeschichtliche Strömung der Neuen Sachlichkeit.

Dieses geradezu naturalistisch anmutende Werk enthält eine solche Fülle von figurativen Motiven, dass ich sie im Rahmen dieses Essays gar nicht aufzählen könnte. Die Komposition zeigt in der Mitte des Bildes ein auf übliche Weise Eheringe tragendes Paar in den mittleren Jahren mit Hündchen. Der Mann erreicht mit seiner Glatze fast den oberen Bildrand. Die Sonntagsausflügler befinden sich offenbar auf der wiesenbewachsenen Kuppe eines Hügels, die den Horizont bildet und das Gemälde ziemlich genau in zwei Hälften teilt, wobei die Frau, der Mann, das Hündchen sowie Stock und Schirm die untere mit der oberen Bildhälfte verklammern, wengleich die Frau stärker dem Erd- und der Mann stärker dem Himmelsbereich zugeordnet ist. – Das Ganze hat eine Grundrichtung, die vorwiegend nach rechts verweist. Der im Profil abgebildete Schnauzer blickt nach rechts, ebenso der Mann im Halbprofil, wogegen die Frau frontal, aber doch etwas nach rechts gewandt, durch eine unauffällige Brille in einem Heft, das sie auf ihre Schenkel gestellt hat, liest. Der etwas verschwommen bewölkte

Himmel und die unglaublich detailreich gemalte Wiese mit gelben Blumen weisen über den Bildrand hinaus, ebenso die Zeitung – „Die Grüne Post“ – in der Mitte des Vordergrunds. Sie liegt zerknittert diagonal zum Bildrand auf dem Gras und ist nur zur Hälfte sichtbar.

Die Details gewähren viel Einblick in die kleinbürgerlichen gesellschaftlichen Verhältnisse im Umfeld des Ehepaares. Die Gesellschaft wird durch die Zeitung repräsentiert, auf deren Titelseite – dem Namen der Zeitung gerecht werdend – ein Hirsch in dessen natürlicher Umgebung abgedruckt ist. Gesellschaftliche Konventionen der Jahre um 1930 bestimmen auch die Kleidung. Es ist offenbar warm, vielleicht schwül. Deshalb sitzt die vollbusige und wohlbeleibte Frau mit ihren blonden Sonntagslocken im Unterrock auf ihrem Kleid. Auch seine Jacke und der steife Kragen seines Hemdes liegen auf dem Gras, Sein Stock mit Hut steckt im Boden, ebenso ihr Regenschirm. Links von ihren Unterschenkeln sehen wir, halb geöffnet, ihr Täschchen. Rechts von ihr liegen eine Thermosflasche und ein Lunchpaket im Gras. – Sonntagnachmittag, Ruhe, vermittelt durch das viele Grün ohne aufregendes Rot; Ausspannen im Freien, jetzt wo das Wetter es zulässt. Die Arbeit wird früh genug wieder beginnen, und das geht von Montag früh bis Samstagmittag durch. Am Nachmittag des Samstags sind häusliche Erledigungen oder Gartenarbeit oder eine Sportveranstaltung angesagt, und am Sonntag Vormittag geht man zur Kirche oder schläft aus. Und das ist das Leben, solange man gesund bleibt. – Sie ist eine harmlose Mutti, die sich mit ihrer sozialen Stellung und dem damit verbundenen bescheidenen Wohlstand zufrieden gibt. Der einzige leise Anflug von Rot in diesem Bild geht von ihrem Mündchen aus. – Ihr Mann strahlt einerseits Behäbigkeit aus, markiert durch die Speckfalten im Genick, über dem kein Hinterkopf ausschwingt, ebenso durch seinen Bierbauch und die Taschenuhr, die mit vergoldetem Kettchen an einem Westenknopf befestigt ist, unterstrichen zusätzlich durch den Stumpfen im Mund unter dem schmalen Schnurrbart und die lässig mit dem Daumen an der Hosentasche aufgehängte Hand. Andererseits verrät sein ganzer Habitus aber auch die cholerische Kampfbereitschaft eines gedrungeenen, kurzgliedrigen Typs, der sich zu behaupten weiß, obwohl er sonst ehrlich seiner Arbeit nachgeht. Er scheint aus sicherer Distanz etwas zu beobachten, jedenfalls sitzt ein Zwicker auf seiner kurzen Knollennase. Frau, Mann, Hund, Wiese, leicht bewölkter Himmel, die Kleider samt Utensilien, die Zeitung und die Verpflegung bilden jeweiligen Figurative Ganzheiten, die in sich nochmals vielfältig gegliedert sind und zusammen mit der Komposition sozusagen die Grammatik des Bildes bestimmen. – Ich weiß nicht, was dieses Gemälde heutigen Betrachtern bedeuten kann. Mich selbst berührt es tief, weil ich Menschen dieser Lebensart in meiner Kindheit noch kennenlernte. Es enthält für mich die komprimierte anschauliche Wahr-

heit einer bestimmten existenziellen und zugleich zivilisationsgeschichtlichen Situation.

Abstraktes Beispiel: Wassily Kandinsky: *Komposition VIII*, 1923, Ö/L 140 x 201 cm, New York, Guggenheim-Museum.⁷



Wassily Kandinsky: Komposition VIII, 1923

1922, im Jahr vor der Entstehung dieses Werkes, zog Kandinsky, der 1921 noch in Russland gewirkt hatte, nach Weimar, um im dortigen Bauhaus als Lehrer tätig zu werden. In der Zeit des *Blauen Reiters* vor dem 1. Weltkrieg hatte er seine erste Künstlerschrift *Über das Geistige in der Kunst* (1912) veröffentlicht. Seine zweite Abhandlung erschien erst 1926, nach dem Umzug des Bauhauses von Weimar nach Dessau, in der Reihe der Bauhausbücher und trägt den Titel *Punkt und Linie zu Fläche*. Kandinsky entwickelt darin eine systematische Kompositionslehre des grafischen Bereiches der abstrakten Malerei. – Das hier gezeigte Bild ist zwischen seinen beiden Büchern, in seiner frühen Bauhauszeit, entstanden. Es zeigt schon deutlich den Einfluss des Konstruktivismus, doch klingt in der Verspieltheit seiner Formen noch das expressionistische Erbe der Schaffensperiode vor dem 1. Weltkrieg nach.

Das Bild hat bezeichnenderweise keinen thematischen, sondern nur einen formalen Titel:

⁷ Hajo Düchting: Wassily Kandinsky (1866-1944) – Revolution der Malerei, Köln 1990, S. 72

Komposition VIII, 1923. – Damit ist zugleich angedeutet, dass es Kandinsky hier um ein freies Komponieren mit Formen und Farben ging. Es handelt sich um ein sehr komplexes Werk, das schwer beschreibbar ist, wenn man von den mehr geometrischen Einzelteilen absieht, als da sind: Kreise, Halbkreise, Vierecke, Dreiecke, Bögen, gerade und geschwungene Linien, verschiedene Winkel, in sich geschlossene Einzelflächen, komplexe Überschneidungen. – Außer den geometrischen Elementen bringt der Maler auch die Farbe ins Spiel, und zwar auf zweierlei Art, einerseits als verschiedenfarbiges, zartes Fluidum, das den Bildraum durchwebt, andererseits als deckende Farben, die den Kreisen, Vierecken usw. eingeschrieben und ähnlich wie bei Mondrians Gitterbildern gleichförmig aufgetragen sind. Das alles sind figurative Motive und figurative Verbindungen. Die stärkste solche Verbindung finden wir links oben als kraftvollen mehrfarbigen und konzentrischen Mehrfachkreis, der einen rot-gelben Doppelkreis zum Teil überschneidet, zum Teil von demselben überschritten wird. Weitere starke Verbindungen sind farbkünftig leuchtende Einzelformen und die mehrfarbigen unregelmäßigen Liniengitter in der Bildmitte links und nach rechts oben zu. Im Bereich der Linien dominiert die Diagonale, obwohl auch die Horizontale und die Vertikale vorkommen.

Die Komposition ist so komplex und so wenig auf einen integrierenden visuellen Nenner zu bringen, dass wir beim Betrachten keine Ruhe finden, ganz im Gegensatz zum vorher gezeigten naturalistischen Gemälde, das nicht weniger komplex ist, das aber die vielen Details in die im Alltag erfahrbaren Wesensganzheiten und Lebensvollzüge einbindet und dergestalt eine genüssliche Wanderschaft des Auges ermöglicht. – Ich glaube den beiden Werken kein Unrecht anzutun, wenn ich feststelle, dass das naturalistische Bild von Fred Goldberg vorwiegend unser Gemüt anspricht, während Kandinskys Komposition eher einen aufgeweckten, zum Verspielten neigenden Intellekt befriedigt. – Es ist im übrigen wohl in Kandinskys Sinn, wenn wir sein Werk gleichsam musikalisch wie eine Partitur von Tönen, Akkorden, Harmonien, Klangfarben und Rhythmen erschließen, die unsere Seele anrühren, ohne einen alltäglichen Inhalt der Außenwelt zu vermitteln. Doch auch dann bleibt der Befund, dass nur das Ohr das komplexe Geschehen der Musik adäquat genießen kann, wogegen das Auge bei solcher Strukturvielfalt rasch ermüdet.

Beide, sowohl die realistische als auch die abstrakte Malerei, artikulieren ihre Bilder mit Farben und Linien, doch stellen sie diese Grundmittel in den Dienst eines jeweiligen verschiedenen Anliegens. Ich wiederhole: Die realistische Malerei benützt die Elemente der Farben und Linien, um die visuell erfahrbaren Wesen, Dinge und Erscheinungen der Außenwelt ins Flä-

chenhafte zu übertragen. Die abstrakte Malerei dagegen verfolgt eher das Anliegen, Unanschauliches visuell erfahrbar zu machen, und benützt dabei diese Elemente abgelöst von der alltäglichen Erscheinungswelt.

Wir kommen zum letzten Teil dieser Betrachtung:

Das Bildhafte in der Verbalen Sprache der Dichtung

Der Mensch hat mit dem Sprachvermögen und dem Vermögen, ein Bild als Bild zu erfassen, die Fähigkeit entwickelt, von der wirklichen raumzeitlichen körperlichen Existenz zu abstrahieren und die Welt wie auch sich selbst in diesen universal anwendbaren Medien zu repräsentieren und auf solche Weise in Besitz zu nehmen.

Sowohl die Fähigkeit des Sprechens und des Verstehens der Verbalen Sprache als auch die der Bildauffassung und Bildwiedergabe reichen in die Vorgeschichte zurück. Dass die Verbalen Sprache und die Bildsprache innig zusammengehören, demonstriert die Entwicklung der Schrift, die in ihrer Frühform als Bilderschrift eine Verbindung von beiden darstellt, denn einerseits hält sie Inhalte schriftlich fest, andererseits zeigt sie dieselben in bildhafter Form. Bei den Chinesen sind Kalligrafie und Malerei zwei Seiten *einer* Disziplin.

Jetzt zu den literarischen Beispielen:

Ich habe drei Texte ausgewählt, anhand derer wir die Bildhaftigkeit der Verbalen Sprache überprüfen können. Zuerst kommen zwei Gedichte, die beide denselben Springbrunnen im Borghese-Park in Rom besingen. Das erste stammt von *Conrad Ferdinand Meyer* (1825-1898). Er gehört zur literarischen Epoche des Realismus und ist als bedeutender Lyriker und Novellist hervorgetreten. – Das zweite hat der große Lyriker *Rainer Maria Rilke* (1875-1926) geschrieben, der literarisch den Gegenströmungen zum Naturalismus bzw. dem Symbolismus zugerechnet wird.

Meyers Gedicht besteht aus zwei vierzeiligen Strophen mit vorwiegend jambischem Rhythmus und Kreuzreim, wobei die letzte Zeile bewusst verkürzt ist und dadurch ästhetisch das realisiert, was sie inhaltlich aussagt: Sie führt den bewegten Rhythmus zum Stillstand, zur

Ruhe.

Rilkes Gedicht ist ein Sonett, bestehend aus zwei Vierzeilern und zwei Terzinen, deren Zeilen aus fünffüßigen Jamben bestehen. Die ersten beiden Strophen ertönen mit Kreuzreim, im Bereich der Terzinen ist der Reim unregelmäßig verschränkt.

Man lese zuerst beide Gedichte, um sie hinterher miteinander zu vergleichen.

Der Römische Brunnen - von Conrad Ferdinand Meyer

Aufsteigt der Strahl, und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfließt
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.

Römische Fontäne Borghese - von Rainer Maria Rilke

Zwei Becken, eins das andre übersteigend
aus einem alten runden Marmorrand,
und aus dem oberen Wasser leis sich neigend
zum Wasser, welches unten wartend stand,

dem leise redenden entgegenschweigend
und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand,
ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend
wie einen unbekanntem Gegenstand;

sich selber ruhig in der schönen Schale
 verbreitend ohne Heimweh, Kreis aus Kreis,
 nur manchmal träumerisch und tropfenweis

sich niederlassend an den Moosbehängen
 zum letzten Spiegel, der sein Becken leis
 von unten lächeln macht mit Übergängen.

Meyer präsentiert den Springbrunnen gleichsam als Objekt für sich und ohne jedes Umfeld. Er lenkt unseren inneren Blick zuerst auf den aufsteigenden Strahl bis zur Höhe, wo das Wasser, der Schwerkraft folgend, zu fallen anfängt, und verfolgt das Herabfallen über die zwei oberen bis ins unterste Becken. Der Brunnen besteht aus Marmor, der vom überfließenden Wasser verschleiert wird. Es ist ein Aufnehmen und Weitergeben, ein Strömen und Ruhen. Wir bekommen ein so einfaches und klares, farbloses Bild, dass wir den Brunnen aufgrund der Beschreibung zeichnen könnten. *Meyer* legt nichts hinein, beschreibt nur gekonnt den Brunnen, wobei seine Beschreibung sich mühelos in die Zeilenordnung und Reimform einfügt. Der Kreuzreim mit seiner Verschränkung ist zugleich eine passende Form für die Verbindung der Wasserbecken untereinander.

Ganz anders *Rilke*. Bei ihm fehlt die Fontäne des Springbrunnens, dessen Marmor er wie *Meyer* erwähnt, nur dass hier noch Moos im Bereich des Überfließens hinzukommt. Und das Wasser spiegelt die Umgebung, es zeigt *Himmel hinter Grün und Dunkel*. Da sind also schattenspendende Bäume mit grünem Laub, was auf Frühling oder Sommer hindeutet, und zwischen dem Laub zeigt sich der Himmel. Überdies macht *Rilke* hier etwas, das ihn zum Symbolisten stempelt: er personifiziert, ja psychologisiert die Becken mit ihrem Wasserspiel. Das obere Wasser neigt sich leis dem unteren zu und redet auf es ein, das untere wartet und schweigt dem redenden entgegen. Das untere Wasser zeigt dem oberen *heimlich* den Himmel und die grünen Bäume, die sich in ihm spiegeln, und es verbreitet sich *ohne Heimweh, Kreis aus Kreis*; nur manchmal lässt es sich *träumerisch* an den Moosbehängen nieder, bevor es in den letzten Spiegel fällt, der ihm gleichsam entgegenlächelt. – *Rilke* erwähnt anfangs nur zwei Becken, erst in der zweitletzten Zeile wird das dritte, unterste ins Spiel gebracht.

Rilkes reich verwobene Schilderung erzeugt beim Lesen bzw. Zuhören ein fein abgestuftes

und ausgearbeitetes Gemälde, das aber nicht so klar vor unserem inneren Auge steht wie die scharf umrissene Zeichnung Meyers. Das Gemälde hat mit seinen Spiegelungen, seinen Farben und dem Atmosphärischen der Schilderung zweifellos impressionistische Züge, geht indes mit dem symbolistischen Anteil über das Impressive hinaus.

Wir sehen: Derselbe Brunnen! Doch wie verschieden erleben ihn die beiden Dichter. Meyer zeichnet ihn aus der Distanz. Rilke schmiegt sich mit seiner Seele gleichsam in sein Geschehen hinein.

Zum Abschluss noch ein kurzer Prosatext von Franz Kafka. Es handelt sich um die Parabel *Der Kreisel*⁸

„Ein Philosoph trieb sich immer dort herum, wo Kinder spielten. Und sah er einen Jungen, der einen Kreisel hatte, so lauerte er schon. Kaum war der Kreisel in Drehung, verfolgte ihn der Philosoph, um ihn zu fangen. Dass die Kinder lärmten und ihn von ihrem Spielzeug abzuhalten suchten, kümmerte ihn nicht; hatte er den Kreisel, solange er sich noch drehte, gefangen, war er glücklich, aber nur einen Augenblick, dann warf er ihn zu Boden und ging fort. Er glaubte nämlich, die Erkenntnis jeder Kleinigkeit, also zum Beispiel auch eines sich drehenden Kreisels, genüge zur Erkenntnis des Allgemeinen. Darum beschäftigte er sich nicht mit den großen Problemen, das schien ihm unökonomisch. War die kleinste Kleinigkeit wirklich erkannt, dann war alles erkannt, deshalb beschäftigte er sich nur mit dem sich drehenden Kreisel. Und immer wenn die Vorbereitungen zum Drehen des Kreisels gemacht wurden, hatte er Hoffnung, nun werde es gelingen, und drehte sich der Kreisel, wurde ihm im atemlosen Laufen nach ihm die Hoffnung zur Gewissheit, hielt er aber dann das dumme Holzstück in der Hand, wurde ihm übel und das Geschrei der Kinder, das er bisher nicht gehört hatte und das ihm jetzt plötzlich in die Ohren fuhr, jagte ihn fort, er taumelte wie ein Kreisel unter einer ungeschickten Peitsche.“

Dieser Text ruft in uns im Wesentlichen drei Bilder wach:

1. den Philosophen, der aber seinem Aussehen nach nicht beschrieben wird und dadurch für

⁸ Franz Kafka: Sämtliche Erzählungen, Hsg. Paul Raabe, Frankfurt a.M. 1970, S. 320

die Anschauung vage bleibt. Lediglich seine inneren und äußeren Tätigkeiten und Zustände werden knapp angedeutet.

2. die nicht näher verbildlichten spielenden und lärmenden Kinder in Verbindung mit dem Kreisel und dem Philosophen,
3. den Kreisel selbst, der mit einer Art Peitsche in Drehung versetzt wird und aus Holz besteht.

Im Zentrum der Parabel steht aber nichts Bildhaftes, sondern der denkerische Ansatz des Philosophen. Der alles zusammenfassende Satz lautet: *War die kleinste Kleinigkeit wirklich erkannt, dann war alles erkannt, deshalb beschäftigte er sich nur mit dem sich drehenden Kreisel.* – So rannte er immer wieder los, um den sich drehenden Kreisel der spielenden Kinder mit der Hand einzufangen. Dadurch aber hatte der Kreisel die ihn ausmachende Funktion, nämlich die Drehung, verloren, und was in der Hand zurückblieb, war nur ein *dummes Holzstück*.

Kafka zeigt mit dieser kurzen Geschichte das Grundproblem aller äußerlich experimentierenden und messenden Forschung. Mit *einem* Satz lässt es sich formulieren: Ihr eigentliches Geheimnis geben die Dinge der Welt dem äußeren Zugriff nicht preis, dieser Ansatz beruht auf einer Illusion. – Die Kinder *leben* mit dem Geheimnis des Kreisels, *wissen* es aber nicht, der Philosoph *möchte* es wissen, doch sein objektivierender Intellekt zerstört genau das, was er eigentlich sucht.

Interessant an diesem Text ist für unsere Betrachtung besonders das Verhältnis von Anschaulichkeit und Abstraktion. Das Anschauliche in ihm könnten wir auch ins Bild umsetzen. Aber das philosophische Anliegen lässt sich schwerlich verbildlichen. In diesem Bereich verfügt die Verbale Sprache zweifelsohne über reichere und präzisere Verfahren als ihre Schwester, die Bildsprache.

Ich hoffe, mit meinen Ausführungen zum selbständigem Erforschen des Verhältnisses von Verbaler Sprache und Bildsprache angeregt zu haben.