



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Bild und Schrift im Werk von René Magritte:
eine rezeptionsgeschichtliche Studie“

verfasst von / submitted by

Lara Bandion, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wolfram Pichler, Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	3
2 Formale Werkanalysen.....	8
2.1 Die Reihe um <i>Der Verrat der Bilder</i>	9
2.2 Die Reihe um <i>Der Schlüssel der Träume</i>	17
2.3 <i>Die Wörter und die Bilder</i>	20
3 Die sprachtheoretischen Interpretationsansätze	24
3.1 Semiotische und sprachphilosophische Deutungen.....	26
3.2 Gegenbewegung	45
4 Foucault und die Folgen	56
4.1 Michel Foucault – „Dies ist keine Pfeife“	57
4.2 Rezeption und Kritik	66
5 Fazit.....	75
 Literaturverzeichnis.....	 83
Abbildungsverzeichnis	89
Abbildungsnachweis	101
Zusammenfassung.....	102

1 Einleitung

„Ein Bild der Ähnlichkeit ‚interpretieren‘ zu wollen, um von was weiß ich welcher Freiheit Gebrauch zu machen – heißt, es verkennen oder ihm eine willkürliche Interpretation unterschieben, die ihrerseits zum Gegenstand einer endlosen Reihe gleichgültiger Interpretationen werden kann.“¹

Wie das obige Zitat vermuten lässt, war René Magritte (* Lessines 21.11.1898, † Brüssel 15.08.1967) ein Maler, der sich gegen die meisten Deutungsversuche seiner Werke sträubte.² Seiner Ansicht nach lässt sich nicht in Worten ausdrücken, was seine Gemälde evozieren, da der Versuch, sie zu erklären, notwendigerweise zu einem Verlust der sie ausmachenden Rätselhaftigkeit führt. Zitate wie das eben genannte ermutigen nicht gerade dazu, sich mit der Interpretation von Magrittes Werken zu befassen, dennoch soll in der vorliegenden Arbeit, die die Forschungsliteratur zu seinen sogenannten Wort- oder Sprachbildern³ – also Gemälden, in die Wörter integriert wurden – strukturierend zusammenfasst und kommentiert, gezeigt werden, dass solche Analysen durchaus erhellend sein können. Das besagte Forschungsfeld ist sehr komplex und vielfältig, was schon alleine dadurch bedingt ist, dass ein in ein Gemälde eingefügtes Wort auf unterschiedlichste Art und Weise verstanden werden kann, etwa „selbstbezüglich, traditionell benennend, bildersetzend, lautersetzend, bildeinbindend, objektbenennend, als Bild, vorstellungsevozierend und neubenennend“⁴, wie Ralph Schiebler zusammenfasst. Da sich in der umfangreichen Forschungsliteratur zu Magrittes Wortbildern einzelne Thesen häufig wiederholen oder überschneiden, stellt ein ordnender Eingriff einen notwendigen Schritt dar, um das Forschungsfeld überblicken zu können. Ziel dieser rezeptionsgeschichtlichen Studie ist es, einen kritischen Überblick über die Forschungsliteratur zu liefern und durch das genaue Hinterfragen der jeweiligen Argumente deren Stichhaltigkeit zu prüfen, blinde Flecken aufzuzeigen und zu einem eigenen Standpunkt zu finden. Einige

¹ Magritte 1967 in: Blavier 1981, S. 546.

² Es lassen sich unzählige Zitate Magrittes finden, die dies bestätigen, so schreibt er etwa 1967: „Wenn man sich etwas in der Absicht ansieht, dessen Bedeutung herauszufinden, so endet das damit, daß man nicht mehr das Ding als solches sieht, sondern an die Frage denkt, die gestellt worden ist. Der Geist sieht auf zwei verschiedene Arten: 1. Er sieht, wie mit den Augen, und 2. er sieht eine Frage (ohne Augen). Die Idee, ein ‚Problem‘ zu lösen, ist auch widerwärtig, wie Kreuzworträtsellösen.“, Magritte 1967 in: Blavier 1981, S. 537. Oder: „Das ist es, was mich so wütend auf Leute macht, die nach Symbolen suchen und es schaffen, sie zu finden. Sie wollen es bequem haben, etwas Sicheres haben, um sich daranzuhängen, um sich vor der Leere zu retten. Sie sind durchaus bereit, Gegenstände zu benutzen, ohne nach einer symbolischen Absicht in ihnen zu suchen, aber wenn sie Bilder betrachten, können sie keinen Gebrauch für sie finden. So jagen sie einer Bedeutung nach, um aus der Verlegenheit herauszukommen und weil sie nicht verstehen, was sie denken sollen, wenn sie vor dem Bild stehen.“, Magritte 1967 in: Blavier 1981, S. 539.

³ In der Forschungsliteratur kommen beide Termini vor, im Folgenden wird der Begriff ‚Wortbilder‘ verwendet, da er diese Werkgruppe Magrittes zutreffender beschreibt. Auch wenn sich viele der Werke mit dem Sprachgebrauch beschäftigen, ist der Begriff ‚Sprachbilder‘ zu allgemein.

⁴ Schiebler 1981, S. 39.

allgemeine Bemerkungen zu Magrittes Frühwerk und der in dieser Arbeit behandelten Werkgruppe sollen als Einleitung in das Thema dienen.

Ein oft zitiertes Schlüsselerlebnis für den jungen Magritte war die Begegnung mit der Malerei Giorgio de Chiricos (1888-1978), genauer gesagt mit einer Reproduktion von dessen Gemälde *Le chant d'amour* (dt. *Das Lied der Liebe*, 1914, Abb. 1). Die Angaben dazu, wann genau diese Begebenheit stattfand, unterscheiden sich, Magritte selbst spricht retrospektiv sowohl von 1922 als auch von 1926, während David Sylvester, der Herausgeber von Magrittes *Catalogue Raisonné*, aufgrund seiner *Recherche* 1923 vermutet.⁵ Das Gemälde zeigt verschiedenste Gegenstände übergroß in eine perspektivisch ambivalente Architekturkulisse eingefügt: den Kopf einer männlichen Statue, einen orangen Gummihandschuh und eine grüne Kugel. Magritte beschreibt seinen ersten Blick auf das Werk als einen „der ergreifendsten Augenblicke [s]eines Lebens“⁶ und den entscheidenden Wendepunkt für seine Malerei:

„Inspiriert hat mich Chirico, den ich nie persönlich kennenlernte, für den ich aber große Hochachtung empfinde. Das war 1926. Ich begriff, daß ich endlich gefunden hatte, was ich malen mußte, und hielt daran fest. Meine Malerei hat ihre Richtung nicht mehr gewechselt.“⁷

Magritte wandte sich in der Folge von seinen frühen kubistisch und futuristisch geprägten Arbeiten ab und beschloss, „die Gegenstände nur noch mit ihren augenfälligen Details zu malen“⁸. Sylvester weist darauf hin, dass dieser Prozess – anders als in Magrittes Selbsterzählung – schrittweise stattfand und es einige Zeit dauerte, bis sich der Einfluss de Chiricos in seinen Gemälden zeigte.⁹ Die unklare Datierung der Begegnung erschwert es, die Entwicklung im Detail nachzuvollziehen, aber ab dem Zeitpunkt, an dem Magritte zu der für ihn typischen Malweise gefunden hat, lassen sich viele Gemeinsamkeiten in den Gemälden und im Denken der beiden Künstler beobachten. Beide betonen die Notwendigkeit von gutem malerischen Handwerk und unterscheiden sich als gegenständliche Maler vom Großteil der klassischen Avantgarde, nutzen aber auch gewisse avantgardistische Techniken.¹⁰ Ebenso teilen sie den Glauben daran, dass sich dem Künstler/der Künstlerin in inspirierten Momenten die Welt so offenbart, wie sie wirklich ist, und es seine/ihre Aufgabe ist, diese rätselhaften, im Alltag verborgenen Aspekte der Dinge in seiner/ihrer Kunst sichtbar zu machen. Weiters entwickeln beide eigene philosophisch-mythologische Konzepte, bei denen persönliche Erweckungserlebnisse eine grundlegende Rolle spielen. Trotz dieser Gemeinsamkeiten erhielt Magritte, als er seinem verehrten Vorbild Jahrzehnte später einen begeisterten Brief schrieb,

⁵ Vgl. Sylvester 1992a, S. 38-39, vgl. Magritte 1966 in: Blavier 1981, S. 535, vgl. Soby 1965, S. 8.

⁶ Magritte 1967 in: Blavier 1981, S. 552.

⁷ Magritte 1966 in: Blavier 1981, S. 535.

⁸ Magritte 1938 in: Blavier 1981, S. 82.

⁹ Vgl. Sylvester 1992, S.71.

¹⁰ Vgl. Conzen 2016, S.174, vgl. Baldacci 2016, S. 16-17, 24.

keine enthusiastische, sondern eine eher distanziert höfliche Antwort, wie folgender Auszug verdeutlicht: „I have been to see your interesting exhibition and I congratulate you. Your paintings are quite witty and are not unpleasant to look at, as are so many paintings of the kind known as ‘Surrealist’.”¹¹

Einige Jahre nach der Begegnung mit de Chiricos Malerei, nämlich während seines von September 1927 bis Juli 1930 dauernden Frankreichaufenthaltes, entstanden auch Magrittes erste Wortbilder.¹² Während dieser Jahre lebte Magritte, der in Brüssel unter anderem an dadaistischen sowie surrealistischen Zeitschriftenprojekten mitgearbeitet hatte und dem kurz zuvor seine erste Einzelausstellung gewidmet worden war, nahe Paris und schloss sich der Gruppe der Pariser Surrealisten rund um André Breton (1896-1966) an.¹³ Etwa 20-25% der zu dieser Zeit entstandenen Bilder sind Wortbilder, Sylvester spricht von ungefähr 40 Gemälden, während Schreier, der die zahlreichen Gouachen mitzählt, insgesamt über 50 Arbeiten nennt.¹⁴ Auch in Magrittes späterem Werk wird Schrift in die Gemälde integriert, es handelt sich dabei aber zum Großteil um Variationen und Weiterentwicklungen der französischen Wortbilder. Da die Rezeptionsgeschichte der Gemälde im Detail nachvollzogen werden soll, können nicht alle Wortbilder behandelt werden. Deswegen beschränkt sich die vorliegende Arbeit auf die Gruppe der sogenannten ‚Pfeifenbilder‘ rund um *La trahison des images* (dt. *Der Verrat der Bilder*, 1929, Abb. 2) und die damit verwandte Reihe um *La clef des songes* (dt. *Der Schlüssel der Träume*, 1927, Abb. 3). Zur einfacheren Verortung dieser Gemälde innerhalb der umfangreichen Werkgruppe soll hier aber noch Sylvesters Einteilung der Wortbilder in drei Gruppen vorgestellt werden.¹⁵ Die erste Gruppe, zu der die in dieser Arbeit behandelten Werke gehören, besteht aus Bildern, in denen Wörter mit gegenständlichen Objekten kombiniert werden. Die zweite aus Gemälden, in denen Wörter von abstrakten oder halbabstrakten Formen begleitet werden und die dritte aus jenen, in denen sie sowohl mit gegenständlichen als auch ungegenständlichen Objekten kombiniert werden.

Da Magritte während seiner gesamten Schaffenszeit nicht nur malerisch tätig war, sondern auch umfangreiche theoretische Schriften zu seinem Werk verfasste, Vorträge hielt und Interviews gab, sollen auch diese Schriften und Aussagen Magrittes unterstützend, aber mit

¹¹ Zit. n. Gablik 1970, S. 73. Leider druckt Gablik den Brief ohne Datum und Quellenangabe ab, er findet sich weder in einem der anderen Magritte-Kataloge noch in Magrittes gesammelten Schriften, weshalb hier die englische Übersetzung Gabliks zitiert wird. Da als de Chiricos Adresse die Piazza di Spagna 31 in Rom angegeben ist, an der er ab 1948 lebte und Magrittes erste Ausstellung in Rom 1953 stattfand, kann dieses Jahr als Datierung angenommen werden.

¹² Vgl. Sylvester 1992, S. 210.

¹³ Vgl. Schreier 1985, S. 21, vgl. Gohr 2009, S. 37-38.

¹⁴ Vgl. Sylvester 1992, S. 210, vgl. Schreier 1985, S. 29.

¹⁵ Vgl. Sylvester 1992, S. 210.

kritischem Blick in die Analyse der Gemälde miteinbezogen werden. Eine im Zusammenhang dieser Arbeit besonders wichtige Stellung hat hierbei das 1929 in *La Révolution Surréaliste* veröffentlichte aus 18 Sätzen und 18 Graphiken bestehende Werk *Les mots et les images* (dt. *Die Wörter und die Bilder*, Abb. 4), in dem Magritte das Verhältnis von Wörtern, Bildern und der Wirklichkeit behandelt und das generell als eine Magrittes Grundsätze verdeutlichende, theoretische Reflexion über die Wortbilder verstanden wird.

Das Frühwerk Magrittes, in dem wie beschrieben die intensivste Beschäftigung mit Wörtern in seiner Malerei stattfand, war lange Zeit ein verhältnismäßig wenig behandeltes Kapitel in der Literatur über den Künstler. In den zahlreichen Ausstellungskatalogen und Monographien fanden sich in der Regel nur kurze Abschnitte, die den Wortbildern gewidmet waren. Noch ältere Ausstellungskataloge inkludierten zwar einzelne Wortbilder, erwähnten aber nicht, dass es sich dabei um eine eigene Werkgruppe handelt.¹⁶ Eine Ausnahme stellte die Ausstellung „Word vs Image“, die 1954 in der Sidney Janis Gallery in New York stattfand und 21 Wortbilder Magrittes zeigte, dar.¹⁷ Auch wenn die Ausstellung keine Verkäufe nach sich zog, ebnete sie als frühes Beispiel der Beschäftigung mit der Werkgruppe den Weg für deren spätere kritische Wertschätzung. Das Interesse speziell an den Wortbildern wurde um 1970, in der Hochphase des Strukturalismus, besonders groß und durch Michel Foucaults (1926-1984) einflussreichen Aufsatz „Ceci n’est pas une pipe“ (dt. „Dies ist keine Pfeife“) aus dem Jahr 1973 weiter gestärkt. Auch die vielfältige Bezugnahme unterschiedlicher KünstlerInnen der nachfolgenden Generation auf Magrittes Werk – darunter vor allem VertreterInnen der Popart und der Konzeptkunst – veränderte und belebte den Blick darauf. Innerhalb der folgenden Jahrzehnte wuchs folglich die Anzahl der Publikationen, die sich mit dem Thema beschäftigte, kontinuierlich. Die erste und bis dato einzige nur die Wortbilder behandelnde Publikation ist Christoph Schreiers „René Magritte, Sprachbilder 1927 – 1930“ aus dem Jahr 1985. Darin betont der Autor deren Schlüsselstellung für Magrittes gesamtes Werk und gibt an, dass der Maler anhand ihrer „die Eckpfeiler seines Gedankengebäudes“¹⁸ untersucht. Dass auch speziell in den letzten Jahren das Interesse am Thema der Schriftbildlichkeit gestiegen ist und folglich in der Magritte-Forschung einen deutlich höheren Stellenwert einnimmt, merkt man etwa am Beispiel des Katalogs, der in der Frankfurter Schirn Kunsthalle und im Pariser Centre Pompidou 2017 abgehaltenen Magritte-Ausstellung – und zwar bereits, wenn man diesen nur aufschlägt. Der Katalog trägt den Titel des berühmten Pfeifenbilds, den Umschlag zierte ein Bild desselben

¹⁶ Vgl. Soby 1965, S. 11-12, Waldberg 1965, S.22-24. In Sylvesters Magritte-Katalog von 1969 findet sich kein einziges Werk aus der Gruppe der Wortbilder, vgl. Sylvester 1969, S. 5-15.

¹⁷ Vgl. Sylvester 1993a, S. 45-46.

¹⁸ Schreier 1985, S. 98.

und öffnet man das Buch, stößt man sogleich auf eine doppelseitige Abbildung von *Die Wörter und die Bilder*. Natürlich schlägt sich dieses Interesse auch inhaltlich nieder, bereits im Vorwort ist die Ausrichtung auf die Werkgruppe der Wortbilder bemerkbar und beinahe jeder der Aufsätze betont ihre Wichtigkeit im Oeuvre Magrittes oder widmet ihr zumindest einige Zeilen.

Im Allgemeinen lässt sich die, inzwischen auf einen beachtlichen Umfang angewachsene Forschungsliteratur zu Magrittes Wortbildern – oder die „endlose[n] Reihe gleichgültiger Interpretationen“¹⁹, wie er sie selbst nennen würde – grob in zwei Hauptlager einteilen. Das erste, dessen meiste Texte aus den 1970er Jahren stammen, kann man unter dem Überbegriff der sprachtheoretischen Zugänge zusammenfassen. Magrittes Bilder wurden hier als Illustration beziehungsweise Parallelunternehmen zu den Überlegungen von Sprachwissenschaftlern und -philosophen wie Charles Sanders Peirce (1839-1914), Ferdinand de Saussure (1875-1913), Ludwig Wittgenstein (1889-1951) oder Roman Jakobson (1896-1982) angesehen, die unter anderem auf die Zeichenhaftigkeit und Konventionsgebundenheit der Sprache hinwiesen. Formale Aspekte der Gemälde und das in Magrittes Selbstdeutung zentrale sogenannte ‚Mysterium‘ – das rätselhafte, im Alltag verborgene Sein der Dinge²⁰ – wurden übergangen, was in den 1980er Jahren eine Gegenbewegung auslöste, die darauf bestand, dass es in Magrittes Malerei um mehr geht, als die Illustration einer Zeichenlehre. Da diese Bewegung eine direkte Reaktion auf die bis dahin vorherrschende sprachwissenschaftliche Deutung war, wird sie in dieser Arbeit dem ersten Hauptlager zugeteilt.

Den zweiten großen Schwerpunkt in der Forschungsliteratur zu Magrittes Wortbildern bildet die Rezeption und Kritik von Michel Foucaults Aufsatz „Dies ist keine Pfeife“ aus dem Jahr 1973²¹, der nach einem Briefwechsel des Philosophen mit Magritte entstand und dessen Thesen bis heute sehr einflussreich für die Literatur zu Magrittes Wortbildern bleiben. Da beide Hauptlager der Forschungsliteratur sich auf zentrale Fragen der Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts beziehen, erfordern sie eine Auseinandersetzung mit Schlüsseltexten aus Sprach- und Bildwissenschaft sowie Psychologie und Philosophie, die die Geisteswissenschaften bis heute prägen.

Im ersten Teil der Arbeit soll anhand einer gründlichen formalen Analyse ein Überblick über die ausgewählten Wortbilder gegeben werden, bevor sich der zweite Teil den sprachtheoretischen Ansätzen sowie der durch sie ausgelösten Gegenbewegung widmet. Im

¹⁹ Magritte 1967 in: Blavier 1981, S. 546.

²⁰ Eine ausführlichere Definition des Begriffes findet sich in Kapitel 3.2.

²¹ Eine erste, kürzere Fassung dieses Textes erschien schon 1968, für diese Arbeit wird die deutsche Übersetzung der Version von 1973 von Walter Seitter aus dem Jahr 1979 verwendet.

Anschluss daran wird im dritten Teil Foucaults Aufsatz, die durch ihn angestoßene Diskussion und die an ihm geäußerte Kritik behandelt. Abschließend werden die beiden Hauptlager zusammenfassend gegenübergestellt, es wird festgehalten, was in der jeweiligen Diskussion vernachlässigt wurde und auf dieser Basis darauf hingewiesen, welche Ansätze weiterverfolgt werden sollten.

2 Formale Werkanalysen

Im ersten Kapitel sollen die in dieser Arbeit behandelten Wortbilder Magrittes vorgestellt werden. Da eine ausführliche formale Analyse der Gemälde von den meisten InterpretInnen vernachlässigt wird, sollen die folgenden Bildbeschreibungen als notwendige Ergänzung und wichtige Basis für die weitere Diskussion dienen. Da es sich um Reihen verwandter Gemälde handelt, wird eine thematische Gruppierung einer rein chronologischen Auflistung vorgezogen. Datierungen, Maße und Titel werden – außer anders angegeben – aus dem von David Sylvester herausgegebenen Catalogue Raisonné übernommen.

Zunächst sollen einige allgemeine Anmerkungen zu Magrittes Bildtiteln, die schließlich ebenfalls das Verhältnis von Bild und Schrift betreffen, daran erinnern, das Augenmerk auch auf diese Dimension zu richten.²² Schon der Prozess der Titelfindung ist bei Magritte unkonventionell: In der Regel wurden die Gemälde erst nach ihrer Vollendung und in einem spielerischen Prozess, oft unter Einbeziehung von Freunden, benannt. Schiebler zufolge konnte die Titelsuche Magritte und seine Freunde stundenlange Diskussionen und monatelange Korrespondenz kosten²³ – man darf der Bedeutung der Titel bei der Interpretation der Gemälde also durchaus Aufmerksamkeit schenken. Schiebler fasst zusammen:

„Die Titel [...] meist alltägliche Topoi (geflügelte Worte, Redewendungen oder ganz normale Hauptwörter), gängiges Kulturgut (Gedichtstellen, Titel von Büchern und Musikstücken) und eigene kunstdogmatische Begriffe, insgesamt von schillernder Einfachheit, eröffnen eine bis dahin in der Kunstgeschichte noch nie genutzte zusätzliche poetische Dimension (– oder bieten zusätzlichen Schutz gegen verengende Interpretationen.“²⁴

²² Zur Rolle der Titel in der Malerei allgemein vgl. Butor 1969.

²³ Vgl. Schiebler 1981, S. 42-43. Beispiele für Briefe, in denen Magritte Freunde um Hilfe bei der Titelgebung bittet, finden sich in: Blavier 1981, S. 400-401. Harry Torczyner berichtet davon, einen eigenen Titel beigesteuert zu haben, vgl. Torczyner 1977, S. 15. Marcel Mariën schreibt Paul Nougé sehr großen Einfluss auf die Titelgebung zu: „Where Nougé played a major role was in the idea behind the titles, which were given to protect the works from being taken as jokes. The title always gave the image a poetic slant. The idea that the title was important, which had come from Nougé, was one that Magritte always hung on to. Up to that time his titles were like all other titles. [...] A great many titles are Nougé's, but Magritte did find some titles.“, Mariën 1981 in: Levy 2015, S. 227.

²⁴ Schiebler 1981, S. 42-43. Zur ‚Schutzfunktion‘ der Titel sagt Magritte 1938: „Die Titel sind so gewählt, daß sie überdies verhindern, meine Bilder in einem vertrauten Bereich anzusiedeln, den der automatische Ablauf des Denkens für sie finden könnte, um ihre Reichweite zu unterschätzen. Die Titel müssen ein zusätzlicher Schutz sein, der jeden Versuch, die wahre Poesie auf ein folgenloses Spiel zu reduzieren, entmutigen wird.“, Magritte 1938 in: Blavier 1981, S. 86.

Magrittes Titel haben also nie eine ausschließlich beschreibende Funktion, sondern sollen überraschende neue Sinnzusammenhänge eröffnen und somit einer Bedeutungserweiterung des Bildinhaltes dienen.²⁵ Sie funktionieren in der Regel nicht als Schlüssel für das Verständnis der Gemälde, sondern schaffen weitere Verunsicherung.²⁶ Magritte selbst betont, „[d]ie Titel der Bilder sind keine Erklärungen, und die Bilder sind keine Illustrationen der Titel“²⁷. Christoph Schreier argumentiert, dass Magrittes Bildtitel also so funktionieren, wie Magritte sich allgemein die Rezeption seiner Gemälde wünscht, nämlich als inspirierende Erfahrung, die keine Inbesitznahme durch die/den BetrachterIn erlaubt.²⁸ Im Folgenden werden bei der Beschreibung der Gemälde auch einige Worte den jeweiligen Titeln gewidmet sein.

Ebenso wie dem Titel, muss Michel Butor zufolge auch der Signatur Aufmerksamkeit geschenkt werden. Er schreibt: „Alle dem Titel eines Bildes eigenen prägenden Eigenschaften finden sich in der Signatur wieder.“²⁹ So führe die Platzierung der Signatur dazu, dass die gewählte Stelle besonders aufmerksam betrachtet werde, besonders, wenn sie sich nicht, wie in Europa aufgrund der Leserichtung üblich, rechts unten befindet.³⁰ MalerInnen nützen diesen Moment entweder bewusst oder bemühen sich um ein Einbeziehen der Signatur in den Bildraum, um einen Bruch zu vermeiden. Auch Magritte platziert seine Signaturen unterschiedlich, sie befinden sich aber meist in der Nähe einer der vier Bildecken. Bei den Wortbildern hat es generell den Anschein, als wolle er die Signatur möglichst unauffällig gestalten, um sie nicht in Konkurrenz mit den anderen im Bild inkludierten Wörtern treten zu lassen. Es gibt aber auch einige Ausnahmen von dieser Regel, auf die bei der Beschreibung der jeweiligen Gemälde hingewiesen werden wird.

2.1 Die Reihe um *Der Verrat der Bilder*

Zuerst soll die Reihe der bekanntesten Wortbilder Magrittes betrachtet werden, die sogenannten ‚Pfeifenbilder‘ rund um *La Trahison des Images* (dt. *Der Verrat der Bilder*, Abb. 2) von 1929. Wie bei vielen seiner zentralen Werke, zieht sich auch hier eine große Menge an Variationen desselben Themas durch sein gesamtes Oeuvre. Es handelt sich dabei in den meisten Fällen

²⁵ Diese Beobachtung machen viele Autoren: vgl. Waldberg 1965, S. 168-170, vgl. Butor 1969, S. 15, vgl. Foucault 1979, S. 33, vgl. Schreier 1985, S. 52-53, vgl. Böhme 1999, S. 52-60, vgl. Meuris 2004 S. 114-121, vgl. Speidel 2017, S. 57.

²⁶ Vgl. Schreier 1985, S. 53. Christoph Schreier zufolge stellen zwei der in dieser Arbeit behandelten Titel, nämlich *La trahison des images* (dt. *Der Verrat der Bilder*) und *L'usage de la parole* (dt. *Der Sprachgebrauch*) eine Ausnahme dar, da sie eher deskriptiv sind. Gernot Böhmes Interpretation hingegen geht auf die feinen Bedeutungsunterschiede ein, die gerade diese Titel erzeugen, vgl. Böhme 1999, S. 52-60.

²⁷ Magritte o. J. in: Blavier 1981, S. 207.

²⁸ Vgl. Schreier 1985, S. 53.

²⁹ Butor 1993, S. 81.

³⁰ Vgl. Butor 1993, S. 81-83.

keineswegs um reine Wiederholungen, sondern um Abwandlungen, die Akzente verschieben oder neue hinzufügen.³¹

Das früheste Werk aus der Reihe ist das scheinbar einfachste, aber gleichzeitig für Magritte wohl auch ungewöhnlichste. Bei dem kleinformatigen Gemälde ohne Titel (Abb. 5), das nach seiner Aufschrift manchmal *La pipe* (dt. *Die Pfeife*) genannt wird, handelt es sich um ein wenig behandeltes Frühwerk Magrittes, dessen genaues Entstehungsdatum nicht bekannt ist. Sylvester datiert es aufgrund stilistischer und inhaltlicher Ähnlichkeiten zu vier anderen Gemälden³² auf das Jahr 1928, während André Blavier, der es nach eigenen Angaben in seinem Aufsatz von 1973 erstmals reproduzierte, 1923 als Entstehungsjahr angibt.³³ Mit ungewöhnlich pastosem Farbauftrag wurde die grobe Form einer Pfeife mit der Unterschrift ‚la pipe‘ (dt. die Pfeife) rechts von einem amorphen Fleck derselben Konsistenz auf den schwarzen Hintergrund gesetzt. Die Farbe der Pfeife, des Flecks und des Schriftzugs ist ein schmutziger Ocker-Braun-Ton, der sich durch den dicken Auftrag reliefartig vom vergleichsweise glatten schwarzen Hintergrund abhebt. Einige erhöhte Linien finden sich aber auch im Hintergrund, weshalb die Witwe des Malers, Georgette Magritte, in deren Besitz sich das Gemälde nach dem Tod ihrer Schwester, der Magritte das Gemälde geschenkt hatte, befand, in einem Interview mit Silvano Levy 1981 vermutete, dass es sich bei dem Gemälde um die Übermalung eines anderen Bildes handelt, da es eine gängige Methode Magrittes war, durch das Wiederverwenden von Leinwänden Geld zu sparen.³⁴ Durch den einfärbigen Grund und das Fehlen von raumschaffenden Details wie Schatten oder Glanzlichtern gibt es keinerlei Anhaltspunkte für den Aufbau eines dreidimensionalen Bildraums. Fleck und Pfeife sind auf ungefähr gleicher Höhe platziert und haben in etwa das gleiche Volumen, wobei der ‚Holm‘ genannte Hals der Pfeife in eine höhere Zone hinausragt und sich eng in die rechte obere Ecke einfügt. Dabei fällt auf, dass im Vergleich zu den späteren, bekannteren Pfeifenbildern der Holm sehr steil ansteigt und beinahe an die Kammer gedrückt erscheint. Im Unterschied zu den späteren Versionen gibt es bei diesem Gemälde auch keinen Widerspruch zwischen dem abgebildeten Gegenstand und seiner Bezeichnung, dafür stellt sich die Frage, ob der Pfeifen-Fleck ohne Bezeichnung

³¹ Zum Thema der Kopien und Varianten bei Magritte vgl. Ottinger 1996, S. 14-16.

³² Die besagten Gemälde zeigen je ein oder zwei ungegenständliche Formen auf diffusem Hintergrund, die – mit Ausnahme von einem der Gemälde – mit Bezeichnungen kombiniert sind. Der Farbauftrag ist bei allen pastoser als bei Magritte üblich, die Dicke der Farbschicht reicht aber nicht an das hier besprochene Werk heran, vgl. Sylvester 1992a, S. 313-315. Komplexere Ausarbeitungen dieser Idee sind die Gemälde *L'espoir rapide* (dt. *Die schnelle Hoffnung*) von 1927 und *L'apparition* (dt. *Die Erscheinung*) von 1928, in denen Magritte amorphe, von Wörtern begleitete Formen in die Komposition einer rudimentären Landschaft einbettet, vgl. Sylvester 1992a, S. 252, 273.

³³ Vgl. Sylvester 1992a, S. 315, vgl. Blavier 1973, S. 31.

³⁴ Vgl. Levy 2015, S. 204.

überhaupt eindeutig identifizierbar wäre und ob die amorphe Masse links durch eine Bezeichnung – etwa als Fäustling oder Boxhandschuh – erkennbar würde.

La trahison des images (dt. *Der Verrat der Bilder*, Abb. 2) aus dem Jahr 1929³⁵ ist wohl Magrittes bekanntestes Wortbild und wird in der Literatur auch *Ceci n'est pas une pipe* (dt. *Dies ist keine Pfeife*) und *L'usage de la parole I* (dt. *Der Sprachgebrauch I*) genannt, der von Magritte bevorzugte und in weiterer Folge verwendete Titel ist aber ersterer.³⁶ Aber worin besteht der Verrat? In einer Täuschung der BetrachterInnen durch Vorspiegelung falscher Tatsachen? In einem Im-Stich-Lassen der BetrachterInnen durch Infragestellung gewohnter Denkmuster? Und wird er den Bildern vorgeworfen oder an ihnen begangen? Ein Blick auf das Gemälde soll als Basis für die in den folgenden Teilen dieser Arbeit vorgestellten Erklärungsansätze dienen.

Die Darstellung einer klassischen braun-schwarzen Holzpfeife hebt sich von einem einheitlich beigen Hintergrund ab. Sie wird durch eine nicht sichtbare Lichtquelle von links oben beleuchtet und glänzt wie frisch poliert, wirft aber keinen Schatten. Wie Ernst Gombrich bemerkt, ist die Beleuchtung von links oben die am häufigsten gewählte Variante in Gemälden, da sie für das Schreiben und Malen mit der rechten Hand am besten geeignet ist,³⁷ weshalb diese Standardbeleuchtung auch bei einem freigestellten Bildobjekt ohne sichtbare Lichtquelle nicht überrascht. Die prominente Darstellung eines einzelnen Gegenstands vor einem einfachen Hintergrund erinnert an eine Werbegraphik, nur findet sich anstatt eines Slogans unterhalb der Pfeife der in Schönschrift geschriebene Satz ‚Ceci n'est pas une pipe.‘ (dt. Dies ist keine Pfeife.). Die beinahe gleiche Anordnung findet sich bereits in einer am 15. Jänner 1929 in der Brüsseler Zeitschrift *Variétés* veröffentlichten Zeichnung Magrittes (Abb. 6)³⁸, nur dass die dort spiegelverkehrt dargestellte Pfeife wiederum einen steiler ansteigenden Holm aufweist und der Schriftzug etwas weniger sorgfältig geschrieben ist. Im Unterschied zum zuerst vorgestellten Gemälde integriert Magritte hier also keine Bezeichnung, sondern einen ganzen Satz in das Bild und noch dazu einen, der aussagt, dass es sich um keine Pfeife handelt. Die gängigste Interpretation dieses Gemäldes ist, dass es durch die auf den ersten Blick paradox erscheinende Negation darauf aufmerksam mache, dass es sich um keine wirkliche Pfeife handle, sondern nur um eine Abbildung, die man nicht rauchen könne. Man solle einen Gegenstand also nicht

³⁵ Das Gemälde wurde bis zur New Yorker ‚Word vs Image‘ Ausstellung 1954 nur 1933 und 1935 ausgestellt und 1954 auch erstmals reproduziert, da Magritte sich 1943 entschloss, es aufgrund der nationalsozialistischen Besatzung nicht in seiner ersten Monographie abzubilden. So schrieb er an den Autor Marcel Mariën: „Ich bin eigentlich nicht sehr geneigt ... ‚Die Pfeife‘ zu zeigen, die einen guten Vorwand liefern könnte, mich in ein Irrenhaus zu sperren.“, Magritte 1943 in: Sylvester 1992, S. 213.

³⁶ Vgl. Sylvester 1992a, S. 331 und Böhme 1999, S. 51.

³⁷ Vgl. Gombrich 2010, S. 229.

³⁸ Vgl. Sylvester 1992a, S.331-332.

mit seiner Bezeichnung oder seinem Abbild verwechseln. Auch wenn eine solche Hierarchisierungsproblematik in dem Gemälde sicherlich angedeutet wird, wäre diese banale Botschaft wohl nicht ausreichend gewesen, um dem Gemälde seinen berühmten Status zu verleihen und es zu einem der meistdiskutierten Werke Magrittes zu machen. Weitere, komplexere Interpretationsansätze werden im Laufe dieser Arbeit vorgestellt und kommentiert.

Von *Der Verrat der Bilder* gibt es einige spätere Wiederholungen, die kaum Unterschiede aufweisen, etwa ein Ölgemälde von 1935, das für Magrittes erste Ausstellung in den Vereinigten Staaten angefertigt wurde und die Pfeife auf dunklem Hintergrund mit dem englischen Schriftzug ‚This is not a pipe‘ zeigt, sowie eine kleinformatige Gouache von 1955, die den ursprünglichen Bildaufbau beibehält.³⁹ Siegfried Gohr beschreibt, dass Magritte die kleinformatigen, schneller herstellbaren und besser verkäuflichen Werke in dieser Technik nutzte, um neue Varianten zu erproben und die Reichweite seiner Bildideen zu vergrößern.⁴⁰ Leichte Abwandlungen finden sich in zwei weiteren, einander sehr ähnlichen Gouachen aus den frühen 1950er Jahren (Abb. 7), in denen die Pfeife einen Schatten auf den illusionistisch ausgeführten Plakette befindet.⁴¹ Durch ihren Schatten gewinnt die Pfeife an Körperlichkeit und scheint vor dem Holzgrund zu schweben, ihrem Status als Bild wird also eigentlich widersprochen. Durch die Maserung des Holzes scheint es außerdem auf den ersten Blick, als würde der Kammer der Pfeife Rauch entströmen.

Dieselbe Hintergrundgestaltung findet sich auch in einer Tuschezeichnung von 1952 mit dem Titel *Ceci continue de ne pas être une pipe* (dt. *Auch das ist keine Pfeife*⁴², Abb. 8), bei der die ursprüngliche Inschrift durch den in Versalien ausgeführten Satz ‚Ceci continue de ne pas être une pipe‘ (dt. Dies setzt fort keine Pfeife zu sein) ersetzt wurde.⁴³ Der Titel scheint hier ausnahmsweise wirklich nur beschreibend zu wirken und erinnert 23 Jahre nach *Der Verrat der Bilder* frech daran, dass die banale Pfeife immer noch für Diskussionsstoff sorgt. Eine weitere neue Zutat, nämlich der bisher nur angedeutete Pfeifenrauch, findet sich in einer Gouache aus dem Jahr 1959 (Abb. 9).⁴⁴ Die hier auf – beziehungsweise vor – dunklem Hintergrund dargestellte Pfeife verströmt Rauchschwaden in alle Richtungen, die sogar den sie umgebenden gemalten Holzrahmen überschreiten, also wiederum ihren Status als Bild in Frage stellen.

³⁹ Vgl. Sylvester 1993, S. 198 und Sylvester 1994, S. 140, 172.

⁴⁰ Vgl. Gohr 2009, S. 75-77.

⁴¹ Vgl. Sylvester 1994, S. 156-157.

⁴² Der deutsche Titel findet sich so im Katalog der Magritte-Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main von 2017, es handelt sich dabei um eine sehr freie Übersetzung des französischen Titels.

⁴³ Vgl. Sylvester 1994, S. 156.

⁴⁴ Vgl. Sylvester 1994, S. 218.

Einige dieser neuen Details integrierte Magritte 1964 auch in ein Ölgemälde mit dem Titel *L'air et la chanson* (dt. *Die Luft und das Lied*, Abb. 10).⁴⁵ Der in der Literatur wörtlich übersetzte Titel bedeutet im Französischen auch so etwas wie ‚Schein und Wirklichkeit‘, was als grobe Zusammenfassung des Bildthemas interpretiert werden kann.⁴⁶ Hier befindet sich die Pfeife in – oder aufgrund ihres Schattens vor – einem hellbraunen unregelmäßigen Bildfeld, das von einem ungewöhnlichen, aus braunen geschwungenen Formen bestehenden Rahmen begrenzt wird. Außerhalb des gemalten Rahmens ist ein Stück einheitlich violetter Bildgrund zu sehen. Die Pfeife verströmt wiederum Rauch, der über den gemalten Rahmen hinaustritt und in seiner Form an die Maserung eines Holzbretts inklusive Astloch erinnert. Das in den Gouachen von 1952/53 begonnene, auf der Ähnlichkeit von Rauch und Holzmaserung basierende Spiel wird hier also umgekehrt und fortgesetzt. Der in gleichmäßiger, geschwungener Schrift verfasste Satz ‚Ceci n'est pas une pipe‘ befindet sich an gewohnter Stelle, nur wird der erste Buchstabe in dieser Version wie eine Initiale in der Buchmalerei von einer Zierform begleitet. Diese ähnelt in Form und Farbe dem Rahmen und verschleiert durch ihre Nähe zum Buchstaben die Grenze zwischen Bild und Schrift. Magrittes Signatur befindet sich innerhalb des gemalten Rahmens, sie unterstützt also den Anschein, dass es sich dabei um das Gemälde einer Pfeife handelt, was zugleich durch Schatten und Rauch in Frage gestellt wird. Magritte, dem es durchaus zuzutrauen ist, mit Freude absichtlich Verwirrung zu stiften, und der in Interviews die einfache Interpretation, es sei keine Pfeife, weil man sie nicht rauchen könne, förderte⁴⁷, widerspricht sich hier bewusst selbst, indem er den Rauch der gemalten Pfeife den Binnenrahmen überschreiten lässt und somit eine zu einfache Auflösung des Problems verhindert.

Ein weiteres verwandtes Gemälde, das wichtige neue Elemente hinzufügt, stammt aus dem Jahr 1966 und trägt den Titel *Les deux mystères* (dt. *Die zwei Mysterien*, Abb. 11).⁴⁸ Der Titel wird auch mit *Die zwei Geheimnisse*⁴⁹ oder *Die zwei Rätsel* übersetzt, aber da der Begriff des Mysteriums in Magrittes Denken eine zentrale Rolle spielt, scheint es sinnvoll, ihn hier zu verwenden. In einem Raum mit braunen, auffällig gemaserten Holzdielen⁵⁰ und einheitlich

⁴⁵ Vgl. Sylvester 1994, S. 277.

⁴⁶ Vgl. Blavier 1973, S. 18.

⁴⁷ So sagt Magritte etwa in einem Interview 1947: „Wer würde zu behaupten wagen, daß die DARSTELLUNG einer Pfeife eine Pfeife IST? Niemand. Also IST DAS KEINE PFEIFE.“, Magritte 1947 in: Blavier 1981, S. 200. Ähnlich argumentiert er 1966: „Die berühmte Pfeife...Man hat sie mir zu genüge vorgehalten. Und trotzdem...können Sie sie stopfen, meine Pfeife? Nein, nicht wahr, sie ist nur eine Darstellung. Hätte ich also unter mein Bild ‚Dies ist eine Pfeife‘ geschrieben, hätte ich gelogen!“, Magritte 1966 in: Blavier 1981, S. 536-537.

⁴⁸ Vgl. Sylvester 1993a, S. 428.

⁴⁹ Vgl. Böhme 1999, S. 55.

⁵⁰ Eine ähnliche Maserung findet sich in zahlreichen Werken Magrittes, der sich für verschiedene Oberflächenstrukturen interessierte und sie auch auf unerwartete Orte, wie etwa die Haut des in *Découverte* (dt. *Entdeckung*, 1927) dargestellten Aktes, übertrug, vgl. Gablik 1970, S. 64.

grauer Wand steht etwas rechts der Bildmitte eine leicht von links betrachtete Staffelei mit einem goldgelb gerahmten Gemälde. Darin dargestellt ist eine braun-gelbe Pfeife auf schwarzem Grund, unter der sich wiederum der in weiß geschriebene Satz ‚Ceci n’est pas une pipe‘ befindet. Abgesehen von der veränderten Farbgebung ist das Bild im Bild der ursprünglichen, reduzierten Version von *Der Verrat der Bilder* sehr ähnlich. Verlässt man das Bild im Bild, sieht man, dass im linken oberen Bereich des Gemäldes eine weitere, deutlich größere, graue Pfeife schwebt. Sie ist wenig differenziert ausgeführt und weist eine für eine Pfeife untypische Farbe auf, die nicht eindeutig auf ihr Material schließen lässt. Die Pfeife wirft weder auf den Boden noch auf die dahinterliegende Wand einen Schatten, scheint aber selbst von links oben beleuchtet zu werden, was dem sonst seltsam glatt und flach anmutenden Gegenstand eine gewisse Körperlichkeit verleiht und mit der Beleuchtungssituation der Staffelei übereinstimmt. Da es keine weiteren Anhaltspunkte für die Verankerung der Pfeife im Bildraum gibt, ist unklar, ob sie vor, neben oder hinter der Staffelei schwebt und wie groß sie wirklich ist. Es könnte sich sogar um eine auf die Wand gemalte Darstellung einer Pfeife handeln. Passend zu ihrer erhöhten Position ist die Pfeife – im Gegensatz zu der im Bild im Bild dargestellten Pfeife – untersichtig gezeigt, man kann also nicht in ihre Brennkammer hineinsehen. In Form und Modellierung gleichen sich die beiden Pfeifen aber exakt, und auch wenn die Pfeife auf der Leinwand zumindest zweifärbig ist, ist sie weniger realitätsnah ausgeführt als ihre Vorgängerin aus dem Jahr 1929. Die auffällige Flächigkeit und Glätte der Wand, der Leinwand und der Pfeifen steht in deutlichem Kontrast zu den detailreich gemaserten und von schwarzen Konturen eingefassten Holzdielen. Auch farblich gibt es starke Gegensätze: Das leuchtende Gelb des Bilderrahmens und des Mundstücks der Pfeife sowie das Braun der Holzdielen, das mit dem Braun der Pfeifenkammer korrespondiert, heben sich deutlich von den dumpfen, grauen Tönen der Wand und der schwebenden Pfeife ab.

Magritte führt mit der schwebenden Pfeife eine weitere Realitätsebene in das Gemälde ein, sie ist zwar immer noch ein Bildobjekt des Gemäldes, ist aber der im Bild im Bild dargestellten Pfeife – einem Bildobjekt zweiter Stufe – übergeordnet.⁵¹ Dennoch wirkt sie durch ihr Schweben und ihre eigenartige Körperlosigkeit nicht realer als die auf der Leinwand abgebildete Pfeife. Aufgrund ihrer Übergröße, der zurückgenommenen Farbigkeit und der fehlenden Ausdifferenzierung könnte sie als das Konzept ‚Pfeife‘ repräsentierend interpretiert werden und damit die mentale Ergänzung zum geschriebenen Wort ‚Pfeife‘ und ihrem Abbild darstellen. Bei dieser Interpretation kehrt sich die zuerst angenommene Hierarchie um – nun auf der Ebene der Bildreferenz – und Bild und Inschrift auf der Leinwand werden realer und

⁵¹ Zu dieser hierarchischen Staffelung von Bildobjekten und Bildvehikeln vgl. Pichler/ Ubl 2014, S. 25-27.

handfester als die schwebende Vorstellung der Pfeife. Das Spiel mit verschiedenen Realitätsebenen kann also nicht klar aufgelöst werden und eine gewisse Hierarchisierungsproblematik bleibt bestehen. Das Gemälde erinnert in seinem Aufbau an Magrittes Bilderserie mit dem Titel *La condition humaine* (dt. *So lebt der Mensch*⁵², ab 1933, Abb. 12) und verwandte Gemälde, die eine Staffelei mit bemalter Leinwand, die sich beinahe nahtlos in die sie umgebende Szenerie einpasst, zeigen. Hier geht es nicht nur ebenfalls um ein Spiel mit Realitätsebenen, es findet sich bei einigen der Gemälde auch ein sehr ähnlicher Innenraum mit gemaserten Holzdielen. Das ‚Bild im Bild‘-Motiv allgemein ist wahrscheinlich an Giorgio de Chirico angelehnt, der es in zahlreichen seiner ‚metaphysischen Interieurs‘ inkludierte und nach Magrittes eigenen Angaben eine große Inspirationsquelle war.⁵³ In de Chiricos Gemälden wie *Le vaticinateur* (dt. *Der Prophet*, 1914/15, Abb. 13) oder *Le poète et le philosophe* (dt. *Der Dichter und der Philosoph*, 1915) finden sich sogar die charakteristischen Holzdielen wieder.

Eine Variation von *Die zwei Mysterien* wurde 1966 in der mit sieben Radierungen nach Zeichnungen Magrittes illustrierten Gedichtsammlung „Aube à l’antipode“ (dt. „Morgendämmerung auf der Gegenseite“) des französischen Dichters Alain Jouffroy veröffentlicht.⁵⁴ In der Literatur wird die Radierung häufig *Morgendämmerung auf der Gegenseite* genannt, obwohl dies eigentlich der Name der Gedichtsammlung ist. Zwischen der Originalzeichnung von *Die zwei Mysterien* (Abb. 14) und der darauf basierenden graphischen Reproduktion (Abb. 15), bei der es sich um eine der Radierungen handelt, die Magritte kurz darauf Foucault zusandte, gibt es nur kleine Unterschiede in Bezug auf den Kontrast zwischen den Linien und dem Hintergrund, aber beide Fassungen unterscheiden sich in einigen Details vom Gemälde. Aufgrund des Hochformats befindet sich die schwebende Pfeife in der Graphik nicht links von der Staffelei, sondern im Bereich darüber. Da die Graphik nur aus Linien und Schraffuren auf einem einheitlich weißen – im gezeichneten Original grauen – Hintergrund besteht, ist es noch schwieriger, die schwebende Pfeife im Bildraum zu verankern oder überhaupt sicher zu sein, dass sich die Staffelei und die Pfeife einen gemeinsamen Bildraum teilen. Auch die Tatsache, dass die Bretter des Fußbodens – diesmal ohne Maserung – nur angedeutet werden und sich nicht bis zu einem einheitlichen Bildrand fortsetzen, erschwert es in der Graphik, die im Unterschied zur gezeichneten Vorlage keine Rahmenlinie besitzt, den

⁵² Diese Übersetzung findet sich im Großteil der deutschsprachigen Magritte-Literatur und gleicht dem deutschen Titel des von André Malraux im selben Jahr veröffentlichten Romans „La condition humaine“. Regine Prange übersetzt ihn wörtlich mit „Die menschliche Verfassung“, vgl. Prange 2013, S. 64.

⁵³ Vgl. Conzen 2016, S. 166-174. Auch Regine Prange behandelt die Gemeinsamkeiten und Unterschiede des ‚Bild im Bild‘-Motivs bei Magritte und de Chirico in ihrem Aufsatz von 2013, vgl. Prange 2013, S. 64-65.

⁵⁴ Vgl. Sylvester 1993a, S. 138.

Bildraum festzumachen. Da aber im Gemälde, auf dem die Zeichnung beruht, ein gemeinsamer Bildraum plausibel gemacht wird, kann angenommen werden, dass der weiße Bildgrund auch hier die Rückwand des Innenraums darstellen soll, vor oder auf der die Pfeife sich befindet, und sich nicht zwei separate Zeichnungen ein Blatt teilen. Eine gewisse Ambiguität bleibt aber erhalten, denn während die Untersichtigkeit der oberen Pfeife im Gemälde noch als Argument für eine einheitliche Perspektive gedeutet werden konnte, sind hier beide Pfeifen untersichtig dargestellt. Zusammen mit der Tatsache, dass sie diesmal direkt übereinander gesehen werden und aus demselben Material zu bestehen scheinen, lässt sie das wie unterschiedliche große Kopien voneinander wirken. Beide Pfeifen werden wiederum von links oben beleuchtet, werfen aber im Gegensatz zu den Beinen der Staffelei keinen Schatten. Dass die spitzen Beine⁵⁵ der Staffelei, die hier frontal abgebildet ist, überhaupt sichtbar sind, ist ein weiteres Detail, das die Graphik vom Gemälde unterscheidet, in welchem diese vom Bildrand beschnitten sind. Die ungewöhnlichen Schlagschatten, die die Beine der Staffelei nach rechts werfen, finden eine Wiederholung in der Signatur Magrittes, wo der horizontale Strich, der die beiden ‚t’s verbindet parallel verschoben ebenfalls eine Bewegung nach rechts andeutet. Die Signatur hier in die formale Analyse des Bildinhalts einzubeziehen wird dadurch nahegelegt, dass sie in den Bildraum eingeschrieben ist – die Linien der Dielenbretter scheinen ihr auszuweichen –, sie so deutlich aus der gleichen Substanz besteht wie die anderen Bildobjekte und sie in Größe⁵⁶ und Handschrift mit der Inschrift auf der Staffelei korrespondiert.

Nach der Besprechung der klassischen Pfeifenbilder sind in dieser Auflistung außerdem zwei Ölgemälde und eine Gouache Magrittes, die den Bildaufbau von *Der Verrat der Bilder* mit einem Apfel anstelle der Pfeife wiederholen, zu nennen. Sylvester datiert die unbetitelte Gouache, die einen grünen Apfel auf rosa Grund mit der Inschrift ‚Ceci n’est pas une pomme‘ (dt. Dies ist kein Apfel) umgeben von einem gemalten Holzrahmen zeigt, auf 1959 und damit ein Jahr vor das Gemälde *La force de l’habitude* (dt. *Die Macht der Gewohnheit*, Abb. 16), das einen rot-grünen Apfel mit der Überschrift ‚This is not an apple‘ auf rotem Grund und mit ähnlichem Rahmen wie in *Die Luft und das Lied* zeigt.⁵⁷ *Die Macht der Gewohnheit* hat eine interessante Geschichte: Das Gemälde wurde 1962 von Max Ernst erworben und bearbeitet, so dass heute ein kleiner Vogel zwischen Gitterstäben aus dem Apfel herauschaut und sich

⁵⁵ In seiner Besprechung der Zeichnung verwendet Foucault die spitzen Beine der Staffelei als ein weiteres Indiz der von ihm diagnostizierten Instabilität des Bildraums (vgl. Foucault 1979, S. 9-10, 23), Blavier weist aber darauf hin, dass den zugespitzten Beinen nicht so viel Bedeutung zu schenken ist, da sie sich auch in anderen Gemälden (etwa der Serie *La Condition Humaine*) finden, vgl. Blavier 1973, S. 21.

⁵⁶ Es fällt auf, dass Magrittes Signatur hier im Verhältnis deutlich größer ausfällt als auf den meisten seiner Gemälde.

⁵⁷ Vgl. Sylvester 1993a, S. 220, 329.

darunter die Inschrift ‚Ceci n’est pas un Magritte‘ (dt. Dies ist kein Magritte) und Max Ernsts Signatur finden. Magrittes eigener Schachzug wurde also gewissermaßen gegen ihn gewendet und seine Reaktion beschränkte sich der Überlieferung nach auf ein gezwungenes Lachen. Das andere Ölgemälde aus dieser Reihe stammt aus dem Jahr 1964 und trägt keinen Titel.⁵⁸ Es zeigt einen viel detailreicher und naturgetreuer dargestellten gelb-roten Apfel auf hellem Grund mit der Überschrift ‚Ceci n’est pas une pomme‘.

Die Pfeife – und auch der Apfel – finden sich nicht nur in Magrittes Wortbildern, sondern ziehen sich durch sein gesamtes Schaffen, das, wie bereits erwähnt, generell durch das Wiederholen und Abwandeln von Motiven und Operationen geprägt ist. Sie begegnen der Betrachterin/dem Betrachter auch in der mit dem *Verrat der Bilder* verwandten Serie, die nun vorgestellt wird.

2.2 Die Reihe um *Der Schlüssel der Träume*

Das im Catalogue Raisonné als erstes Wortbild Magrittes bezeichnete Gemälde ist *La clef des songes* (dt. *Der Schlüssel der Träume*, Abb. 3), vermutlich im Oktober 1927 gemalt.⁵⁹ Der Titel des Gemäldes regte psychoanalytisch geprägte Interpretationsansätze sowie Vermutungen, das Bild könne mit dem richtigen Code entschlüsselt werden, an. Er bezieht sich Sylvester zufolge auf den Titel der französischen Übersetzung von Artemidor von Daldis „Oneirokritika“, einem Traumdeutungshandbuch aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr., das Magritte besaß. Der schwarze Hintergrund des querformatigen Gemäldes wird durch einen illusionistischen grauen Rahmen mit spitz hervortretenden Kanten in vier rechteckige Bildfelder unterteilt. In den Feldern sind jeweils ein alltäglicher Gegenstand und darunter stehend ein Wort zu sehen. Die Gegenstände sind als raumeinnehmende Körper samt Glanzlichtern und Schattierungen dargestellt, und obwohl der einheitlich schwarze Hintergrund eine gewisse diffuse Tiefe erzeugt, erscheinen sie nicht in einem Bildraum verankert. Die weißen Wörter sind in sorgfältiger Schreibschrift verfasst und bleiben der Fläche verhaftet. Statt eines einheitlichen Tiefenraums wird also eine widersprüchliche Kombination von Raum und Fläche erzeugt. Betrachtet man die vier Bildfelder einzeln nur mit den sie direkt umschließenden Rahmenteilern, so sieht man jeweils einen Raum mit geringer Tiefe, diese Raumillusion wird aber durch die Kombination mit den anderen Rahmenteilern zerstört. Dennoch erinnert dieser Aufbau in gewisser Weise an einen Setzkasten, ein Motiv, das sich

⁵⁸ Vgl. Sylvester 1993a, S. 394

⁵⁹ Vgl. Sylvester 1992a, S. 239.

perspektivisch richtig ausgeführt in *Le musée d'une nuit* (dt. *Das Museum einer Nacht*, Abb. 17) aus demselben Jahr findet.⁶⁰ In den Bildfeldern dargestellt sind von links oben nach rechts unten eine braune Ledertasche mit dem Wort ‚Le ciel‘ (dt. der Himmel), ein silbernes Taschenmesser mit dem Wort ‚L’oiseau‘ (dt. der Vogel), ein grünes Blatt mit dem Wort ‚La table‘ (dt. der Tisch) und ein gelber Schwamm mit dem Wort ‚L’éponge‘ (dt. der Schwamm). Bei dem Schwamm handelt es sich also um den einzigen Gegenstand, der mit dem ihn im alltäglichen Sprachgebrauch bezeichnenden Wort kombiniert ist, während den anderen Objekten scheinbar zufällige Begriffe – oder den Wörtern zufällige Gegenstände – zugeordnet sind. Die gewählten Begriffe bezeichneten Konkreta, und zwar solche, die – mit Ausnahme des Himmels – abgrenzbar und berührbar sind. Den Gemälden aus dieser Serie haftet ein gewisser Lehrcharakter an. Einerseits erinnert die Zusammenstellung von vereinfacht dargestellten, alltäglichen Objekten mit einer Bezeichnung an Lesefibeln und andererseits lässt die sorgfältige Schönschrift – vor allem in weiß auf schwarzem Grund, wie in dieser Version – an eine Schultafel oder allgemeiner das Schreibenlernen denken.

Im Unterschied zur Reihe um *Der Verrat der Bilder*, in der die durchgeführte Operation die Negation ist, ist es hier die Substitution. Während der Pfeife nur abgesprochen wurde, eine Pfeife zu sein, wird hier den dargestellten Gegenständen ein neuer Name gegeben, beziehungsweise den gewählten Begriffen ein neues Bild beigelegt. Während die Negation also gewissermaßen offener blieb, ist die Substitution eine abgeschlossene Operation mit nur einer gegebenen Antwort. Beide Operationen führen aber dazu, die uns bekannten Kombinationen von Bildern und Wörtern zu hinterfragen, beziehungsweise sich zu erinnern, dass sie nicht naturgegeben sind. Während in den Varianten von *Der Verrat der Bilder* auch ein Hierarchisierungsproblem zwischen dem Konzept, dem Gegenstand, seinem Abbild und seiner Bezeichnung aufgeworfen wird, steht hier vor allem die Umbenennung im Vordergrund.

Von *Der Schlüssel der Träume* gibt es ebenfalls spätere Variationen mit demselben Titel, in der Literatur besonders häufig behandelt wird die Version aus dem Jahr 1930 (Abb. 18).⁶¹ Hier ist der gräuliche Hintergrund des hochformatigen Gemäldes durch einen nur leicht hervortretenden flachen beigen Rahmen in sechs annähernd quadratische Teile unterteilt. Der Bildaufbau erinnert im Unterschied zur Erstversion des Gemäldes also nicht mehr an einen Setzkasten, sondern an ein Fenster. Die Gegenstände sind wiederum als raumeinnehmende Körper dargestellt, die aber in keinen Bildraum eingebettet sind und wegen des helleren Hintergrunds und des kaum hervortretenden Rahmens wie auf den flachen Hintergrund

⁶⁰ Vgl. Sylvester 1992a, S. 239.

⁶¹ Vgl. Sylvester 1992a, S. 354.

appliziert wirken. Es wird also eine Spannung zwischen Raum und Fläche erzeugt. Von links oben nach rechts unten sieht man ein Ei mit dem Wort ‚l’Acacia‘ (dt. die Akazie), einen Damenschuh mit dem Wort ‚la Lune‘ (dt. der Mond), einen Herrenhut mit dem Wort ‚la Neige‘ (dt. der Schnee), eine brennende Kerze mit dem Wort ‚le Plafond‘ (dt. die Zimmerdecke), ein leeres Wasserglas mit dem Wort ‚l’Orage‘ (dt. das Gewitter) und einen Hammer mit dem Wort ‚le Désert‘ (dt. die Wüste). Auffallend ist, dass links und rechts immer abwechselnd ein überwiegend weißer und ein überwiegend schwarzer Gegenstand aufeinandertreffen, wodurch die Bildfläche rhythmisiert wird. Die sorgfältige Schrift ähnelt der aus dem ersten Gemälde, aber es fällt auf, dass, während dort die Artikel mit einem Großbuchstaben und die Nomen mit einem Kleinbuchstaben begannen, hier umgekehrt die Artikel klein- und die Nomen großgeschrieben sind. Ein weiterer Unterschied zu der älteren Version des Gemäldes ist, dass hier keiner der dargestellten Gegenstände auf das ihn üblicherweise bezeichnende Wort trifft. Während immer noch Alltagsgegenstände abgebildet sind, unterscheiden sich auch die gewählten Begriffe in ihrer Art etwas von der Vorgängerversion. Mit ‚das Gewitter‘ ist ein Ereignis inkludiert und bei ‚die Wüste‘ und ‚der Schnee‘ handelt es sich um schwer abgrenzbare Entitäten. Auch wenn die Wörter also immer noch Konkreta sind, lassen sie sich einfacher schriftlich als bildlich darstellen. Magritte verzichtet aber darauf, den Unterschied von Wörtern und Bildern noch deutlicher zu demonstrieren, indem er etwa nicht bildlich darstellbare Abstrakta inkludiert.

Wie von *Der Verrat der Bilder* gibt es auch von *Der Schlüssel der Träume* eine kleinformatige Version in englischer Sprache, die Magritte 1935 für seine erste Ausstellung in den Vereinigten Staaten anfertigte (Abb. 19).⁶² Das hochformatige Gemälde zeigt in vier Feldern auf schwarzem Hintergrund einen Pferdekopf mit der Unterschrift ‚the door‘, eine Uhr mit ‚the wind‘, einen Krug mit ‚the bird‘ und einen Koffer mit ‚the valise‘ – also seiner sowohl im Englischen als auch im Französischen üblichen Bezeichnung.⁶³ Die Schrift ist wie bei der Version von *Der Verrat der Bilder* aus demselben Jahr weniger sorgfältig ausgeführt.

Weiters gibt es eine Gouache von 1952, die eine genaue Wiederholung des Gemäldes von 1930 in kleinerem Format darstellt.⁶⁴ Eine Gouache, die etwa 1963 entstand und den Titel *Le Littré* (dt. *Das Littré-Wörterbuch*, Abb. 20) trägt, der sich auf den Namen eines bekannten französischen Wörterbuchs aus dem 19. Jahrhundert bezieht, zeigt eine weitere Variation des

⁶² Vgl. Sylvester 1993, S. 199.

⁶³ Sylvester gibt fälschlicherweise an, dass dies das einzige Mal ist, dass in einer Version von *Der Schlüssel der Träume* ein Gegenstand auf seine richtige Bezeichnung trifft – er vergisst den mit ‚l’éponge‘ bezeichneten Schwamm aus der ersten Version des Gemäldes, vgl. Sylvester 1993, S. 199.

⁶⁴ Vgl. Sylvester 1994, S. 139.

Themas.⁶⁵ Das querformatige Werk mit schwarzem Grund wird durch einen illusionistisch gemalten gemaserten Holzrahmen in vier Felder geteilt. Darin dargestellt sind ein Apfel mit der Legende ‚Le vélodrome‘ (dt. die Radrennbahn), ein Fisch mit ‚L’enclume‘ (dt. der Amboss), eine rauchende Pfeife mit ‚Le lapin‘ (dt. das Kaninchen) und eine Brille ohne Unterschrift. Ausgerechnet der der/dem BetrachterIn entgegenblickenden Brille, die ja häufig als Sehbehelf beim Lesen verwendet wird, fehlt das Wort. Der freie Platz unter der Brille zeigt aber verschwommene weiße Farbreste, als wäre das Wort mit einem Schwamm von der Tafel gewischt worden. Denkt man an die erste Fassung von *Der Schlüssel der Träume* (Abb. 3) zurück, fällt auf, dass in jenem gleich aufgebauten Gemälde an der entsprechenden Stelle der Schwamm platziert war, wobei es sich sicherlich um keinen Zufall handelt. Die abgebildeten Objekte sind wiederum alltäglich und berührbar, aber die Wörter ‚Radrennbahn‘ und ‚Amboss‘ ungewöhnlichere Begriffe als die in den anderen Fassungen verwendeten, vielleicht mit Ausnahme der ‚Akazie‘. Außerdem fällt auf, dass in dieser Gouache mit dem Bild der Pfeife, deren Rauch über den illusionistischen Rahmen hinausströmt, ein Motiv aus der Reihe rund um *Der Verrat der Bilder* aufgegriffen wird, es also zu einer Überschneidung der Serien kommt. Die Pfeife ist hier spiegelverkehrt dargestellt und da ihr Rauch über die Begrenzung des Rahmens hinaustritt und sogar in die drei anderen Bildfelder vordringt, erscheint sie realer und dominanter als die anderen Gegenstände, die sich an die Begrenzung ihres jeweiligen Bildfeldes halten.

2.3 Die Wörter und die Bilder

Les mots et les images (dt. *Die Wörter und die Bilder*, 1929, Abb. 4) nimmt, wie bereits angedeutet, eine gewisse Sonderstellung zwischen Theorie und Kunstwerk ein. Da das Werk sehr häufig zur Erläuterung von Magrittes Wortbildern herangezogen wird, soll es hier vorgestellt werden, wobei auf seine hohe Komplexität nicht im Detail eingegangen werden kann, sondern nur einzelne Aspekte exemplarisch hervorgehoben werden sollen.⁶⁶ Wie einleitend bereits erwähnt, wurde *Die Wörter und die Bilder* zusammen mit drei weiteren Beiträgen Magrittes am 15. Dezember 1929 in der Zeitschrift *La Révolution Surréaliste* veröffentlicht.⁶⁷ Unter der Überschrift ‚Les mots et les images‘ befinden sich, den Großteil von

⁶⁵ Vgl. Sylvester 1994, S. 261.

⁶⁶ Bei der Analyse dieses Werks waren Hinweise von Professor Wolfram Pichler sehr hilfreich.

⁶⁷ Vgl. Sylvester 1992a, S. 109, Magritte arbeitete womöglich schon 1927 daran, da er in einem Brief an Paul Nougé aus diesem Jahr folgendes Projekt beschreibt: „Eine Schrift ohne den Gebrauch von Analyse oder Synthese. Sie wird weder eine Erklärung noch ein Vergnügen sein. Aber mit Bildern (die im Text sein werden, um einen Zustand oder einen Gegenstand zu bezeichnen, wenn dessen Name ihn zu allgemein bezeichnet, um einen Effekt zu erzielen, der den Leser heftig erschüttern würde...“, Magritte 1927 in: Blavier 1981, S. 44.

zwei Doppelseiten einnehmend und in drei Spalten angeordnet, 18 maschinengeschriebene Aussagen und 18 Reproduktion von Handzeichnungen Magrittes. Die Aussagen befinden sich über den Zeichnungen und enden mit einem Doppelpunkt, der annehmen lässt, dass immer eine Aussage und eine Graphik miteinander korrespondieren. Vorstudien zu *Die Wörter und die Bilder* verdeutlichen, dass auch den Gesamtaufbau betreffend nichts dem Zufall überlassen wurde und sich Reihen und Spalten übergreifende Beziehungen zwischen den einzelnen Elementen aufspüren lassen. Die Graphiken zeigen verschiedenste Gegenstände, Tiere, Menschen und Naturszenen, einige sind mit Strichen eingerahmt, die meisten aber sind nicht begrenzt, es sind also reale Objekte sowie Gemälde und Bildobjekte dargestellt. Manche Zeichnungen zeigen detailreiche Szenen, in denen ein dreidimensionaler Bildraum angedeutet wird, andere sind sehr einfach und bleiben der Fläche verhaftet. Häufig sind in Schreibschrift geschriebene Wörter in die Graphiken integriert, es kommen folglich sowohl handgeschriebene als auch maschinengeschriebene Wörter vor. Magritte verwendet dabei eine eigene Terminologie und unterscheidet in Hinblick auf Bilder etwa zwischen ‚image‘ (dt. Bild), womit er einzelne Bildobjekte bezeichnet, und ‚tableau‘ (dt. Gemälde), worunter er Gemälde und allgemeiner Orte, an denen mehrere Bildobjekte kombiniert werden, versteht. Weiters verwendet er die Begriffe ‚forme‘ (dt. Form) und ‚figure‘ (dt. Figur), womit er amorphe und geometrische Formen bezeichnet. In Bezug auf Wörter spricht Magritte von ‚mot‘ (dt. Wort), wenn er Thesen über Wörter allgemein aufstellt und von ‚nom‘ (dt. Name), wenn es um ein Objekt und seine Bezeichnung geht. Die Sätze sagen Unterschiedliches über das Verhältnis von Gegenständen, Wörtern und Bildern aus und es lassen sich einige der Bild-Text-Kombinationen zu Gruppen, die ein gemeinsames Thema behandeln, zusammenfassen.

So beschäftigen sich etwa die ersten drei Graphiken und Aussagen mit der Beziehung zwischen Wort und Gegenstand. Der erste Satz ‚Un objet ne tient pas tellement à son nom qu’on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convenienne mieux:‘ (dt. ‚Kein Gegenstand ist so mit seinem Namen verbunden, dass man ihm nicht einen anderen geben könnte, der besser zu ihm passt:‘⁶⁸) wird vom Bild eines Blattes, das mit ‚Le canon‘ (dt. die Kanone) bezeichnet ist, begleitet. Die vorgestellte These, dass Bezeichnungen unterschiedlich gut zu Dingen passen können, begründet die Umbenennung des Blattes in ‚Kanone‘. Diese Bild-Text-Kombination wird gerne herangezogen, um die Gemälde aus der Reihe *Der Schlüssel der Träume* zu erklären, in denen ebenfalls Neubenennungen vollzogen werden. Dem zweiten Satz ‚Il y a des objets qui se passent de nom:‘ (dt. ‚Es gibt Gegenstände, die ohne Namen auskommen:‘) ist eine Graphik,

⁶⁸ Die Übersetzungen sind aus der von Christiane Müller und Ralph Schiebler ins Deutsche übertragenen Fassung von Magrittes gesammelten Schriften entnommen, vgl. Blavier 1981, S. 43-44.

die ein kleines, am Meer treibendes Boot zeigt, an dem im Hintergrund ein Dampfschiff vorbeifährt, zugeordnet. Diese Graphik ist schwieriger zu deuten: Wird das Boot als Beispiel für einen Gegenstand vorgestellt, der ohne Namen auskommt? Oder soll das Dampfschiff, das keine Notiz vom kleinen Boot nimmt, den Gegenstand darstellen, der selbstbewusst am nicht benötigten Namen vorbeizieht? Die dritte Aussage ‚Un mot ne sert parfois qu’à se désigner soi-même:‘ (dt. ‚Ein Wort dient manchmal nur dazu, sich selbst zu bezeichnen:‘) stellt die Umkehr der zweiten These dar – also dass auch Wörter ohne Gegenstände auskommen können – und wird durch das von einer unregelmäßigen Linie begrenzte Wort ‚ciel‘ (dt. Himmel) ergänzt. Die Umrisslinie deutet an, dass das Wort sich in einer selbstbezüglichen, abgeschlossenen Sphäre befindet, gleichzeitig spielt Magritte aber mit der Ähnlichkeit der Form zu einer Wolke, die man üblicherweise mit dem Begriff Himmel assoziiert. Auch die zehnte Aussage ‚Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l’un de l’autre:‘ (dt. ‚Die Wörter, die dazu dienen, zwei unterschiedliche Gegenstände zu bezeichnen, zeigen nicht, was diese Gegenstände voneinander trennen mag:‘) behandelt die Beziehung zwischen Wörtern und Gegenständen, nur geht es hier anders als in den zuerst angeführten Beispielen nicht mehr nur um je ein Wort und einen Gegenstand. Außerdem scheint sich diese Aussage auf die geschriebene Sprache zu beziehen, auch wenn Magritte in *Die Wörter und die Bilder* nicht explizit zwischen gesprochener Sprache und Geschriebenem unterscheidet. Begleitet wird die Aussage von der Zeichnung einer länglichen, keulenartigen Form, die – auf einer Seite offen – die Wortgruppen ‚personnage perdant la memoire‘ (dt. Person, die das Gedächtnis verliert) und ‚corps de femme‘ (dt. Frauenkörper) umfasst. Die amorphe Form, die die beiden Wortgruppen umschließt, verbindet diese miteinander, obwohl sie Unterschiedliches bezeichnen. Womöglich geht es Magritte darum, zu zeigen, dass die äußere Form eines geschriebenen Wortes nicht auf seine Bedeutung schließen lässt, sodass eine Person, die des Lesens nicht mächtig ist, beim Anblick verschiedener Wörter nicht erkennen kann, ob diese zwei einander ähnliche oder konträre Dinge bezeichnen.

Ein weiteres Thema, mit dem sich mehrere Paarungen befassen, ist die Stellvertretung. Die vierte Aussage ‚Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l’image et le nom de cet objet se rencontrent:‘ (dt. ‚Ein Gegenstand begegnet seinem Bild, ein Gegenstand begegnet seinem Namen. Es kommt vor, daß das Bild und der Name dieses Gegenstands sich begegnen:‘) dient als Überleitung von der Beschäftigung mit der Beziehung zwischen Wort und Gegenstand zur Beschäftigung mit dem Verhältnis zwischen Gegenstand, Wort und Bild. Dass Magritte hier von Begegnungen spricht, deutet an, dass es sich dabei um ein eher zufälliges Aufeinandertreffen handelt. Die Wortwahl kann auch als Bezugnahme auf

Lautréamonts berühmte Metapher vom zufälligen Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch interpretiert werden.⁶⁹ Die begleitende Graphik zeigt ein in zwei Teile geteiltes rechteckiges Bildfeld, auf dem die Zeichnung eines Waldes dem Wort ‚forêt‘ (dt. Wald) gegenübergestellt ist. Es werden also die visuelle und die verbale Darstellungsform, bei der entweder ein Bild oder ein Wort für einen Gegenstand steht, miteinander konfrontiert. Die fünfte Aussage ‚Parfois le nom d’un objet tient lieu d’une image:‘ (dt. ‚Manchmal vertritt der Name eines Gegenstandes ein Bild:‘) beschreibt das Gegenteil eines Rebus, also ein Wort, das ein Bild ersetzt, während der siebte Satz den klassischen Rebus behandelt: ‚Une image peut prendre la place d’un mot dans une proposition:‘ (dt. ‚Ein Bild kann in einem Satz den Platz eines Wortes einnehmen:‘). Die dazu gehörigen Graphiken führen die jeweilige Operation vor: In der ersten Zeichnung findet sich die mit dem Wort ‚canon‘ bezeichnete Form neben den Bildern zweier Gegenstände und in der zweiten ersetzt das Bild einer Sonne das Wort ‚soleil‘ (dt. Sonne) im Satz ‚Le ☼ est caché par les nuages.‘ (dt. Die ☼ ist von den Wolken verdeckt.). Die sechste Aussage ‚Un mot peut prendre la place d’un objet dans la réalité:‘ (dt. ‚Ein Wort kann in der Realität den Platz eines Gegenstands einnehmen:‘) wird ergänzt durch die Zeichnung eines Frauenkopfes mit einer Sprechblase, in der ‚le soleil‘ steht. Magritte scheint hier eine Aussage über die referentielle Funktion der Sprache zu machen. Auch der dreizehnte Satz ‚Une forme quelconque peut remplacer l’image d’un objet:‘ (dt. ‚Eine beliebige Form kann das Bild eines Gegenstands ersetzen:‘) passt zu dieser Gruppe rund um das Thema der Stellvertretung. Begleitet wird der Satz von verschiedenen amorphen Formen, die als ‚le soleil‘ benannt werden.

Weitere Text-Bild-Kombinationen, die für die in dieser Arbeit behandelte Werkgruppe von besonderem Interesse sind, sind jene, die sich mit den Ähnlichkeiten und Unterschieden von Bildern und Wörtern in Gemälden beschäftigen. Der elfte Satz ‚Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images:‘ (dt. ‚In einem Gemälde sind Wörter von derselben Substanz wie Bilder:‘) scheint den Unterschied zwischen Bildern und Wörtern in Gemälden einzuebnen. Die begleitende Graphik führt vor, wie dieselbe zusammenhängende Linie Buchstaben und Zeichnungen formt. Im Gegensatz zur elften Aussage formuliert die zwölfte einen Unterschied zwischen Wörtern und Bildern in Gemälden: ‚On voit autrement les images et les mots dans un tableau:‘ (dt. ‚Man sieht in einem Gemälde Bilder und Wörter anders:‘). Die dazugehörige Zeichnung zeigt eine Blume, auf deren Blüte das Wort ‚montagne‘ (dt. Berg) geschrieben ist. Während die Blume als raumeinnehmender Körper gezeichnet ist, wirkt das Wort flach, wie gestempelt. Auch die siebzehnte und achtzehnte Aussage, die beschreiben, dass

⁶⁹ Das surrealistische Metaphernkonzept wird in Kapitel 3.2 behandelt.

es sowohl möglich ist, dass in Gemälden Wörter Präzises bezeichnen und Bilder Vages wie umgekehrt Bilder Präzises und Wörter Vages, können diesem Themenkreis zugeordnet werden.

Im Zusammenhang mit den Varianten von *Der Verrat der Bilder* und *Der Schlüssel der Träume* wird in der Literatur häufig auch auf die neunte Aussage ‚Tout tend à faire penser qu’il y a peu de relation entre un objet et ce qui lui représente:‘ (dt. ‚Alles deutet darauf hin, dass es wenig Beziehung gibt zwischen einem Gegenstand und dem, was ihn darstellt:‘) verwiesen, die durch die Zeichnung zweier mehr oder weniger identischer Häuser mit den Zusätzen ‚l’objet réel‘ (dt. das reale Objekt) und ‚l’objet représenté‘ (dt. das repräsentierte Objekt) ergänzt wird. Diese These kann als Erklärung für die bereits genannte dreizehnte Aussage, die besagt, dass beliebige Formen den Platz von Abbildern einnehmen können, verstanden werden. Auch die in der vierten Aussage beschriebene zufällige Begegnung zwischen Gegenständen und Bildern wird hier in Erinnerung gerufen.

Wie die angeführten Beispiele gezeigt haben, lassen viele der in *Die Wörter und die Bilder* vorgestellten Thesen Magrittes einigen Spielraum bei ihrer Deutung. Außerdem finden sich sowohl zwischen den Aussagen untereinander als auch innerhalb der einzelnen Text-Bild-Kombinationen Widersprüche. Dies erschwert es einerseits, aus den einzelnen Paarungen definitive Schlüsse zu ziehen, ermöglicht aber andererseits, sie verschiedenen Themenkreisen zuzuordnen und unter verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten.

Nach dem Überblick über die in dieser Arbeit behandelten Wortbilder Magrittes, sollen im nächsten Teil die sprachtheoretischen Interpretationsansätze sowie die durch sie ausgelöste Gegenbewegung behandelt werden.

3 Die sprachtheoretischen Interpretationsansätze

Wie in der Einleitung bereits erwähnt, herrschte vor allem um 1970 der Trend, Magrittes Wortbilder mithilfe von sprachtheoretischen Ansätzen zu deuten, da es zu dieser Zeit eine gängige Praxis war, unter dem Überbegriff des Strukturalismus Erkenntnisse aus der Linguistik auf andere Forschungsbereiche, wie die Literaturwissenschaft oder eben die Kunstgeschichte, zu übertragen. Es wurde also versucht, Zusammenhänge zwischen den Gemälden Magrittes und bereits bestehenden Theorien von Sprachwissenschaftlern und -philosophen wie Charles Sanders Peirce (1839-1914), Ferdinand de Saussure (1875-1913), Ludwig Wittgenstein (1889-1951), oder Roman Jakobson (1896-1982) herzustellen.⁷⁰

⁷⁰ Es werden allgemein sehr viele Bezüge zwischen Magritte und unterschiedlichsten Denkern hergestellt: Die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Laurie Edson vergleicht Magritte von einem Rezeptionsästhetischen

Der häufigste, wenn auch meist nur sehr oberflächlich getätigte Verweis ist der auf den Begründer der modernen Linguistik, Ferdinand de Saussure. Saussure führte in seinen posthum 1916 – also etwa zehn Jahre vor Magrittes ersten Wortbildern – erstmals publizierten sprachwissenschaftlichen Vorlesungen „Cours de linguistique générale“ (dt. „Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft“) aus, dass das sprachliche Zeichen nicht etwa eine Sache und einen Namen verbindet, sondern ein Konzept, für das er den Terminus Signifikat (Bezeichnetes) einführte, und ein Lautbild, für das er den Terminus Signifikant (Bezeichnendes) wählte.⁷¹ Er hielt die wichtige Beobachtung fest, dass das Konzept (mit der Ausnahme von Onomatopoetika) keine innere Beziehung zum Lautbild hat und das sprachliche Zeichen folglich arbiträr und durch jedes beliebige andere ersetzbar ist.⁷² Es beruht wie „jedes von einer Gesellschaft akzeptierte Ausdrucksmittel im Prinzip auf einer kollektiven Gewohnheit oder – was auf das Gleiche hinausläuft – auf einer Konvention.“⁷³ Die Sprache bildet also keine vorsprachliche Wirklichkeit ab, sondern ist ein strukturierendes System von Werten und Differenzen, das uns ermöglicht, Ideen voneinander zu unterscheiden:

„Die spezifische Rolle der Sprache in Bezug auf das Denken ist es nicht, ein materielles lautliches Ausdrucksmittel für die Wiedergabe der Ideen bereitzustellen, sondern als Mittler zwischen dem Denken und dem Lautbereich zu dienen, und zwar dergestalt, daß ihre Verbindung gezwungenermaßen zur gegenseitigen Abgrenzung von Einheiten führt. Das Denken, von Natur aus chaotisch, wird gezwungen, sich in der Aufgliederung zu präzisieren.“⁷⁴

Bezugnehmend darauf werden Magrittes Wortbilder von sprachtheoretischen InterpretInnen als Demonstration des Zeichencharakters von Bildern gewertet. Ihnen zufolge zeigt Magritte, dass auch Bilder auf einem konventionsgebundenen Zeichensystem basieren, das mit eigenen Repräsentationsmechanismen operiert. Weiters gerne angeführt wird, dass Magritte analog zu Wittgenstein, der auf unserem alltäglichen Sprachgebrauch beruhende Missverständnisse aufdeckte, Ähnliches im Bereich der bildlichen Repräsentation tue. Wie schon anhand dieser knappen Zusammenfassung zu erahnen ist, überschneiden und vermischen sich die in der Forschungsliteratur hergestellten Bezüge.

Die in etwa zeitgleich mit dem Aufkommen der Konzeptkunst verfassten Interpretationen von Magrittes Wortbildern rückten also stark die den Bildern zugrundeliegenden Gedanken in

Standpunkt ausgehend mit dem französischen „Dichter der Gegenstände“ Francis Ponge (vgl. Edson 1990, S. 254-255), Jacques Meuris sieht sowohl Ähnlichkeiten mit dem Logiker und Autor von *Alice in Wonderland* Charles Dodgson (besser bekannt unter seinem Pseudonym Lewis Carroll) als auch mit dem amerikanischen Mathematiker und Experten für künstliche Intelligenz Douglas Hofstadter (vgl. Meuris 2004, S. 129, 131-132). Karlheinz Lüdeking erkennt neben Parallelen zu Ideen Wittgensteins auch Heidegger als verwandten Geist (vgl. Lüdeking 1996, S. 61) und Speidel stellt Bezüge zur Symboltheorie Nelson Goodmans her (vgl. Speidel 2017, S. 64).

⁷¹ Vgl. Saussure, de 2013, S. 169-171.

⁷² Vgl. Saussure, de 2013, S. 171-173.

⁷³ Saussure, de 2013, S. 173.

⁷⁴ Saussure, de 2013, S. 245.

den Vordergrund, wodurch formale Elemente vernachlässigt wurden. Ebenso wurde das in Magrittes Selbstdeutung zentrale Mysterium übergangen, was eine Gegenbewegung auslöste, die weg von den rein sprachtheoretischen Ansätzen, hin zu einer stärker metaphysischen Deutung der Wortbilder im Einklang mit Magrittes eigenen Theorien strebte. Die wichtigsten sprachtheoretischen Interpretationsansätze sowie die Wendung hin zu einer diese überschreitenden Analyse, sollen in diesem Kapitel dargestellt werden.

3.1 Semiotische und sprachphilosophische Deutungen

Ein klassisches Beispiel für eine sprachtheoretische Interpretation findet sich in Uwe Schneedes sehr konziser Magritte-Monographie aus dem Jahr 1973. Darin betont der Autor Magrittes denkerische Herangehensweise an die Malerei und argumentiert, dass die Wortbilder den Betrachter/die Betrachterin dazu animieren, im Bild begonnene Reflexionen nachzuvollziehen.⁷⁵ Der Anstoß zur Reflexion werde durch den Überraschungseffekt von Magrittes Wortbildern geliefert. Für Schneede ist bei Magrittes Wortbildern also ihr lehrhafter Charakter zentral, jedes der Gemälde stelle die systematische Abhandlung eines Problems dar.⁷⁶

Anhand der nicht zusammenpassenden Wort-Bild-Kombinationen in *Der Schlüssel der Träume* (1930, Abb. 18) zeige Magritte etwa, dass Sprache und Darstellung voneinander verschiedene Systeme seien, die nach eigenen Regeln funktionieren:

„Weder Sprache noch Darstellung sind Abbilder; sie sind instrumentale Systeme, Medien, mit deren Hilfe und unter deren Voraussetzungen Realität auf der Ebene des Scheins vergegenwärtigt wird.“⁷⁷

Ebenso demonstriere *Die Wörter und die Bilder* (Abb. 4), von Schneede als ‚Bildessay‘ bezeichnet, unter anderem die mediengebundene Wahrnehmungsweise von Bild und Schrift.

In *Der Verrat der Bilder* (Abb. 2) problematisiert Magritte laut Schneede das Verhältnis zwischen Abgebildetem und Abbild und macht darauf aufmerksam, dass das Abbild auf einer vom realen Gegenstand unterschiedenen Realitätsebene, nämlich der der Zeichen, funktioniert.⁷⁸ Hier sieht Schneede eine Verbindung zu Wittgenstein, wobei er nicht sehr in die Tiefe geht, wenn er schreibt: „Einem solchen Ansatz liegen Überlegungen zur Stellvertretung der Wirklichkeit zugrunde, wie sie systematisch insbesondere von und seit Ludwig Wittgenstein betrieben worden sind.“⁷⁹

⁷⁵ Vgl. Schneede 1973, S. 36, 39.

⁷⁶ Vgl. Schneede 1973, S. 34, 46.

⁷⁷ Schneede 1973, S. 41.

⁷⁸ Vgl. Schneede 1973, S. 34-35.

⁷⁹ Schneede 1973, S. 35.

Etwas genauer beschäftigt sich die amerikanische Kunsthistorikerin Suzi Gablik, die 1959 für acht Monate bei Magritte und dessen Frau wohnte, um Material für ihre Monographie über den Künstler zu sammeln, mit einem Vergleich von Überlegungen der beiden Denker. Ihr 1970 veröffentlichtes Buch „Magritte“ enthält viele Informationen aus erster Hand, lässt aber an einigen Stellen Klarheit sowie Wissenschaftlichkeit vermissen. Auch wenn sich am Beginn der besagten Publikation ein Absatz über den Einfluss von Magrittes Sternzeichen auf seinen Charakter findet⁸⁰, bleibt Raum für ernstzunehmendere Beobachtungen über das Werk des Künstlers. Wie alle sprachtheoretischen InterpretInnen vertritt auch Gablik die Ansicht, dass für Magritte der dem Bild zugrundeliegende Gedanke gegenüber dem tatsächlichen Gemälde im Vordergrund steht, sie schreibt:

“A study of his work is therefore likely to disclose the intellectual integrity and searching mind of a philosopher rather than the aesthetic and painterly concerns of an artist. [...] The matter-of-fact literalness of his style, so often described as unpainterly and academic, is merely the most effective means of achieving clarity of thought.”⁸¹

In dem den Wortbildern gewidmeten Kapitel behauptet Gablik als erste eine Verwandtschaft zwischen den Ideen, auf denen diese Werkgruppe basiert, und der späten Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins. Diese Verwandtschaft wurde anschließend oft zitiert – meist jedoch ohne genauer hinterfragt zu werden – und soll daher hier in einiger Ausführlichkeit untersucht werden. Gablik bezieht sich für ihren Vergleich auf Wittgensteins späte Sprachphilosophie aus den 1953 veröffentlichten „Philosophischen Untersuchungen“, verweist darauf aber nur oberflächlich und verzichtet auf Seitenangaben. Sie fasst zusammen, dass Wittgenstein in den „Philosophischen Untersuchungen“ vor allem zeige, dass die Sprache kein natürliches, unveränderliches Merkmal des Universums ist, sondern ein konstruiertes, gebrauchsbabhängiges System mit verschiedensten Funktionen.⁸² Da Gabliks Zusammenfassung wenig in die Tiefe geht, sollen einige ergänzende Sätze dem Verständnis helfen.

In den „Philosophischen Untersuchungen“ vollzieht Wittgenstein eine Selbstkritik an seiner frühen Sprachphilosophie, die er in der „Logisch-Philosophischen Abhandlung“ („Tractatus logico-philosophicus“) von 1922 dargelegt hatte und die die Sprache als eine Sammlung aller möglichen (logischen) Sätze und ein Abbild der Wirklichkeit verstand. Einige seiner darin geäußerten Grundsätze lauteten: „Die Gesamtheit der wahren Gedanken sind ein Bild der Welt.“⁸³, „Der Gedanke ist der sinnvolle Satz.“⁸⁴, „Die Gesamtheit der Sätze ist die

⁸⁰ Vgl. Gablik 1970, S. 16-21.

⁸¹ Gablik 1970, S. 11.

⁸² Vgl. Gablik 1970, S. 126.

⁸³ Wittgenstein 1963, S. 19, §3.01.

⁸⁴ Wittgenstein 1963, S. 32, §4.

Sprache.“⁸⁵ „Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit. Der Satz ist ein Modell der Wirklichkeit, so wie wir sie uns denken.“⁸⁶ „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“⁸⁷ und „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“⁸⁸ In seinem Spätwerk argumentiert Wittgenstein hingegen, dass der Gebrauch der Sprache für die Bedeutung entscheidend ist und eine Äußerung nur situationsbezogen, also innerhalb ihres Kontexts korrekt verstanden werden kann.⁸⁹ So schreibt er: „Jedes Zeichen scheint allein tot. Was gibt ihm Leben? – Im Gebrauch lebt es. Hat es da den lebenden Atem in sich? – Oder ist der Gebrauch sein Atem?“⁹⁰ Wittgenstein weist darauf hin, dass es nicht egal ist, welche Begriffe man verwendet, denn „Begriffe leiten uns zu Untersuchungen. Sind der Ausdruck unseres Interesses, und lenken unser Interesse.“⁹¹ Er führt weiter aus, dass die Wahl der Begriffe beeinflusst, wie man sich „allgemeine Naturlatsachen“⁹² vorstellt und dass es nicht den einen richtigen Begriff zu ihrer Darstellung gibt. Anhand sogenannter Sprachspiele macht er auf falsche Vorstellungen von der Funktionsweise der Sprache aufmerksam und führt Gedankenexperimente durch, „die durch Ähnlichkeit und Unähnlichkeit ein Licht in die Verhältnisse unsrer Sprache werfen sollen.“⁹³ Wiederum betont er dabei, dass die Sprache im Gebrauch verankert ist: „Das Wort ‚Sprachspiel‘ soll hier hervorheben, daß das Sprechen der Sprache ein Teil ist einer Tätigkeit, oder einer Lebensform.“⁹⁴ Ein Beispiel für ein Sprachspiel ist etwa das Erlernen einer primitiven Form der Sprache durch hinweisendes Benennen, ähnlich dem Vorgang mit dem Kinder das Sprechen erlernen, und den Wittgenstein als „Abrichten“⁹⁵ bezeichnet.⁹⁶ Zusätzlich zu den einzelnen Gedankenexperimenten bezeichnet Wittgenstein auch die Gesamtheit der Sprache als Sprachspiel.⁹⁷

Nun zurück zu Suzi Gabliks Vergleich. Sie zitiert das Ziel von Wittgensteins Philosophie, nämlich den „Kampf gegen die Verhexung unsres Verstandes durch die Mittel unserer Sprache“⁹⁸ und argumentiert, dass Magritte analog dazu in seinen Wortbildern Missverständnisse und Vereinfachungen der Sprache aufzeigt, die so tief im alltäglichen

⁸⁵ Wittgenstein 1963, S. 32, §4.001.

⁸⁶ Wittgenstein 1963, S. 33, §4.01.

⁸⁷ Wittgenstein 1963, S. 89, §5.6.

⁸⁸ Wittgenstein 1963, S. 115, §7.

⁸⁹ Vgl. Wittgenstein 1977, S. 29, §23, S. 225, §525.

⁹⁰ Wittgenstein 1977, S. 201, §432.

⁹¹ Wittgenstein 1977, S. 239, §570.

⁹² Wittgenstein 1977, S. 368.

⁹³ Wittgenstein 1977, S. 84, §130.

⁹⁴ Wittgenstein 1977, S. 28, §23.

⁹⁵ Wittgenstein 1977, S. 17, §5.

⁹⁶ Vgl. Wittgenstein 1977, S. 19, §7.

⁹⁷ Vgl. Wittgenstein 1977, S. 19, §7.

⁹⁸ Wittgenstein 1977, S. 79, §109.

Sprachgebrauch verwurzelt sind, dass man sie aufgrund ihrer Vertrautheit übersieht.⁹⁹ Ihrzufolge möchte Magritte mit seinen Wortbildern das habitualisierte, rationale Bild der Wirklichkeit durchbrechen und auf Mehrdeutigkeiten und Paradoxien aufmerksam machen. Gablik beschreibt, dass obwohl die Beziehung zwischen einem Objekt und seinem Namen arbiträr ist und nur auf semantischer Konvention beruht, in unserem alltäglichen Sprachgebrauch Verwechslungen zwischen den beiden stattfinden. *Der Schlüssel der Träume* (1927, Abb. 3) und *Der Verrat der Bilder* (Abb. 2) zeigen laut ihr genau solche, auf der arbiträren Struktur der Sprache fußende Missverständnisse auf.¹⁰⁰ Ein Bild einer Pfeife eine Pfeife zu nennen, ist Gablik zufolge ein klassisches Beispiel für unseren fehlerhaften Sprachgebrauch, der uns das Bezeichnende mit dem Bezeichneten verwechseln lässt. Gablik zitiert an dieser Stelle Wittgenstein mit der Anmerkung, dass der Satz genauso von Magritte stammen könnte: „Die für uns wichtigsten Aspekte der Dinge sind durch ihre Einfachheit und Alltäglichkeit verborgen. (Man kann es nicht bemerken, – weil man es immer vor Augen hat.)“¹⁰¹ Indem Magritte „Dies ist keine Pfeife“ unter das Bild einer Pfeife schreibt, mache er auf diese Falle der Alltagssprache aufmerksam. So wie Wittgenstein solche und ähnliche logische Probleme der Sprache anhand seiner Sprachspiele aufzeigt, tut Magritte es laut Gablik anhand von Gemälden mit paradoxen Zusammenstellungen von Bild und Schrift.¹⁰² Sie schreibt: „Both Magritte and Wittgenstein had embarked contemporaneously, but without knowledge of each other, on a therapeutic analysis of the specific logical disorders produced by language.“¹⁰³ Gablik argumentiert, dass auch wenn der Satz „Dies ist keine Pfeife“ paradox erscheint, er doch logisch korrekt ist, da man die abgebildete Pfeife nicht rauchen kann.¹⁰⁴

Aber auch die Beziehung zwischen Objekten und Abbildungen ist Gablik zufolge nicht so simpel wie gedacht. Wie sie angibt, ist bildliche Repräsentation ein komplexes mentales Konstrukt, das unabhängig von bloßer äußerlicher Ähnlichkeit¹⁰⁵ eine symbolische Beziehung zwischen zwei Objekten voraussetzt und nur innerhalb eines festgelegten

⁹⁹ Vgl. Gablik 1970, S. 126.

¹⁰⁰ Vgl. Gablik 1970, S. 127.

¹⁰¹ Wittgenstein 1977, S. 84, §129. Wie Ernst Tugendhat beschreibt, findet sich diese Erkenntnis schon bei Augustinus: „Ein klassisches, in unserer Zeit von Wittgenstein wiederaufgenommenes Beispiel ist Augustinus Äußerung über die Zeit: ‚Was also ist die Zeit? Wenn niemand mich danach fragt, weiß ich es; wenn ich gefragt werde und es erklären will, weiß ich es nicht.‘ Hier scheint also ein Erkenntnisbereich vorzuliegen, bei dem unser Unwissen nicht auf mangelhafter Erfahrung zu beruhen scheint, sondern darauf, daß es sich um Aspekte unseres Verstehens handelt, die uns zu nahe und zu selbstverständlich sind. Was wir hier erstreben, ist nicht Erklärung eines in seiner Tatsächlichkeit Unverständlichen, sondern Klärung des schon Verstandenen. Und diese Klärung ist nur durch Reflexion auf unser Verstehen selbst zu erreichen, nicht durch Erfahrung.“, Tugendhat 1976, S. 19.

¹⁰² Vgl. Gablik 1970, S. 128.

¹⁰³ Gablik 1970, S. 128.

¹⁰⁴ Vgl. Gablik 1970, S. 128.

¹⁰⁵ Gablik fügt hinzu, dass unsere bildlichen Repräsentationssysteme zwar Großteils auf Ähnlichkeit beruhen, es sich hierbei aber nur um eine Konvention handle, vgl. Gablik 1970, S. 143.

Klassifikationssystems funktioniert.¹⁰⁶ Zur Verdeutlichung erklärt sie, dass ein Bild mehr mit einem anderen Bild gemein habe, als mit dem Objekt, das es darstellt, außerdem repräsentiere etwa das Bild einer Pfeife zwar die echte Pfeife, aber nicht umgekehrt.¹⁰⁷ Gablik schreibt: “A symbol exists by virtue of repetitions, and its identity depends upon the same meaning being attributed to a particular form by different users.”¹⁰⁸ Indem Magritte amorphen Formen Namen zuordnet oder Bilder von gewöhnlichen Gegenständen mit neuen Namen kombiniert, demonstriert er, dass Zeichen an sich bedeutungslos sind und ihre Bedeutung erst durch den festgelegten Gebrauch entsteht.¹⁰⁹ Das führt er laut Gablik auch in *Die Wörter und die Bilder* vor, von ihr als „a splendid essay in elucidation of the hazards of both pictorial and linguistic systems of representation“¹¹⁰ bezeichnet. Die darin dargestellte Vagheit und Ambiguität von Wörtern korrespondiert mit Wittgensteins Vorstellung von Sprache als einer Sammlung von Sprachspielen anstelle eines Abbilds von Fakten. Hier weist Gablik auf die Wichtigkeit hin, die Wittgenstein dem Kontext einer Aussage zuweist, indem er es als irreführend bezeichnet, Wörter als Träger von Bedeutung anzusehen.¹¹¹

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es Gablik bei Magrittes Wortbildern vor allem um den Zusammenhang von Wörtern und der Wirklichkeit geht, sie scheint sie vordergründig als eine mit künstlerischen Mitteln durchgeführte Sprachtheorie zu verstehen, die zufälligerweise¹¹² Wittgensteins später Sprachphilosophie ähnelt. Auch wenn die von ihr wiedergegebenen Beobachtungen in Bezug auf bildliche Repräsentation, wie etwa, dass Ähnlichkeit dafür keine notwendige und schon gar nicht hinreichende Voraussetzung ist, sehr hilfreich scheinen, fällt bei genauerer Lektüre auf, dass Gabliks Argumente deutlich an die Nelson Goodmans aus seinem 1968 veröffentlichten Werk „Languages of Art“ (dt. „Sprachen der Kunst“) erinnern, auf das Gablik an keiner Stelle verweist. Darin stellt der amerikanische Philosoph eine Symboltheorie auf, die sowohl das sprachliche als auch das bildliche Verweisen umfasst. Eine seiner zentralen Aussagen ist, dass Repräsentation unabhängig von Ähnlichkeit funktioniert:

“The plain fact is that a picture, to represent an object, must be a symbol for it, stand for it, refer to it; and that no degree of resemblance is sufficient to establish the requisite relationship of

¹⁰⁶ Vgl. Gablik 1970, S. 137.

¹⁰⁷ Vgl. Gablik 1970, S. 137.

¹⁰⁸ Gablik 1970, S. 143.

¹⁰⁹ Vgl. Gablik 1970, S. 141, 143.

¹¹⁰ Gablik 1970, S. 137.

¹¹¹ Vgl. Gablik 1970, S. 141. Wittgenstein schreibt: „Es ist wichtig, festzustellen, daß das Wort ‚Bedeutung‘ sprachwidrig gebraucht wird, wenn man damit das Ding bezeichnet, das dem Wort ‚entspricht‘. Dies heißt, die Bedeutung eines Namens zu verwechseln mit dem Träger des Namens.“, Wittgenstein 1977, S. 40, §40.

¹¹² Gablik schreibt: „There is no evidence that Magritte ever read Wittgenstein, although he was well versed in philosophy. Yet the similarity between the preoccupations of both men is striking, to the point where even the images they use often correspond.“, Gablik 1970, S. 96.

reference. Nor is resemblance necessary for reference, almost anything may stand for almost anything else. A picture that represents – like a passage that describes – an object refers to and, more particularly denotes it. Denotation is the core of representation and is independent of resemblance.”¹¹³

Ebenso gibt er an, dass ein Bild jedem anderen Bild ähnlicher ist, als dem Gegenstand, den es darstellt und dass eine Repräsentationsbeziehung im Unterschied zur symmetrischen Ähnlichkeit nur in eine Richtung funktioniert – ein Portrait des Herzogs von Wellington etwa repräsentiere zwar den Herzog, aber der Herzog nicht das Bild.¹¹⁴ Gablik übernimmt diese Beobachtungen, passt hier aber zumindest das Beispiel an Magritte an, indem sie schreibt, dass das Bild einer Pfeife die Pfeife repräsentiere, aber nicht umgekehrt.¹¹⁵ Weniger zurückhaltend zeigt sie sich allerdings einige Seiten später, als sie eine von Goodman erzählte Anekdote wortwörtlich übernimmt: „To a complaint that his portrait of Gertrude Stein did not look like her, Picasso is said to have answered: ‘No matter, it will.’”¹¹⁶ Auch seine Beobachtung “An object resembles itself to the maximum degree but rarely represents itself”, findet sich bei Gablik als “an object resembles itself, but it does not usually represent itself.”¹¹⁷ Goodmans Aussage “Representational customs, which govern realism, also tend to generate resemblance. That a picture looks like nature often means only that it looks the way nature is usually painted”¹¹⁸ findet sich bei Gablik in kaum veränderter Form: “pictures look more like the way nature is painted than like nature itself. However, it is true that our modes of representation for the most part tend to generate resemblance”¹¹⁹ Dass Gablik so eindeutig Stellen aus Goodmans Buch verwendet, ohne den geringsten Verweis auf dessen Existenz zu liefern, zeigt ihre unwissenschaftliche Herangehensweise und verlangt nach einer kritischen Auseinandersetzung mit ihren Ausführungen.

Einige der von Gablik aufgezeigten Korrespondenzen zwischen Magritte und Wittgenstein treffen sicherlich zu, auch wenn gängige Ideen um 1970 bestimmt dazu beigetragen haben, dass gerade Wittgenstein herangezogen wurde, um Magrittes Wortbilder zu analysieren. Wichtig hervorzuheben ist, dass Magrittes Absichten auf mehr abzielen, als Missverständnisse im Sprachgebrauch aufzudecken, während Wittgenstein selbst betont, nur beschreiben zu wollen:

„Die Philosophie darf den tatsächlichen Gebrauch der Sprache in keiner Weise antasten, sie kann ihn am Ende also nur beschreiben. Denn sie kann ihn auch nicht begründen. Sie läßt alles, wie es

¹¹³ Goodman 1968, S. 5.

¹¹⁴ Vgl. Goodman 1968, S. 4.

¹¹⁵ Vgl. Gablik 1970, S. 137.

¹¹⁶ Goodman 1968, S. 33, Gablik 1970, S. 142

¹¹⁷ Gablik 1970, S. 142.

¹¹⁸ Goodman 1968, S. 39.

¹¹⁹ Gablik 1970, S. 143.

ist. [...] Die Philosophie stellt eben alles bloß hin, und erklärt und folgert nichts. – Da alles offen daliegt, ist auch nichts zu erklären. Denn, was etwa verborgen ist, interessiert uns nicht.“¹²⁰

Magritte hingegen interessiert sich gerade für das Verborgene und hinter den alltäglichen Dingen liegende und möchte mit seinen Gemälden die Denkgewohnheiten der BetrachterInnen durchbrechen und die Welt verändern. Kurz formuliert strebt Wittgenstein weg von der Metaphysik und Magritte zu ihr hin.¹²¹ Gabliks Aussagen decken also nur einen Teil der für Magrittes Wortbilder zentralen Aspekte ab und stellen Magritte dabei zu sehr als Philosoph dar, während der Maler vernachlässigt wird. Denn, wie Magritte selbst richtig betont, „wenn sich ein Bild mit Worten erklären ließe, genügten die Worte und das Bild wäre überflüssig.“¹²²

Gablik folgend ziehen auch andere AutorInnen Parallelen zwischen der Sprachphilosophie Wittgensteins und Magrittes Wortbildern, etwa Karlheinz Lüdeking, Professor an der Universität der Künste in Berlin, in seinem Aufsatz „Picture-Theory of Language and Language-Theory of Pictures“ von 1990. Darin argumentiert Lüdeking anhand von *Die Wörter und die Bilder* (1929, Abb. 4), dass, so wie Wittgenstein das Wesen der Sätze erklären wollte, Magritte das Wesen der Bilder erforschte.¹²³ Allerdings konzentriert sich Lüdeking anders als Gablik bei seinem Vergleich auf Wittgensteins Frühwerk. Er geht sogar so weit, *Die Wörter und die Bilder* in Anlehnung an Wittgensteins „Tractatus logico-philosophicus“ als „Tractatus logico-pictoricus“¹²⁴ und im Titel seines Aufsatzes als eine Sprachtheorie der Bilder zu bezeichnen. Im Unterschied zu einigen der anderen sprachtheoretischen InterpretInnen ist Lüdeking also nicht der Ansicht, dass Magrittes Wortbilder Probleme des Sprachgebrauchs behandeln, sondern, dass sie sich hauptsächlich mit der bildlichen Repräsentation beschäftigen.

Die erste von Lüdeking festgestellte Gemeinsamkeit ist oberflächlicher Art, nämlich, dass sowohl Wittgenstein als auch Magritte Zeichensysteme analysierten und mit etwa 30 Jahren eine knappe Zusammenfassung ihrer Theorien veröffentlichten.¹²⁵ Anhand von sechs Satz-Bild-Kombinationen¹²⁶ aus *Die Wörter und die Bilder* verdeutlicht Lüdeking seine Theorie, dass Magritte vor allem zeige, dass Wörter und Bilder dieselbe Funktion erfüllen können, womit dieser gleichzeitig Überlegungen Nelson Goodmans vorwegnehme.¹²⁷ Hier findet sich also –

¹²⁰ Wittgenstein 1977, S.83, §124, §126.

¹²¹ Wittgenstein schreibt: „Wir führen die Wörter von ihrer metaphysischen, wieder auf ihre alltägliche Verwendung zurück.“, Wittgenstein 1977, S. 80, §116.

¹²² Magritte 1979 in: Blavier 1981, S. 18.

¹²³ Vgl. Lüdeking 1990, S. 312.

¹²⁴ Lüdeking 1990, S. 312.

¹²⁵ Vgl. Lüdeking 1990, S. 312.

¹²⁶ Lüdeking behandelt die Sätze nicht in der vorgegebenen Reihenfolge, weist aber darauf hin, dass es ein Gesamtkonzept gibt.

¹²⁷ Vgl. Lüdeking 1990, S. 313-314.

anders als bei Gablik – ein direkter Verweis auf Goodmans Symboltheorie. Wie bei Wörtern sei auch bei Bildern die eigene Gestalt von dem unabhängig, was sie repräsentieren – wenn man sich auf einen solchen Gebrauch geeinigt habe, wie Lüdeking betont.¹²⁸ Somit zeigt Magritte laut Lüdeking anhand von *Die Wörter und die Bilder*, dass jedes schriftliche oder bildliche Zeichen von einem beliebigen anderen ersetzt werden kann. Dabei spiele Magritte bewusst mit Paradoxien, etwa indem er im Satz ‚Le ☼ est caché par les nuages.‘ (dt. Die ☼ ist von den Wolken verdeckt.), die gezeichnete Sonne im Gegensatz zur Bedeutung des Satzes strahlend und nicht verdeckt darstellt. Lüdeking zufolge war die wichtigste Erkenntnis aus Magrittes Überlegungen, dass Bilder nicht notwendigerweise das repräsentieren müssen, was sie zeigen. Wie er angibt, ist die Unterscheidung zwischen dem, was ein Bild zeigt und dem, was es repräsentiert, für Wittgensteins Denken ebenfalls zentral.¹²⁹ Wittgenstein hätte nach Lüdeking aber wahrscheinlich einen Unterschied zwischen Bildern, die alleine stehende Objekte darstellen, und solchen, die Beziehungen zwischen verschiedenen Objekten darstellen, gemacht. Lüdeking argumentiert, dass letztere Wittgenstein mehr interessieren, da sie analog zu Sätzen funktionieren und bestimmte Sachverhalte ausdrücken. Magritte hingegen beschäftigt sich hauptsächlich mit einzelnen Objekten und Begriffen, weshalb Lüdeking mit der Bemerkung schließt, nicht sicher zu sein, ob Wittgenstein Magrittes Wortbilder geschätzt hätte.

Die Feststellung, dass bei Wittgensteins moderner Logik der Satz im Zentrum steht, während Magrittes Interesse – wie in der älteren, klassischen Tradition der Logik – hauptsächlich einzelnen Begriffen (‚Namen‘) gilt, ist sicherlich zutreffend. So schreibt ersterer: „Nur der Satz hat Sinn, nur im Zusammenhang des Satzes hat ein Name Bedeutung.“¹³⁰, während in Magrittes Wortbildern mit Ausnahme von *Der Verrat der Bilder* nie ganze Sätze inkludiert werden. Insgesamt bleibt aber auch dieser Vergleich zwischen Wittgensteins Sprachphilosophie und Magrittes Ideen – auch der Kürze des Aufsatzes geschuldet – eher oberflächlich.

Ein ebenfalls nicht sehr in die Tiefe gehender Vergleich der Philosophie Wittgensteins und der Malerei Magrittes findet sich in Wieland Schmieds Zeitungsartikel „Die Ferien Hegels. Ein Künstler zwischen Wittgenstein und Heidegger. Zehn Anmerkungen zu seiner Philosophie“ vom 29.01.1982. Schmied argumentiert darin, dass Wittgenstein eine gegenläufige Entwicklung zu Magritte durchmacht: Während sich im Werk des Ersteren die Kluft zwischen

¹²⁸ Vgl. Lüdeking 1990, S. 314-315.

¹²⁹ Vgl. Lüdeking 1990, S. 315-316.

¹³⁰ Wittgenstein 1963, S. 24, §3.3. Wie Tugendhat zusammenfasst, wird in der philosophischen Semantik seit Gottlob Frege der Untersuchung der Bedeutungserzeugung von Sätzen vor der Bedeutung von einzelnen Wörtern der Vorrang gegeben, vgl. Tugendhat 1976, S. 41.

Sprache und Welt kontinuierlich vergrößere, entwickle Zweiterer ausgehend von der Fragwürdigkeit aller Sprachmittel eine Sprache der Bilder, mit der gültige Aussagen über die Welt gemacht werden können. Schmied kommt zu folgendem Schluss: „So dürfen wir, im Hinblick auf die Kunst des Malers mit gutem Recht den letzten Satz des tractatus abwandeln: Wovon man nicht reden kann, das läßt sich immer noch malen. Vielleicht. Der Rest ist Sehen.“¹³¹

Ein Autor, der den häufig hergestellten Bezug zu Wittgenstein hinterfragt, ist der österreichische Kunsthistoriker Werner Hofmann. Er argumentiert, dass man in der Philosophiegeschichte weiter zurückgehen und eine Verbindung zu Ideen Friedrich Nietzsches (1844-1900) feststellen kann, der in „Die fröhliche Wissenschaft“ 1882 angibt, dass der Name der Dinge im Laufe der Zeit wichtiger geworden ist als das, was sie sind.¹³² Nietzsche schreibt:

„Der Ruf, Name und Anschein, die Geltung, das übliche Maaß und Gewicht eines Dinges — im Ursprunge zuallermeist ein Irrthum und eine Willkürlichkeit, den Dingen übergeworfen wie ein Kleid und seinem Wesen und selbst seiner Haut ganz fremd — ist durch den Glauben daran und sein Fortwachsen von Geschlecht zu Geschlecht dem Dinge allmählich gleichsam an- und eingewachsen und zu seinem Leibe selber geworden: der Schein von Anbeginn wird zuletzt fast immer zum Wesen und wirkt als Wesen!“¹³³

Hofmann zufolge zweifelte Nietzsche also schon vor Wittgenstein (oder Saussure) die willkürlichen Konventionen der Sprache an, argumentierte aber auch, dass man die Wirklichkeit verändern kann, indem man neue Bezeichnungen schafft: „Aber vergessen wir auch dies nicht: es genügt, neue Namen und Schätzungen und Wahrscheinlichkeiten zu schaffen, um auf die Länge hin neue ‚Dinge‘ zu schaffen.“¹³⁴ Magritte habe dies laut Hofmann in seiner Malerei umgekehrt umgesetzt, indem er etwa mit den in eine rudimentäre Landschaftskulisse eingefügten, ungegenständlichen Formen in *L'espoir rapide* (dt. *Die schnelle Hoffnung*, 1927, Abb. 21) Bilder von Wörtern anfertigt, die es noch nicht gibt und damit lehrt, „Sprach- und Bildwirklichkeiten als Rahmenthemen für noch unausgeschöpfte Möglichkeiten des Weltverständnisses zu begreifen und zu handhaben.“¹³⁵

Wahrscheinlich in größeren Teilen zutreffend als eine Verwandtschaft mit Wittgensteins Sprachphilosophie ist die von Lüdeking – und stillschweigend von Gablik – beobachtete Vorwegnahme einiger Argumente Nelson Goodmans durch Magritte. Zum ungefähren

¹³¹ Schmied 1982, o. S.

¹³² Vgl. Hofmann 1979, 147. Auch Ina Conzen weist auf die Wichtigkeit der Philosophie Nietzsches für Magritte und de Chirico hin, vgl. Conzen 2016, S. 174.

¹³³ Nietzsche 1906, S. 120. Wittgenstein schreibt im Tractatus Ähnliches: „Die Sprache verkleidet den Gedanken. Und zwar so, daß man nach der äußeren Form des Kleides, nicht auf die Form des bekleideten Gedankens schließen kann; weil die äußere Form des Kleides nach ganz anderen Zwecken gebildet ist als danach, die Form des Körpers erkennen zu lassen.“, vgl. Wittgenstein 1963, S. 32, §4.002.

¹³⁴ Nietzsche 1906, S. 120-121.

¹³⁵ Hofmann 1979, S. 147.

Zeitpunkt der Veröffentlichung von Gablirks Monographie war die Diskussion über das Verhältnis von Sprache, Kunst und Wirklichkeit in vollem Gange und Goodman war einer ihrer Hauptakteure und ein starker Verteidiger der Konventionalität aller Zeichen. In seinem Buch „Languages of Art“ bezieht Goodman sich wiederholt auf Ernst Gombrichs „Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation“ (dt. „Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung“) aus dem Jahr 1960, mit dem der Autor eine Brücke zwischen Wahrnehmungspsychologie und Kunstgeschichte schlagen möchte. Goodman teilt Gombrichs Überzeugung, dass es kein ‚unschuldiges Auge‘ gibt und dass vielfältige Erfahrungen, Vorurteile und Ansprüche unser Sehen steuern.¹³⁶ Auch wenn die beiden soweit übereinstimmen, divergieren ihre weiteren Überlegungen. Während Goodman argumentiert, dass bildliche Zeichen genauso auf Konvention beruhen wie sprachliche und die beiden Systeme analog zueinander funktionieren, vertritt Gombrich die Position, dass bildliche Zeichen bis zu einem gewissen Grad natürlich sind und man ihnen daher anders begegnet.

Gombrich befasst sich wiederholt mit diesem Thema, besonders klar – und explizit in Bezug auf Magritte – äußert er sich im Vorwort zur sechsten Ausgabe von „Kunst und Illusion“, verfasst im Jahr 2000 und erschienen 2002 unter dem Titel „Bilder und Zeichen.“ Darin vertritt er die Ansicht, dass man sich Bildern und Wörtern (Zeichen) mit einer jeweils anderen Einstellung, also einer Art selektiver Aufmerksamkeit oder einem speziellen Filtermechanismus, nähert.¹³⁷ Magritte, den er als „eine[n] der intelligentesten Künstler unseres Jahrhunderts“¹³⁸ bezeichnet, spielt ihm zufolge gerne mit diesem Unterschied, so etwa im Gemälde *Le palais de rideaux III* (dt. *Der Palast der Vorhänge III*, 1929, Abb. 22), das zwei gleich große gerahmte Felder zeigt, das linke blau gefärbt und das rechte mit dem Wort ‚ciel‘ (dt. Himmel) versehen. Gombrich zufolge kann man das Gemälde als eine Verdeutlichung des Unterschiedes zwischen Bildern (der linken Leinwand) und Zeichen (der rechten Leinwand) verstehen.¹³⁹ Bezugnehmend auf Charles Sanders Peirces Unterscheidung von Ikon, Index und Symbol sei die linke Leinwand als ikonisches Zeichen, das etwas mit seiner Bedeutung gemein hat – in diesem Fall die Farbe Blau – und die rechte als Symbol, dessen Bedeutung nur auf Konvention beruht und nicht erraten werden kann, anzusehen. Peirce definierte die drei Typen von Zeichen folgendermaßen:

“Firstly, there are likenesses, or icons; which serve to convey ideas of the things they represent simply by imitating them. Secondly, there are indications, or indices; which show something

¹³⁶ Vgl. Goodman 1968, S. 7-8.

¹³⁷ Vgl. Gombrich 2010, S. XVII.

¹³⁸ Gombrich 2010, S. XVIII.

¹³⁹ Vgl. Gombrich 2010, S. XIX.

about things, on account of their being physically connected with them. [...] Thirdly, there are symbols, or general signs, which have become associated with their meanings by usage.“¹⁴⁰

Gombrich fügt hinzu, dass das Blau auf den ersten Blick zwar nicht unbedingt als Himmel lesbar sei, man es aber nach einem Hinweis darauf, was es darstelle, erkennen und zwischen mehr und weniger überzeugenden Abbildungen eines Himmels unterscheiden könne, was bei dem Wort ‚ciel‘, dessen Bedeutung nur auf Unterscheidungsmerkmalen innerhalb des Systems der Schrift beruht, nicht möglich sei.

Dennoch ist es Gombrich in „Kunst und Illusion“ wichtig zu betonen, dass Bilder keineswegs objektive Informationsquellen sind und auch für ihr korrektes Verständnis Erfahrung notwendig ist, er schreibt:

„Jedes Bild ist der Natur der Sache nach ein Appell an unsere visuelle Vorstellungskraft, und kein Bild kann ohne Ergänzung von seitens des Beschauers verstanden werden. Das will im Grunde nichts anderes besagen, als daß kein Bild oder Abbild alle Aspekte des Originals wiedergeben kann.“¹⁴¹

Bilder stellen für ihn „[n]icht einen getreuen Bericht über ein visuelles Erlebnis, sondern ein konstruiertes Modell, das die wesentlichen Beziehungen getreu wiedergibt“¹⁴², dar. Ebenso können Bilder als Zeichen verwendet werden, etwa auf Etiketten von Konservendosen, in der Heraldik oder bei Handelsmarken, wobei diese Abbildungen in der Regel zunehmend konventionalisiert werden.¹⁴³ Gombrich fügt hinzu, dass Bilder und Wörter die gleichen Wurzeln haben und sich die meisten Schriften aus Piktogrammen Schritt für Schritt zu Zeichen entwickelten, die „wie die Buchstaben unseres Alphabets, nur ausgewählte Unterscheidungsmerkmale zeigen.“¹⁴⁴

An anderer Stelle deutet er an, dass die Sprache in seltenen Fällen der bildlichen Darstellung ähnlicher sei als generell angenommen, da sie etwa bei den „onomatopoetischen Nachahmungen von Geräuschen durch Sprachlaute“¹⁴⁵ ebenfalls auf (konventionalisierter) Imitation beruhe. Wenn Gombrich also auch eine gewisse Verwandtschaft zwischen dem sprachlichen und dem bildlichen System beobachtet, so ist er dabei deutlich zurückhaltender als Goodman und stützt seine Argumentation genau auf den umgekehrten Aspekt, nämlich deren Natürlichkeit. Goodman hingegen schreibt:

“Throughout, I have stressed the analogy between pictorial representation and verbal description because it seems to me both corrective and suggestive. Reference to an object is a necessary condition for depiction or description of it, but no degree of resemblance is a necessary or sufficient condition for either.”¹⁴⁶

¹⁴⁰ Peirce 1894, o. S.

¹⁴¹ Gombrich 2010, S. 204.

¹⁴² Gombrich 2010, S. 78.

¹⁴³ Vgl. Gombrich 2010, S. XXI.

¹⁴⁴ Gombrich 2010, S. XXI.

¹⁴⁵ Gombrich 2010, S. 306.

¹⁴⁶ Goodman 1968, S. 40.

Wie Lüdeking beobachtete, scheinen Magrittes Überlegungen, was die Konventionalität der bildlichen Darstellung¹⁴⁷ betrifft, mit denen Goodmans übereinzustimmen, allerdings wird dies manchmal fälschlich als Hinweis darauf interpretiert, dass Magritte an eine totale Äquivalenz der beiden Systeme glaube.¹⁴⁸ Einige Aussagen aus *Die Wörter und die Bilder*, wie etwa ‚Ein Bild kann in einem Satz den Platz eines Wortes einnehmen:‘, ‚Manchmal vertritt der Name eines Gegenstands ein Bild:‘ oder ‚In einem Gemälde sind Wörter von derselben Substanz wie Bilder:‘, legen diesen Schluss auf den ersten Blick nahe. Während es zwar stimmt, dass Magritte betont, dass Wort und Bild gleichwertig sind und nicht ein System dem anderen untergeordnet werden muss, zeigt er auch wichtige Unterschiede auf, und sein Satz ‚Man sieht in einem Gemälde Bilder und Wörter anders:‘ erinnert wiederum mehr an Gombrichs Überlegungen zur jeweils unterschiedlichen Einstellung der Wahrnehmung mit der man Wort und Bild begegnet. Noch deutlicher formuliert Magritte seine Überlegungen in einem Brief von 1963:

„Die gemalten Bilder sind das Äquivalent zur Wortsprache, ohne sich mit ihr zu verwechseln. Was das Bild zeigen kann, kann die Wortsprache nicht sagen, was die Sprache sagt, kann das Bild nicht zeigen. Was die gemalten Bilder ‚zeigen‘ und was die Wortsprache ‚sagt‘, ist *ein und dasselbe* (kann es sein). Aber das, was *gezeigt* wird, in *Sagen* transponieren (oder in Gezeigtes transzendieren, was gesagt wird), besteht nicht in einer ‚Übersetzung‘, für die man die gleichwertigen Begriffe hätte, eine Art Wörterbuch Bilder-Worte, Worte-Bilder.“¹⁴⁹

Wie von Lüdeking richtig beobachtet, demonstrieren auch die Graphiken in *Die Wörter und die Bilder*, wie etwa das Bild der strahlenden Sonne im Satz, der aussagt, dass die Sonne von den Wolken verdeckt ist, dass Wörter und Bilder unterschiedlich funktionieren. Silvano Levy fasst dies in seinem Aufsatz „Magritte and Words“ folgendermaßen zusammen:

“Such incompatible, alternative readings underpin most of the word-pictures, in fact, and instead of demonstrating that words and images share a common code, as is often thought, the 1927-30 phase unremittingly sets the verbal system at variance with that of images.”¹⁵⁰

Diese Unterschiede zwischen dem verbalen und dem visuellen Darstellungssystem spielen auch in Michel Foucaults Aufsatz über Magrittes Wortbilder, der in Kapitel 4.1 vorgestellt wird, eine wichtige Rolle.

Wie die bisherige Diskussion gezeigt hat – eine Ausnahme stellten die Texte von Lüdeking und Schmied dar – stammen die meisten und einflussreichsten sprachtheoretischen

¹⁴⁷ Klaus Speidel erinnert allerdings richtig daran, dass Magritte und Goodman sich hier täuschen, da Experimente zeigen, dass die Fähigkeit des Wiedererkennens vertrauter Objekte auf Bildern von unterschiedlichen Kulturen geteilt wird und eventuell sogar angeboren ist, vgl. Speidel 2017, S. 64.

¹⁴⁸ Auch Goodman, der betont, dass die beiden Systeme analog zueinander funktionieren, behandelt ihre Unterschiede, so schreibt er: „Descriptions are distinguished from depictions not through being more arbitrary but through belonging to articulate rather than to dense schemes; and words are more conventional than pictures only if conventionality is construed in terms of differentiation rather than of artificiality. [...] As we saw earlier ‘naturalism’ is a matter of habit but habituation does not carry us across the boundary between description and representation. No amount of familiarity turns a paragraph into a picture; and no degree of novelty makes a picture a paragraph.”, vgl. Goodman 1968, S. 230-231.

¹⁴⁹ Magritte 1963 in: Blavier 1981, S. 311-312.

¹⁵⁰ Levy 1992, S. 318.

Deutungen von Magrittes Wortbildern aus den 1970er Jahren. Dennoch setzt sich diese Linie der Interpretation bis heute in einzelnen Publikationen kontinuierlich fort. Zusätzlich zu zwei kürzeren Aufsätzen über Magrittes Wortbilder aus den 1990er Jahren – aus einem stammt das obige Zitat – veröffentlichte Silvano Levy 2015 sein Buch „Decoding Magritte“, das etwa 45 Jahre nach der großen Welle der sprachtheoretischen Interpretationsansätze erneut versucht, Magrittes Gemälde mithilfe von Erkenntnissen aus der Linguistik zu entschlüsseln. Auch wenn Levy sich darin nicht nur auf die in dieser Arbeit behandelten Wortbilder beschränkt, bezieht er sich hauptsächlich auf die Zeit, in der Magrittes erste Wortbilder entstanden, und stellt anhand ihrer Argumente auf, die für seine Theorie zentral sind, weshalb seine Publikation hier vorgestellt werden soll.

In der Einleitung formuliert Levy seine Absichten mit einer gewissen Tendenz zum Dramatischen:

„With a view to uncovering the Magrittian *system*, the focus will be turned to the *deep* structures of the works, their inner configuration, which will, ultimately, emerge as functions of an algorithm of the pictorial construct. The paintings themselves will therefore be approached in terms of *surface* manifestations, capable of being unraveled into the components of their core workings, capable, that is to say, of being *decoded*.“¹⁵¹

Levy nimmt also an, einen geheimen Code, der Magrittes Gemälden zugrunde liegt, entschlüsselt zu haben. Bevor er diesen offenbart, liefert er einen Überblick über die verschiedenen stilistischen Phasen und Einflüsse, die Magritte in seinem Frühwerk durchlief, und stellt Giorgio de Chirico als dessen Vorbild und Wegbereiter vor. Er schreibt:

„De Chirico’s objects may be seen side by side, but they coexist in an uneasy tension, remaining essentially unrelated within the painting. It was this alternative vision that had made a deep impression on Magritte and would become the model for his own pictorial disruption.“¹⁵²

Anschließend wird Levys zentrale These präsentiert: Ausgehend vom Glauben an die Äquivalenz der internen Organisation der Systeme Sprache und bildliche Darstellung, versteht er die Erkenntnisse des Sprachwissenschaftlers Roman Jakobson über die zwei Grundtypen der Sprachstörung Aphasie als Schlüssel für das Verständnis von Magrittes Werk.¹⁵³ In „Fundamentals of Language“ (dt. „Grundlagen der Sprache“) aus dem Jahr 1956 stellen Roman Jakobson und Morris Halle dar, dass bei dieser Krankheit die Sprachbildung entweder im Bereich der Selektion (paradigmatische Achse) oder der Kombination (syntagmatische Achse) beeinträchtigt ist, während die jeweils andere Operation weitgehend ungestört funktioniert:

„[...] we distinguish two basic types of aphasia – depending on whether the major deficiency lies in selection and substitution, with relative stability of combination and contexture; or conversely, in combination and contexture, with relative retention of normal selection and substitution.“¹⁵⁴

¹⁵¹ Levy 2015, S. 10.

¹⁵² Levy 2015, S. 59.

¹⁵³ Vgl. Levy 2015, S. 67.

¹⁵⁴ Jakobson/ Halle 1956, S. 63.

AphasiepatientInnen des ersten Typs verlieren die Fähigkeit, Synonyme und Umschreibungen für Wörter zu finden, und ersetzen diese häufig durch Metonymien – etwa ‚Rauch‘ für ‚Pfeife‘ – das Vokabular verkleinert sich also Schritt für Schritt, während aber die auf den Kontext bezogenen Funktionswörter und die syntaktische Struktur der Sätze weitgehend erhalten bleiben.¹⁵⁵ Im Unterschied zu dieser Wortfindungsstörung verlieren AphasiepatientInnen des zweiten Typs, auch Agrammatismus genannt, die Fähigkeit, syntaktische Beziehungen aufrecht zu erhalten, sodass Funktionswörter verschwinden und Sätze grob vereinfacht werden; der Wortschatz bleibt weitgehend erhalten, Wörter werden aber häufig in metaphorischen Operationen durch verwandte Begriffe ersetzt, wie etwa ‚Fernrohr‘ durch ‚Mikroskop‘.¹⁵⁶

Die Art und Weise, wie die Aphasie das Ineinandergreifen der beiden Achsen Kombination und Selektion beeinträchtigt, kann laut Levy als Modell für das, was er Magrittes Demontage der bildlichen Darstellung nennt, benutzt werden.¹⁵⁷ Denn er postuliert, dass ebenso wie bei der Aphasie in Magrittes Gemälden immer nur eine Operation – in diesem Fall entweder eine Störung der Kombination der Bildobjekte oder deren Bedeutungsverlust – stattfindet. Es würden also entweder Strukturen zwischen den Bildobjekten oder innerhalb der Bildobjekte destabilisiert. Diese Folgerung versucht Levy als natürlich darzustellen, indem er sich auf Jakobsons Autorität stützt, so schreibt er:

„As he [Jakobson] sees it, the interface of the two poles of expression revealed through aphasia can, in varying permutations and degrees of emphasis, act as a paradigm for the articulation of all human thought. It is logical, therefore, that, in the case of Magritte’s visual thought, which centres on dissolution, the structures implicit in aphasic disintegration should offer an apposite model.”¹⁵⁸

Um plausibel zu machen, dass eine solche Übertragung vom verbalen in den visuellen Bereich möglich ist, beruft Levy sich weiters auf den Renaissance-Kunsttheoretiker Leon Battista Alberti (1404-1472), der die einzelnen notwendigen Schritte für das Erlernen des Zeichnens und Malens mit dem Prozess des Erlernens der Sprache vergleicht.¹⁵⁹ Levy setzt das Befolgen von Albertis Regeln zur bildlichen Darstellung mit dem korrekten Beherrschen der Sprache und Magrittes Abweichen davon mit einer Beeinträchtigung der Sprachkompetenz durch Aphasie gleich. Dass es sich im einen Fall um eine bewusste Entscheidung und im anderen um eine durch Krankheit oder Unfall ausgelöste Beeinträchtigung handelt, kommentiert er nicht.

In den weiteren Kapiteln ordnet Levy Magrittes Gemälde den beiden Typen der Sprachstörung zu und teilt sie in unterschiedlich weit fortgeschrittene Stadien der Auflösung ein. Laut Levy zeigen die ungegenständlichen Formen in Gemälden wie *L’apparition* (dt. *Die*

¹⁵⁵ Vgl. Jakobson/ Halle 1956, S. 63-69.

¹⁵⁶ Vgl. Jakobson/ Halle 1956, S. 71-72.

¹⁵⁷ Vgl. Levy 2015, S. 72.

¹⁵⁸ Levy 2015, S. 71-72.

¹⁵⁹ Vgl. Levy 2015, S. 72-75.

Erscheinung, 1928, Abb. 23), die seiner Ansicht nach nur durch die sie begleitenden Wörter eine Spur von Bedeutung erhalten, einen fortschreitenden Bedeutungsverlust (= paradigmatische Achse) an, während sie aber immer noch im Bildraum verankert und miteinander in Beziehung gesetzt sind, die Komposition (= syntagmatische Achse) also noch funktioniert.¹⁶⁰ Auch die paradoxen Kombinationen von Wörtern und Bildern, wie sie etwa in *Der Schlüssel der Träume* zu finden sind, führen ihm zufolge zu einem solchen Bedeutungsverlust.¹⁶¹ So schreibt er:

„The verbal is the ultimate barrier to pictorial meaning; its foreignness to the figurative does not just de-route the semanticity of the image, it deactivates it altogether. Acting as a pictorial doublethink, words wipe away the object and then erase the memory of its disappearance.”

Levy versteht die Verwendung von Wörtern in Magrittes Gemälden also geradezu als Angriff auf das Medium.¹⁶² Als Beispiel für ein Gemälde mit beeinträchtigter syntagmatischer Achse nennt er *Cinéma bleu* (*Blaues Kino*, Abb. 24) von 1925.¹⁶³ Hier tragen die Bildobjekte zwar noch Bedeutung in sich – es ist erkennbar, was sie darstellen –, werden laut Levy aber ohne eindeutige und stabile kompositorische Beziehung zueinander gezeigt:

„What is missing in *Cinéma bleu* are the ‚pictorial connectives‘ that would resolve such ambivalence, the markers of space which, like conjunctions in language, establish the existence as well as well as the nature of interdependence between meaningful units.”¹⁶⁴

Wie ersichtlich wird, ist Levys Theorie sehr verallgemeinernd und auch wenn sich seine Überlegungen bei einzelnen Gemälden Magrittes nachvollziehen lassen, ist die Behauptung, ein Modell gefunden zu haben, anhand dessen man das ‚Magritte’sche System‘ entschlüsseln kann, äußerst gewagt und somit vielleicht eher als Verkaufsargument für sein Buch denn als ernstzunehmende wissenschaftliche These intendiert. Levys Interpretation ist zwar auf formale Beobachtungen gestützt, die Analyse der Gemälde findet aber auf einer so stark abstrahierenden Ebene statt, dass wichtige Unterschiede der einzelnen Werke vernachlässigt werden.

Eine Autorin, die Magrittes Wortbilder zwar von einer zeichentheoretischen Perspektive aus betrachtet, die einigen der bereits vorgestellten Ansätzen ähnelt, sich dabei aber hauptsächlich auf die Rezeptionsästhetik konzentriert, ist die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Laurie Edson. Einige der in ihrem 1990 veröffentlichten Aufsatz „Das Durchbrechen der Konvention. Sprachliche und bildliche Darstellung von Alltagsobjekten

¹⁶⁰ Vgl. Levy 2015, S. 153-158.

¹⁶¹ Vgl. Levy 2015, S. 77-80, 176.

¹⁶² Noch deutlicher drückt Levy diese Überzeugung in seinem Aufsatz von 1992 aus: “More than passively rejecting the conventions of painting, the word-pictures direct Magritte’s work towards a system of signification, that of language, from which the pictorial is logically excluded. In a spirit of Dadaist iconoclasm, this period in Magritte’s work maps out a trajectory towards the ultimate subversion conceivable within the painted canvas, the effacement of pictoriality itself.”, Levy 1992, S. 320.

¹⁶³ Vgl. Levy 2015, S. 179-180.

¹⁶⁴ Levy 2015, S. 180.

bei Francis Ponge und René Magritte“¹⁶⁵ aufgestellten Thesen sollen hier deshalb knapp vorgestellt werden. In Bezug auf diejenigen Wortbilder Magrittes, die ungegenständliche Formen mit Wörtern kombinieren, gibt Edson etwa an, dass „im Widerspruch zur Sprache stehendes visuelles Material unsere Fähigkeit zur Vorstellungsbildung beeinträchtigt.“¹⁶⁶ Es falle uns also beispielsweise schwer, einen unförmigen, mit ‚Pferd‘ bezeichneten Fleck als Pferd zu sehen. Gemälde wie *Der Schlüssel der Träume*, in denen Gegenstände mit fremden Wörtern kombiniert werden, zeigen laut Edson ebenfalls, dass Bilder in Gemälden mehr Gewicht haben als Worte, da die Wahrscheinlichkeit höher sei, als BetrachterIn die Gegenstände als falsch beschriftet zu verstehen, als umgekehrt, die Wörter als falsch dargestellt wahrzunehmen.¹⁶⁷ Sind die Wörter aber außerhalb des Rahmens als Titel zu finden, argumentiert Edson, dass sie Vorrang gegenüber dem Bildinhalt haben und die Erwartungshaltung der Betrachterin/des Betrachters bestimmen.

Dem amerikanischen Kunsthistoriker W.J.T. Mitchell folgend, der die bildliche Darstellung als ein System, das keine Verneinung ausdrücken kann, definierte, argumentiert Edson, dass *Der Verrat der Bilder* unter anderem vorführe, dass man eine Negation zwar verbal, aber nicht visuell darstellen kann.¹⁶⁸ Edson kommt zu dem Schluss, dass Magrittes Wortbilder die BetrachterInnen durch die Integration der beiden Darstellungssysteme in ein Gemälde folglich zur „Untersuchung von Oppositionssystemen, Beziehungen und Distinktionen“¹⁶⁹ aktivieren.

Ein weiteres Beispiel für eine etwas spätere Interpretation der Wortbilder, die ebenfalls von einem sprachwissenschaftlichen Standpunkt ausgeht, ist Frederik Leens Aufsatz „Ein Rasiermesser ist ein Rasiermesser. Wort und Bild bei einigen Gemälden René Magrittes“ von 1998. Leen betont die Tatsache, dass in der Periode, die Magrittes Wortbildern vorausging, Denker wie Peirce, Saussure und Wittgenstein sich „mit der Bedeutung der Sprache, ihrer Strukturen und Funktionen für unser Wissen von der Welt auseinandergesetzt“¹⁷⁰ hatten und die Wortbilder somit in einer Zeit entstanden, die von dem wachsenden Bewusstsein geprägt war, dass die Sprache unsere Sicht auf die Welt konstituiert. Leen fasst die Theorien der jeweilige Sprachtheoretiker übersichtlich zusammen, und obwohl er angibt, dass Magritte mit *Die Wörter und die Bilder* „Aspekte der seinerzeit gängigen Sprachtheorie zu illustrieren

¹⁶⁵ Auf Edsons Vergleich zwischen den Gemälden Magrittes und den Texten des französischen ‚Dichters der Gegenstände‘ Francis Ponge kann in dieser Arbeit leider nicht eingegangen werden.

¹⁶⁶ Edson 1990, S. 257.

¹⁶⁷ Vgl. Edson 1990, S. 257. Ähnlich argumentierte schon Ralph Schiebler, demzufolge Bilder verpflichtender auf das mentale Bild von Objekten verweisen als Wörter, vgl. Schiebler 1981, S.40.

¹⁶⁸ Vgl. Edson 1990, S. 261.

¹⁶⁹ Edson 1990, S. 262.

¹⁷⁰ Leen 1998, S. 27.

scheint“¹⁷¹, erwähnt er an dieser Stelle auch den mit Magrittes Streben nach dem Mysterium verbundenen Wunsch, das Denken von alltäglichen, aber laut Magritte absurden Gewohnheiten zu befreien und damit die Voraussetzungen zu schaffen, die Gesellschaft zum Positiven zu verändern. Mit der Aussage, dass Magrittes entscheidender Beitrag die Erweiterung der Sprachtheorie auf die Bildsprache gewesen sei und er damit die Diskussion über die Konventionalität von Bildern anstieß, stimmt Leen wiederum mit vielen sprachtheoretischen Interpretationsansätzen überein. Er betont aber gleichzeitig, dass es Magritte als Künstler möglich war, Probleme zu formulieren, die von WissenschaftlerInnen, deren Denken auf strengen Regeln basierte, übersehen wurden, weshalb seine Wortbilder eine wertvolle Ergänzung für das Forschungsfeld darstellen.¹⁷² Eine wichtige Beobachtung Leens ist weiters, dass Magritte anhand seiner Wortbilder zeigt, dass das geschriebene Wort auch eine ästhetische Dimension hat, die in der damaligen Sprachtheorie zu Gunsten des Lautbildes vernachlässigt wurde, aber ebenfalls Bedeutung trägt.¹⁷³ Im Unterschied zu vielen anderen sprachtheoretischen InterpretInnen glaubt Leen, der zwar auch Verbindungen zu anderen Denkern herstellt und stellenweise Ähnlichkeiten bemerkt, also nicht, dass man Magrittes Wortbildern damit völlig gerecht wird. Es bleiben ihm zufolge immer eigenständige Elemente bestehen, die sich nicht so einfach ‚lösen‘ lassen:

„Die Ungereimtheit seiner Bilder ist eine Folge der Aufhebung jener Beschränkungen, welche die Reichweite der Vorstellungen bestimmen. In ihrer rätselhaften Verdrehung der Regeln, denen unser Wissen um die Phänomene unterliegt, schimmert das Mysterium durch, die Wirklichkeit – und nicht die Welt, wie sie unseren Vorstellungen entspricht.“¹⁷⁴

Dieses Zitat Leens leitet bereits zu der Auffassung über, die im nächsten Unterkapitel, in dem die Gegenbewegung zu den rein sprachtheoretischen Interpretationsansätzen dargestellt wird, eine zentrale Rolle spielt, zuerst sollen aber noch die – eher spärlichen – Kommentare der sprachtheoretischen InterpretInnen zu Magrittes Malweise zusammengefasst werden.

Die sprachtheoretischen Ansätze versäumen es häufig, Magrittes Gemälde formal genau zu analysieren, da sie den dem Gemälde zugrundeliegenden Gedanken in den Vordergrund stellen und somit seine Stofflichkeit vergessen. Uwe Schneede geht sogar so weit, zu sagen, die Wortbilder „müßten nicht ‚Kunst‘, sie könnten auch Schautafeln sein.“¹⁷⁵ Das malerische Element wird also stark in den Hintergrund gerückt, was auch von eigenen Aussagen Magrittes gefördert wird, der 1966 etwa schreibt: „Meine Art zu malen ist ganz und gar banal,

¹⁷¹ Leen 1998, S. 28.

¹⁷² Vgl. Leen 1998, S. 31, 34.

¹⁷³ Vgl. Leen 1998, S. 33.

¹⁷⁴ Leen 1998, S. 35.

¹⁷⁵ Schneede 1973, S. 46.

akademisch. Wichtig in meiner Malerei ist das, was sie zeigt.“¹⁷⁶ Wenn Magrittes Malweise angesprochen wird, dann in der Regel nur, um darauf hinzuweisen, dass er sich bemühe, die Gegenstände möglichst objektiv, aber auch etwas vereinfacht darzustellen. So befindet etwa Schneede:

„Die malerischen Mittel [...] sollen bei Magritte kein Eigenleben führen, keine handschriftlichen Züge haben, keine Emotionen bezeugen. Sie haben dienende Funktion bei der Herstellung eines Zeichens, das identifizierbar für einen Gegenstand zu stehen hat, der seinerseits einen Gedanken veranschaulichen soll.“¹⁷⁷

Weil Magritte „objektive Tatbestände“¹⁷⁸ veranschauliche, müsse seine Malweise realistisch sein. Auch diese Interpretation ist wohl von eigenen Aussagen Magrittes angeregt, so schreibt er etwa 1969:

„Weil es das wahre Ziel der Malkunst ist, Bilder zu entwerfen und zu realisieren, die imstande sind, dem Betrachter eine rein visuelle Wahrnehmung der Außenwelt zu vermitteln, darf sich der Maler dem natürlichen Funktionieren des Auges nicht widersetzen, das die Gegenstände nach einem universellen Kode sieht [...].“¹⁷⁹

Schiebler nennt Magrittes Malweise „aufs Typische zielend“¹⁸⁰ und Leen spricht von einem „schlichten, ungezierten Malstil“¹⁸¹, der keine „überflüssigen visuellen Details“ aufnimmt. Ihm zufolge ist diese Zurückhaltung bewusst gewählt, um eine möglichst präzise Formulierung des dargestellten Problems zu gewährleisten.¹⁸² Allerdings spricht Leen in Bezug auf die Wortbilder auch von „gedämpften grauen Farbnuancen“¹⁸³, die sich aber sicherlich nicht bei all diesen Gemälden finden – man denke etwa an das kräftige Grün des Blattes in *Der Schlüssel der Träume I* (Abb. 3) oder das strahlende Gelb in *Die zwei Mysterien* (Abb. 11).

Magritte selbst betont wiederholt, dass das Beherrschen der malerischen Technik zwar notwendig sei, für ihn aber nur untergeordnete Bedeutung habe:

„Die Technik ist unerlässlich, um das Werk sichtbar zu machen; sie hat also ihre Bedeutung, wie die Tinte, derer der Schriftsteller sich bedient. Aber die Technik hat nicht mehr Bedeutung als dies, sie ist selbstverständlich kein Ziel, sie ist lediglich ein Mittel.“¹⁸⁴

¹⁷⁶ Magritte 1966 in: Blavier 1981, S. 543.

¹⁷⁷ Schneede 1973, S. 38-39.

¹⁷⁸ Schneede 1973, S. 38.

¹⁷⁹ Magritte 1969 in: Blavier 1981, S. 222. Ähnliches bemerkt Magritte in Bezug auf eine Ausstellung seiner Bilder 1926: „Das von der Kritik wohl vermerkte Nichtvorhandensein malerischer Qualitäten war durch eine objektive Darstellung der Gegenstände noch verstärkt worden [...]. Diese distanzierte Art, Gegenstände darzustellen, scheint mir auf einem universellen Stil zu beruhen, bei dem die großen und kleinen Vorlieben des einzelnen keine Rolle mehr spielen.“, Magritte 1938 in: Blavier 1981, S. 84.

¹⁸⁰ Schiebeler 1981, S. 32.

¹⁸¹ Leen 1998, beide S. 28.

¹⁸² Vgl. Leen 1998, S. 35.

¹⁸³ Leen 1998, S. 35.

¹⁸⁴ Magritte 1962 in: Blavier 1981, S. 471. Diese Position baut Magritte in einem Interview 1964 aus: „Die stilistischen Eigenheiten interessieren mich nicht. Nicht die Malweise ergibt die Schönheit, sondern das Sujet selbst. Ich habe es lieber, daß man an das denkt, was das Bild darstellt, als an die Geschicklichkeit der Hand. Wenn ich dieses Blau auf dieses Grau setze, sehe ich natürlich zu, daß es zusammenpaßt. Das gehört zum Handwerk...“, Magritte 1964 in: Blavier 1981, S. 494.

Die Malweise solle sich also so wenig wie möglich bemerkbar machen und müsse der Welt, wie der Mensch sie wahrnimmt, entsprechen, um das Mysterium evozieren zu können.¹⁸⁵ Klaus Speidel hebt richtig hervor:

„Das Fesselnde von Magrittes Werken hängt direkt mit ihrem Stil zusammen. Ohne ihn würden sie weder Überraschungen noch scheinbare Paradoxien entspinnen. Magritte hat sich nicht das Problem gestellt, wie man die Flachheit der Leinwand oder das Malerische der Malerei immer neu anschaulich macht, sondern wie man durch die Kunst der Malerei unsere Auffassung der realen Welt verändert.“¹⁸⁶

Da in der sprachtheoretisch orientierten Literatur zu Magrittes Wortbildern schon der Darstellung der ‚klassischen‘ Bildobjekte wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird, überrascht es nicht, dass die visuelle Form der integrierten Wörter kaum je genauer betrachtet wird. Details wie ihre Farbe, ihre Platzierung oder ihre Schreibweise werden selten kommentiert, wenn überhaupt, wird darauf hingewiesen, dass sie in Schönschrift verfasst wurden.

Auch wenn es stimmt, dass Magritte sich in der Regel um ein Zurücktreten malerischer Details wie etwa der Pinselstriche bemüht und Gegenstände typisierend darstellt, handelt es sich keineswegs um eine rein objektive Wiedergabe der Wirklichkeit – die ja selbst das Medium der Fotografie nicht ermöglicht. Gerade aufgrund der verallgemeinernden Malweise kann man Magrittes Gemälde sehr gut wiedererkennen und es ist ein Irrtum, ihm einen persönlichen Stil abzusprechen. Dies hebt auch Werner Hofmann hervor, dem zufolge der Verzicht auf handschriftliche Eigenart „zur Negation der Negation ausschlägt und seinen Bildern die unverwechselbare Signatur gibt.“¹⁸⁷ Auch die von Magritte in den Wortbildern angewandten formalen Verfahren, wie die Freistellung der Bildobjekte, die Verwendung ambivalenter Perspektiven, das Spiel mit verschiedenen Realitätsebenen (Rahmungen, Bild-im-Bild-Motiv) und verwandten Formen (Holzmaserung-Pfeifenrauch) sowie die Gegenüberstellung von Gegensätzen (Fläche-Raum, Hell-Dunkel, Wortsinn-Bildsinn) werden von den sprachtheoretischen InterpretInnen nicht kommentiert. Wie sich bei den Bildbeschreibungen im ersten Kapitel gezeigt hat, ist es aber auf jeden Fall lohnend, Magrittes Wortbilder genau zu betrachten und die Vielzahl der feinen Details und Unterschiede in den verschiedenen Versionen weisen darauf hin, dass Magritte – auch wenn er es selbst leugnet – sehr bewusst mit malerischen und kompositorischen Mitteln, wie Farbe, räumlicher Anordnung und Perspektive umging.

¹⁸⁵ Vgl. Magritte 1962 in: Blavier 1981, S. 444.

¹⁸⁶ Speidel 2017, S. 63.

¹⁸⁷ Hofmann 1979, S. 134.

Neben der Vernachlässigung formaler Aspekte wird den sprachtheoretischen InterpretInnen auch vorgeworfen, zentrale Gesichtspunkte von Magrittes Wortbildern misszuverstehen oder zu übersehen, wie im nächsten Unterkapitel dargestellt werden soll.

3.2 Gegenbewegung

Die vorrangig sprachwissenschaftlich orientierte Deutung von Magrittes Wortbildern in den 1960er und 1970er Jahren stieß bei einigen Autoren und Autorinnen auf heftigen Widerspruch. Besonders deutlich formuliert Christoph Schreier in seinem 1985 erschienenen Buch „René Magritte, Sprachbilder 1927 – 1930“ seine Meinung, dass man damit das Ziel Magrittes Kunst komplett verfehlt habe. Er ereifert sich darüber, dass man „[...] die Sprachbilder zu belanglosen sprachwissenschaftlichen Exerzitien [reduzierte], die die Wittgensteinschen und Saussureschen Erkenntnisse zu bebildern ersuchten.“¹⁸⁸ Für Schreier steht fest, dass die Wortbilder durch die paradoxe Zusammenstellung von Wort und Bild und die daraus resultierende Destabilisierung der gewohnten Weltsicht dazu dienen, das sogenannte Mysterium zu evozieren. Dieser Terminus tauchte in den 1930er Jahren erstmals in Magrittes Schriften auf, war laut Schreier aber schon seit Mitte der 1920er Jahre der Orientierungspunkt seines Werks.¹⁸⁹ Da Magrittes Auffassung vom Mysterium bisher nur angedeutet wurde, sollen einige Ergänzungen helfen, diesen schwer fassbaren Begriff zu verstehen. Dabei handelt es sich wieder um ein Unterfangen, das Magritte nicht gutgeheißen hätte, da es das Mysterium ihm zufolge auszeichnet, dass es nicht erklärt werden kann: „Man kann über das Mysterium nicht sprechen, man muß von ihm ergriffen sein. Sonst redet man nur über die Erfahrung, ohne sie wirklich zu haben.“¹⁹⁰ Da er sich dennoch sehr häufig zu dem Begriff äußerte, sollen diese Aussagen nun herangezogen werden, um sein Verständnis des Konzeptes zu erklären.

Bei Magritte hat das Mysterium nichts mit klassisch Mysteriösem, wie „einem Marismenschen, einem Engel, einem Drachen oder jedem anderen, irrtümlich ‚mysteriös‘ genannten Wesen“¹⁹¹ zu tun, vielmehr geht es ihm um das Mysterium der gewöhnlichen Dinge, eine Art hinter der Oberfläche liegende Wahrheit, die durch den alltäglichen

¹⁸⁸ Schreier 1985, S. 2.

¹⁸⁹ Vgl. Schreier 1985, S. 73.

¹⁹⁰ Magritte 1967 in: Blavier 1981, S. 539. Magritte führt dies an anderer Stelle folgendermaßen weiter aus: „Das Mysterium ist offensichtlich etwas Unerkennbares, also nicht darstellbar, weder bildlich noch symbolisch. Ich suche also nicht nach einer Darstellung des Mysteriums, sondern nach Bildern der sichtbaren Welt, die in einer Ordnung geeint sind, die das Mysterium evoziert.“, Magritte 1966 in: Blavier 1981, S. 543.

¹⁹¹ Magritte 1959 in: Blavier 1981, S. 309.

Gebrauchsanspruch verdeckt ist, aber in inspirierten Momenten in ihrem rätselhaften Sein erahnt werden kann. Magritte führt dies folgendermaßen aus:

„Es gibt ein vertrautes Gefühl von Mysterium, das man für die Dinge empfindet, die man üblicherweise mysteriös nennt, aber das höchste Gefühl ist das ‚nicht-vertraute‘ Gefühl vom Mysterium, das man für die Dinge empfindet, die man üblicherweise ‚natürlich‘ und vertraut findet (unter anderem unser Denken).“¹⁹²

Vergleicht man dazu Ausschnitte aus Giorgio de Chiricos Definition der metaphysischen Malerei, finden sich große Ähnlichkeiten, so schreibt er 1919:

„Ich kann daraus folgern, daß jede Sache zwei Aspekte hat. Der eine ist der geläufige, den wir fast immer wahrnehmen und den die Menschen generell sehen. Der andere ist der spektrale oder metaphysische Aspekt. Ihn können nur wenige in Stunden der Erleuchtung und der metaphysischen Abstraktion erkennen.“¹⁹³

Wie Schreier zusammenfasst, entwickelte sich aus Magrittes frühem Verständnis des Mysteriums als „das rätselhafte Wirken von Objekten oder Gegenständen in bestimmten Situationen“¹⁹⁴ schließlich der Glaube an das Mysterium als die „absolut dominante Struktur alles Seins, [...] Quelle alles Existierenden“. Es fand also eine Erweiterung des Begriffs zu einem quasi-religiösen Konzept statt, über das Magritte sagt: „Das Mysterium ist das Höchste. Es beruhigt, zu wissen, daß es ein Mysterium gibt – zu wissen, daß es mehr gibt, als man weiß.“¹⁹⁵

Magrittes Wortbilder zerstören laut Schreier also falsche, normalisierte Denkmuster und ermöglichen so, das eigentlich nicht darstellbare Mysterium in kurzen Momenten zu erfahren, in denen man sich der Unzulänglichkeit des eigenen Verstandes gegenüber der absoluten Unergründlichkeit der Welt bewusst wird.¹⁹⁶ Der Anspruch des Denkens, die Dinge zu beherrschen, und der Glaube, durch Vermittlung von Zeichensystemen die Welt erfassen zu können, würden bei der Betrachtung von Werken wie *Der Verrat der Bilder* als Irrtum entlarvt. Magritte selbst betont wiederholt, dass seine Malerei die Dinge bewusst von ihrer üblichen Bedeutung und ihrem praktischen Nutzen entkleidet präsentiert, da diese ihr wahres Wesen nur verbergen.¹⁹⁷ Er wendet sich auch gegen die Praxis, Dinge als Symbole zu interpretieren, so schreibt er etwa 1964:

„Es handelt sich um Gegenstände (Schellen, Himmel, Bäume usw.) und nicht um ‚Symbole‘. Denn Symbole werden in den darstellenden Künsten vor allem von Künstlern benutzt, die eine

¹⁹² Magritte 1985 in: Blavier 1981, S. 385.

¹⁹³ Chirico, de 1919 in: Schmied 1973, S. 43. Oder: „Die erschreckende List der Dinge kommt aus unerforschten Horizonten zurück. Sie sammelt sich in der sichtbaren Metaphysik, in der Einsamkeit einer unerklärlichen Poesie: einem Biskuit, dem Winkel, den zwei Wände bilden, einem Bild, das etwas von der unberührten und unbeseelten Welt beschwört. Diese unheimliche Evokation geht von Dingen aus, die der universale Schwachsinn für nutzlos hält.“, Chirico, de 1919 in: Schmied 1973, S. 41.

¹⁹⁴ Schreier 1985, beide S. 73.

¹⁹⁵ Magritte 1961 in: Blavier 1981, S. 439.

¹⁹⁶ Vgl. Schreier 1985, S.38-40, S. 64.

¹⁹⁷ Vgl. Magritte 1953 in: Blavier 1981, S. 278-279.

Denkgewohnheit sehr respektieren: die, einen Gegenstand mit einer beliebigen und konventionellen Bedeutung auszustatten. Meine Konzeption der Malerei tendiert im Gegenteil dahin, den Gegenständen ihren Wert als Gegenstände wiederzugeben (was natürlich die Geister schockiert, die kein Bild sehen können, ohne automatisch daran zu denken, was es an Symbolischem, Allegorischem usw. haben könnte).“¹⁹⁸

Schreier fasst die seiner Ansicht nach richtige Herangehensweise an Magrittes Wortbilder folgendermaßen zusammen:

„Es gilt unter Verzicht auf gedankliche Aufladungen oder Ideen, den visuellen Gedanken des Bildes zu erleben, der nichts ‚ausdrückt‘, sondern das ist, was er ist: die inspirierte Realität eines sichtbaren Denkens an das Rätselhafte.“¹⁹⁹

Diese Auffassung kommt Magrittes eigenen Vorstellungen sehr nahe und auch allgemein lässt sich beobachten, dass InterpretInnen, die bestätigen, dass Magrittes Wortbilder das Mysterium evozieren, seinen eigenen, oft kryptischen Aussagen eng verhaftet bleiben.

Besonders eine für Magrittes Wortbilder zentrale Technik, nämlich das Kombinieren heterogener Elemente, seien es Wörter oder Bilder, das – wie oben ausgeführt – von sprachtheoretischen InterpretInnen als Illustration der Beliebigkeit der sprachlichen und bildlichen Zeichen verstanden wird, wird in der in diesem Unterkapitel besprochenen Literatur anders aufgefasst. Auch wenn die Grunderkenntnis geteilt wird, nämlich, dass durch die ungewohnte Kombination für selbstverständlich angenommene Denk- und Sehgewohnheiten erschüttert werden, kommt im Verständnis dieser InterpretInnen ein weiterer Schritt hinzu. Denn bei der Vereinigung möglichst unterschiedlicher Elemente handelt es sich um eine grundlegende surrealistische Technik, die sowohl in der Literatur als auch in Malerei sowie Plastik Verwendung findet, und das Ziel verfolgt, eine unerwartete Poesie – genannt das Wunderbare²⁰⁰ – zu erzeugen. Die verwendeten alltäglichen Objekte oder Wörter werden den AutorInnen dieser Gruppe zufolge durch die ungewöhnliche Gegenüberstellung verfremdet und eröffnen so neue Sinnzusammenhänge. Breton beschreibt diesen Vorgang 1953 rückblickend folgendermaßen:

„Die Haltung des Surrealismus gegenüber der Natur wird vor allem durch die Ausgangskonzeption bestimmt, die er sich vom poetischen ‚Bild‘ gemacht hat. Es ist bekannt, daß er darin das Mittel sah, [...] gewissermaßen Lichtbögen herzustellen, erhellende Verbindungen, welche fähig sind, zwei Elemente so zu vereinigen, die so verschiedenen Kategorien der Wirklichkeit entstammen, daß die Vernunft sich weigern würde, sie zueinander in Beziehung zu setzen, und daß man für den Augenblick alles kritische Denken ausschalten muß, um eine solche Gegenüberstellung anzunehmen.“²⁰¹

¹⁹⁸ Magritte 1964 in: Blavier 1981, S. 492.

¹⁹⁹ Schreier 1985, S. 84.

²⁰⁰ Breton definiert das Wunderbare im ersten surrealistischen Manifest von 1924 folgendermaßen: „Das Wunderbare ist nicht zu allen Zeiten dasselbe; dunkel nimmt es teil an einer Art allgemeinen Offenbarung, die uns nur in ihren Einzelheiten überkommt: das sind die romantischen *Ruinen*, das moderne *Mannequin* oder jedes andere Symbol, das geeignet ist, die menschliche Phantasie eine Zeitlang zu beschäftigen.“, Breton 1968, S. 20. Die Definition erinnert wiederum an Magrittes Verständnis des Mysteriums.

²⁰¹ Breton 1968, S. 130.

Wie Christian Strub in seinem Buch „Kalkulierte Absurditäten. Versuch einer historisch reflektierten sprachanalytischen Metaphorologie“ aus dem Jahr 1991 argumentiert, entspricht diese Technik der modernen Definition der Metapher²⁰²:

„Der vom Surrealismus immer wieder geforderte ‚Schockcharakter‘ der Kunst beruht auf einem Verfahren, das identisch ist mit dem metaphorischen Verfahren, einem Ding Parallelismus-Eigenschaften im obigen Sinn zuzuschreiben.“²⁰³

Im Unterschied zur klassischen Definition, in der die Metapher als ein verkürzter Vergleich – und somit als ersetzbar – aufgefasst wurde, wird der Metapher in der modernen Definition eine kreative Eigenleistung zugeschrieben und der Status der Unersetzbarkeit verliehen.²⁰⁴ Strub gibt an, dass ein zusätzlicher Unterschied darin besteht, dass es bei der modernen Auffassung der Metapher, wie sie etwa im Surrealismus Anwendung findet, keine Gemeinsamkeiten zwischen den kombinierten Elementen geben muss:

„Der Schlüssel zu einer adäquaten Auffassung liegt im Zusammenzwingen zweier Bereiche durch den Metaphernproduzenten zu einer Einheit. Dieses Zusammenzwingen ist willkürlich und muß gerade nicht durch Angabe eines tertium comparationis legitimiert werden.“²⁰⁵

Durch dieses Zusammenzwingen seien die beteiligten Elemente in der Lage, ein neues Eigenleben zu entfalten.²⁰⁶ Auch Breton argumentiert, dass die unwahrscheinlichsten Kombinationen die größte Wirkung haben.²⁰⁷ Dieses neue Verständnis der Metapher geht Strub zufolge mit einem radikalen Paradigmenwechsel einher, der sich in der Moderne vollzog und vom Verlust des Glaubens an eine eindeutige, durch die Sprache fassbare Ordnung der Welt geprägt war.²⁰⁸ Die Metapher reflektiert Strub zufolge die Tatsache, dass es kein einheitliches Weltmodell mehr geben kann und die Welt immer ein Rätsel bleiben wird:

„Sie ist das Instrument in unserer Sprache, das auf die Bedingungen des Sprachskeptizismus hinweist: Wenn Sprache nicht fähig ist, eine unvermittelte und eindeutige Erfahrung der Dinge selbst zu gewährleisten, so ist die Metapher die Reflexion genau darauf – auf dieses notwendige Defizit, das *als* kontingentes Weltmodell gerade eine Toleranz gegenüber anderen zulassen muß. Die Metapher bricht die Sprache und unsere Sichtweise auf die Welt auf: Altes, Vertrautes wird neu gesehen. Metaphern sind Aufforderungen zum Perspektivenwechsel, sie zeichnen sich

²⁰² Roman Jakobson und Morris Halle stellen in „Fundamentals of Language“ bereits 1956 einen Zusammenhang zwischen dem Surrealismus und der Metapher her, während der Kubismus für sie metonymisch arbeitet: „The alternative predominance of one or the other of these two processes is by no means confined to verbal art. The same oscillation occurs in sign systems other than language. A salient example from the history of painting is the manifestly metonymical orientation of cubism, where the object is transformed into a set of synecdoches; the surrealist painters responded with a patently metaphorical attitude.“, Jakobson/ Halle 1965, S. 78.

²⁰³ Strub 1991, S. 449.

²⁰⁴ Vgl. Strub 1991, S. 24. Breton sagt dazu: „Man kann nicht oft genug darauf hinweisen, daß die Metapher, die im Surrealismus jede Freiheit genießt, die Analogie (die vorfabrizierte) [...] weit hinter sich läßt.“, Breton 1968, S. 130-131.

²⁰⁵ Strub 1991, S. 475.

²⁰⁶ Vgl. Strub 1991, S. 476.

²⁰⁷ Breton schreibt: „Das stärkste Bild, muß ich gestehen, ist für mich das, das von einem höchsten Grad von Willkür gekennzeichnet ist; für das man am längsten braucht, um es in die Alltagssprache zu übersetzen, sei es, daß es einen besonders hohen Grad an offenkundiger Widersprüchlichkeit aufweist, sei es, daß einer seiner Ausdrücke merkwürdig verbogen bleibt [...]“, Breton 1968, S. 36.

²⁰⁸ Vgl. Strub S. 478-479, 495-496.

dadurch aus, daß sie nicht, wie Modell und Vergleich, prognostisch Erfahrungslücken schließen wollen, sondern dadurch, daß sie *diagnostisch* das Problematische scheinbar schon geschlossener Erfahrungslücken aufsuchen.“²⁰⁹

Auch wenn also die von den sprachtheoretischen InterpretInnen in den Vordergrund gestellte Erkenntnis, dass die Sprache keine vorsprachliche Wirklichkeit abbildet, sondern unser Verständnis der Welt konstituiert, die Basis für das surrealistische Metaphernkonzept bildet, werden durch die kreative Kombinatorik und den damit verbundenen Schock also auch darüber hinausgehende Einsichten gewonnen.

Einige InterpretInnen der Wortbilder gehen noch einen Schritt weiter und glauben, dass die in Magrittes Gemälde inkludierten Elemente einander nur scheinbar fremd sind und durch ihre Gegenüberstellung im Verdeckten herrschende, tiefliegende Verbindungen offenbart werden. Ein solcher, zeitgleich mit der großen Welle der sprachtheoretischen Deutungen entstandener Interpretationsansatz, der davon ausgeht, dass Magrittes Wortbilder mehr als gemalte Äquivalente zu sprachwissenschaftlichen Theorien sind und an solche tiefliegenden Verbindungen zwischen gewissen Objekten glaubt, stammt von Michel Butor. Wenngleich weniger explizit als bei Schreier, zielt auch seine Analyse von Magrittes Wortbildern auf eine hinter den Zeichen liegende Ebene ab. In seinem 1969 erschienenen Essay über die verschiedenen Arten des Einsatzes von Wörtern in der Malerei „Les mots dans la peinture“ (dt. „Die Wörter in der Malerei“), behandelt der französische Literat unterschiedlichste Gemälde der europäischen Kunst seit dem Mittelalter, darunter auch einige Werke Magrittes. Bereits am Beginn seines Buches führt er anhand eines Gemäldes von Magritte vor, wie sehr der Titel das Sehen der BetrachterIn steuern und beeinflussen kann.²¹⁰ Das Gemälde zeigt drei Vorhangformen und eine Magritte-typische Schelle, die auf den ersten Blick unscheinbar wirkt, aber nach dem Lesen des Titels *La Joconde* (dt. *Mona Lisa*, 1960) das rätselhafte Lächeln der Mona Lisa evoziert. Im weiteren Verlauf des Buches bettet Butor Magrittes Wortbilder implizit in die Kunstgeschichte der Moderne ein, indem er eine Besprechung kubistischer sowie dadaistischer Gemälde Marcel Duchamps (1887-1968) und Francis Picabias (1879-1953) ihrer Analyse vorangehen lässt.²¹¹ Kubistische Werke, in denen die dargestellten Gegenstände oft nur mehr sehr entfernt an ihr Modell erinnern, bräuchten ihm zufolge ihre Titel als „Zeugen für ein verlorenes Erscheinungsbild“²¹² und diese besondere Bedeutung der Titel erkläre, wieso sie, wie etwa bei den beiden letzten Fassungen von Duchamps *Nu descendant un escalier* (dt. *Akt, eine Treppe hinabsteigend*, 1912), manchmal direkt auf die Vorderseite des Gemäldes

²⁰⁹ Strub 1991, S. 495-496.

²¹⁰ Vgl. Butor 1993, S. 15.

²¹¹ Vgl. Butor 1993, S. 58-62.

²¹² Butor 1993, S. 58.

inskribiert werden. Picabia schrieb ebenfalls Bildtitel auf seine Gemälde, allerdings wählte er diese laut Butor bewusst möglichst verschieden vom Bildinhalt, um neue Bedeutungsmöglichkeiten zu eröffnen.²¹³ So trägt beispielsweise ein Aquarell von 1915, das eine nicht genau identifizierbare Maschine zeigt, den Titel *Voilà la femme* (dt. *Voilà, die Frau*).

Ähnlich funktioniert Butor zufolge die zweite Version von *Der Schlüssel der Träume* (1930, Abb. 18), auch wenn es sich bei den inkludierten Wörtern nicht um den Titel handelt: Seine These zu den darin dargestellten Bildern und Wörtern ist, dass sie einander nicht nur ins Unrecht setzen, sondern auch eine tiefere Wahrheit über den jeweils anderen aufdecken.²¹⁴ Butor gibt an, dass ein Bild oder ein Wort aufgrund von „grammatischen und geistigen Notwendigkeiten“²¹⁵ immer nur einige Attribute des realen Gegenstands oder des Konzepts darstellt und dem Realen daher nie ganz gerecht werden kann. Bezogen auf Freuds Theorie zur Traumdeutung stellt er fest, dass Dinge im Traum oft eine fremde Gestalt annehmen, die auf Attributen beruht, die man verdrängt oder vergessen hat:

„Wenn das Gewitter mich in einem Traum heimsucht, in dem ich es nicht wiedererkennen will, kann es für sein Erscheinen selbstverständlich nicht die Attribute annehmen, die mein Tagesvokabular gewählt hat, sondern nur solche, die dieses nicht bewahrt hat.“²¹⁶

In seinem Buch „Die Traumdeutung“ von 1900²¹⁷ fasst Freud diese im Traum wirksamen Mechanismen folgendermaßen zusammen:

„Der Traum ist ein vollwichtiger psychischer Akt; seine Triebkraft ist alle Male ein zu erfüllender Wunsch; seine Unkenntlichkeit als Wunsch und seine vielen Sonderbarkeiten und Absurditäten rühren von dem Einfluß der psychischen Zensur her, den er bei der Bildung erfahren hat; außer der Nötigung, sich dieser Zensur zu entziehen, haben bei seiner Bildung mitgewirkt eine Nötigung zur Verdichtung des psychischen Materials, eine Rücksicht auf Darstellbarkeit in Sinnesbildern und – wenn auch nicht regelmäßig – eine Rücksicht auf ein rationelles und intelligibles Äußere des Traumgebildes.“²¹⁸

Freud argumentiert, dass Verdichtungen und Intensitätsverschiebungen sowie das assoziative Ersetzen gewisser Vorstellungen durch andere das Traummaterial verfremden.²¹⁹ Eine Variante dieses Vorgangs, bei dem mehrere Objekte oder Ereignisse aufgrund gewisser innerlicher Ähnlichkeiten im Traum vereint erscheinen, wird an anderer Stelle etwas ausführlicher beschrieben:

„Die Mischbildung des Traumes kann in sehr mannigfacher Weise ausgeführt werden. In der kunstlosesten Ausführung werden nur die Eigenschaften des einen Dinges dargestellt, und diese Darstellung ist von einem Wissen begleitet, daß sie auch für ein anderes Objekt gelte. Eine sorgfältigere Technik vereinigt Züge des einen wie des anderen Objektes zu einem neuen Bilde

²¹³ Vgl. Butor 1993, S. 60.

²¹⁴ Vgl. Butor 1993, S. 64-67.

²¹⁵ Butor 1993, S. 67.

²¹⁶ Butor 1993, S. 67.

²¹⁷ Das Buch erschien eigentlich bereits Ende des Jahres 1899, wurde aber bewusst vordatiert, um ein historisch bedeutsameres Datum zu tragen.

²¹⁸ Freud 1900, S. 312.

²¹⁹ Vgl. Freud 1900, S. 229.

und bedient sich dabei geschickt der etwa in der Realität gegebenen Ähnlichkeiten zwischen beiden Objekten. Das Neugebildete kann gänzlich absurd ausfallen oder selbst als phantastisch gelungen erscheinen, je nachdem Material und Witz bei der Zusammensetzung es ermöglichen.“²²⁰

An solche Vorgänge scheint Butor bei seiner Analyse von *Der Schlüssel der Träume* gedacht zu haben. Er argumentiert, dass durch die Divergenz von Bild und sprachlicher Bezeichnung – wie im Traum – die im Alltag vergessenen Attribute der Gegenstände ans Licht kommen.²²¹ So eröffnet laut Butor etwa das Wort ‚Akazie‘ unter dem Bild des Eis all das, was am Wesen des Eis von der stereotypen Abbildung verdeckt wird. Umgekehrt zeige das Bild des Eis all das ‚Akazienhafte‘ auf, was vom Wort ‚Akazie‘ verdeckt wird. Wie genau dieser Prozess funktioniert, beschreibt Butor nicht, vielmehr gibt er Andeutungen in poetischer Sprache:

„So wie es genügt, neben das Bild ‚Der Betrug der Bilder‘ eine wirkliche Pfeife zu halten, um den Abgrund zu zeigen, der diese von ihrer Darstellung trennt, so entsteht, wenn ich, neben das erste Feld von ‚Der Schlüssel der Träume‘ ein wirkliches Ei halte, ein Bereich der Verschiedenartigkeit, innerhalb dessen die Akazie erscheinen kann.“²²²

Butor ist also der Ansicht, dass die Kunst Magrittes durch die Irritation, die die Divergenz von Wort und Bild auslöst, einen Einblick in die tiefere Natur der Dinge, die sonst hinter den sprachlichen und bildlichen Zeichen verschwindet, ermöglicht. Er spricht davon, dass bei der Betrachtung „ein Traum zu entstehen beginnt“²²³ und verweist somit indirekt auf das, was Magritte das Mysterium nennt.

Auch wenn das Ergebnis von Butors Analyse wohl in Magrittes Sinn gewesen wäre, hätte er, im Gegensatz zu Breton und dem Großteil der Surrealisten, die psychoanalytisch geprägte Herangehensweise missbilligt. Magritte – generell nicht zurückhaltend, was seine Meinungsäußerungen betrifft – ist besonders deutlich in seiner Ablehnung der Psychoanalyse:

„Kein Vernünftiger glaubt, daß die Psychoanalyse das Mysterium der Welt erklären könnte. Die Natur des Mysteriums macht die Neugier gerade zunichte. Die Psychoanalyse hat auch über die Kunstwerke, die das Mysterium der Welt evozieren, nichts zu sagen. Vielleicht ist die Psychoanalyse der dankbarste Fall, den die Psychoanalyse behandeln kann.“²²⁴

Ebenso führt Magritte mehrmals aus, nicht an das Konzept des Unbewussten zu glauben, so etwa in einem Interview 1961: „Ich glaube nicht an das Unbewußte und auch nicht daran, daß die Welt sich uns als ein Traum darstellt, außer im Schlaf.“²²⁵

²²⁰ Freud 1900, S. 222.

²²¹ Vgl. Butor 1993, S. 66-67.

²²² Butor 1993, S. 64-65.

²²³ Butor 1993, S. 67.

²²⁴ Magritte 1961 in: Blavier 1981, S. 463.

²²⁵ Magritte 1961 in: Blavier 1981, S. 451. Auf eine amüsante Art und Weise vertieft Magritte diese Überzeugung in einem Brief aus dem Jahr 1962: „Im Fernsehen werde ich Gelegenheit haben, noch einmal zu sagen, daß ich nicht an die Realität des Unbewußten glaube. Daß, wenn es auch als ‚Arbeitshypothese‘ in therapeutischen Behandlungen zur Ergebnissen führt, die hypothetische Existenz des Unbewußten mein Bewußtsein, im Mysterium zu leben, STÖRT. Daß der Glaube an die Realität dieser Entität: des Unbewussten, für mich ein

Ähnlich wie Butor ist auch Klaus Speidel überzeugt, dass die auf den ersten Blick wahllos zusammengestellten Wörter und Bilder in *Der Schlüssel der Träume* weder die Beliebigkeit der sprachlichen Bezeichnungen illustrieren sollen, noch dass sie einander fremd gegenüber stehen, sondern, dass zwischen den jeweiligen Paarungen tiefere Verbindungen bestehen.²²⁶ In seinem 2017 erschienenen Aufsatz „Zwischen Wahlverwandtschaft und Beliebigkeit“ gibt er etwa an, dass das in der ersten Version von *Der Schlüssel der Träume* (1927, Abb. 3) abgebildete Taschenmesser einem Vogel – entweder sitzend oder mit ausgebreiteten Flügeln – ähnelt und der darunterstehende Begriff ‚Vogel‘ wohl gewählt wurde, um darauf aufmerksam zu machen. Laut Speidel bemüht sich Magritte um das Aufdecken von Resonanzen zwischen bestimmten Gegenständen, anhand derer er unsere gewohnte Weltsicht verändern möchte. Er schreibt:

„Hier zeigt sich am deutlichsten der fundamentale Unterschied zwischen dem Werk des Künstlers und der üblichen Semiotik, Sprachphilosophie und Linguistik: Es sind nicht nur *die ikonischen und sprachlichen Zeichen* und ihre mehr oder weniger beliebigen oder natürlichen Beziehungen zu den Objekten der Welt, die den Maler interessieren. Es ist auch die Beziehung zwischen Gegenständen. Als Maler experimentiert er in der Malerei damit, sie zueinander in Beziehung zu setzen – und zwar, indem er Beziehungen zwischen Bildobjekten schafft oder Wörter und Bilder zusammenstellt.“²²⁷

Magrittes eigene Aussagen fördern diese Interpretation, er beschreibt wiederholt ein Schlüsselerlebnis bei dem er im Halbschlaf statt eines Vogels ein Ei im Vogelkäfig wahrnahm und das ihn veranlasste, geheimen Verbindungen zwischen Gegenständen nachzuspüren.²²⁸ Dieses Erlebnis fand Magritte zufolge erst 1936²²⁹ statt, also nachdem die ersten Werke aus der Serie *Der Schlüssel der Träume* gemalt worden waren, allerdings argumentiert Speidel, dass Magrittes Aussage:

„Dieses zu entdeckende Element, dies jedem Gegenstand vor allen anderen dunkel anhaftende Ding – ich erlangte im Laufe meiner Forschungen die Gewißheit, daß ich es immer schon im Voraus kannte, daß aber diese Kenntnis wie auf dem Grunde meines Denkens verloren war.“²³⁰

darauf hindeutet, dass er schon bei der Schaffung der ersten Wortbilder – wenn auch unbewusst – nach diesem Prinzip gearbeitet hatte.²³¹ Magritte beschreibt die Suche nach diesen geheimen Verbindungen als Problem-Lösungs-Verfahren, bei dem es jeweils nur eine richtige Antwort gibt.²³² Er selbst spricht aber auch von einer gewisse Umkehrung in seiner Arbeitsweise, denn,

Gegenstand der Verwunderung ist, ebenso wie beispielsweise die Vorliebe gewisser Leute für Statistik, Geologie usw.“, Magritte 1962 in: Blavier 1981, S. 475.

²²⁶ Vgl. Speidel 2017, S. 61. Auch Ralph Schiebler und Jacques Meuris behandeln solche tieferen Verbindungen zwischen gewissen Gegenständen, die in Kombination eine ‚evidente Poesie‘ (so nennt es Magritte) herstellen, vgl. Meuris 2004, S. 108-109, S.128-129, vgl. Schiebler 1981, S. 50-55.

²²⁷ Speidel 2017, S. 62.

²²⁸ Vgl. Magritte 1938 in: Blavier 1981, S. 86-87.

²²⁹ Didier Ottinger argumentiert, dass dieses Ereignis bereits 1932 stattfand, vgl. Ottinger 2017, S. 17.

²³⁰ Magritte 1938 in: Blavier 1981, S. 87.

²³¹ Vgl. Speidel 2017, S. 61.

²³² Vgl. Magritte 1938 in: Blavier 1981, S. 87.

während er nun auf der Suche nach tieferliegenden Verbindungen war, hatte er sich zuvor, wie er selbst beschreibt und wie oben ausgeführt wurde, der surrealistischen Praxis folgend bemüht, Dinge (und Wörter) zu kombinieren, die einander möglichst fremd waren:

„Damit besaß ich ein neues und erstaunliches poetisches Geheimnis, denn der Schock, den ich empfand, wurde eben durch die Verwandtschaft zweier Gegenstände – Käfig und Ei – hervorgerufen, während zuvor dieser Schock durch die Begegnung einander fremder Gegenstände hervorgerufen wurde.“²³³

Speidel folgt also einerseits stärker als Butor, dessen Interpretation nicht darauf ausgelegt ist, dass es immer nur ein Wort oder Bild gibt, das in der Lage ist, verdeckte Attribute des anderen aufzudecken²³⁴, Magrittes Ausführungen zu bestehenden tiefen Verbindungen zwischen gewissen Gegenständen, vermutet aber andererseits, dass Magritte schon länger nach diesem Prinzip arbeitete, als er selbst angibt. Bei der Betrachtung von *Der Schlüssel der Träume* könnte man laut Speidel daher im Gegensatz zur intuitiven Reaktion, den Schwamm, der seinen üblichen Namen trägt, als richtige Kombination wahrzunehmen, ihn als die falsche Ausnahme, die nicht mit einem besser passenderen Begriff kombiniert wurde, ansehen.²³⁵ Da Speidel allerdings nur einen Erklärungsversuch für den Zusammenhang zwischen dem Bild des Taschenmessers und dem Wort ‚Vogel‘ durchführt und die anderen Paarungen unkommentiert belässt, bleibt es ein Rätsel, was die weiteren Verbindungen – etwa die der Tasche zum Begriff ‚Himmel‘ – ausmacht. Außerdem kommentiert er nicht, dass, obwohl es laut Magritte pro Gegenstand nur eine richtige Verbindung gibt, dem Bild des Blatts aus *Der Schlüssel der Träume* das Wort ‚Tisch‘ zugeordnet wird, aber dem Bild des Blatts, das den ersten Satz aus *Die Wörter und die Bilder* begleitet, das Wort ‚Kanone‘ beigelegt ist. Ebenso findet sich in der englischen Version des Gemäldes aus dem Jahr 1935 (Abb. 19) statt des Taschenmessers ein Krug mit dem Begriff ‚Vogel‘ kombiniert. In der Version von 1930 ist das Ei in Kombination mit dem Wort ‚Akazie‘ und nicht etwa mit dem Wort ‚Käfig‘ dargestellt und das Wasserglas, das hier dem Wort ‚Gewitter‘ zugeordnet ist, erklärt Magritte eigentlich als mit dem Regenschirm zusammengehörig.²³⁶

Bei genauerer Betrachtung scheint Magrittes System also innerhalb seines Gesamtwerkes nicht ganz schlüssig, was darauf hindeutet, dass sich im Gegensatz zu Speidels Vermutungen doch ein Wandel von Magrittes Arbeitsweise – vom Kombinieren möglichst fremder Elemente zum Aufspüren tiefer Verbindungen – darin widerspiegelt. Auch wenn Magrittes Wort-Bild-Kombinationen also bestimmt nicht zufällig, sondern wohlüberlegt und geschickt ausgewählt

²³³ Magritte 1938 in: Blavier 1981, S. 86-87.

²³⁴ So schreibt Butor: „Gewiß hat Magritte niemals behauptet, das Bild des Hammers sei das einzige vergessene Attribut der Wüste [...]“, Butor 1993, S. 67.

²³⁵ Vgl. Speidel 2017, S. 61.

²³⁶ Vgl. Magritte 1958 in: Blavier 1981, S. 265.

wurden, muss man seinen Glauben an eine geheime, tiefe Verbindung zwischen gewissen Gegenständen nicht teilen, damit seine Gemälde funktionieren. Wie das folgende Zitat Christoph Schreiers zeigt, der sich 1985 klar gegen Ansätze wandte, die versuchten, neue Zusammenhänge zwischen den Bildobjekten herzustellen, herrscht auch innerhalb der Gegenbewegung auf die rein sprachtheoretische Deutung von Magrittes Wortbildern also keineswegs Einigkeit darüber, wie Magrittes Wort-Bild-Kombinationen zu verstehen sind:

„Magritte strebt keine neue Einheit, keinen noch so einfallsreichen, assoziativen Zusammenhang der Zeichen, keine Beflügelung der Phantasie an, die widerspruchsvolle Dynamik der Sprachbilder bleibt bestehen. Das Bild jener Einkaufstasche aus dem Clef des Songes (I) steht nach wie vor isoliert über dem Wort ‚ciel‘ dem ‚Duo‘ fehlt auch weiterhin jede Harmonie.“²³⁷

Während die erste Welle der Texte aus dieser Gruppe in den 1980er Jahren als eine direkte Reaktion auf die bis dahin vorherrschenden, sprachtheoretisch ausgerichteten Interpretationsansätze entstand, gibt es auch neuere Aufsätze, die von diesen vernachlässigte Bereiche in den Vordergrund rücken. Ein solcher Autor, der eine Interpretation von Magrittes Wortbildern durchführt, ohne sich dabei auf sprachtheoretische Überlegungen zu stützen, ist Siegfried Gohr. In seiner 2009 erschienenen Monographie „Magritte. Das Unmögliche versuchen“ postuliert er einen völlig anderen Interpretationsansatz, nämlich dass Magrittes Wortbilder auf den menschlichen Körper bezogen sind.²³⁸ Über *Der Verrat der Bilder* schreibt er:

„Es geht weder um ein Delirieren der Zeichen im Sinne von Foucault noch um ein gemaltes Sprachspiel im Sinne von Ludwig Wittgenstein, sondern um eine surreale Wirklichkeit, die einen verwirrten erotischen Impuls besitzt, also etwas, das an Körper denken lässt.“²³⁹

Gohr führt Gemälde wie *Les pipes amoureuses de la lune* (dt. *Mondsüchtige Pfeifen*, 1928), das sich verbiegende, schwebenden Pfeifen abbildet und *La lampe philosophique* (dt. *Die philosophische Lampe*, 1936), das einen Mann, dessen überdimensionale Nase in die Kammer seiner Pfeife hängt, zeigt, an, um zu argumentieren, dass die Pfeife in Magrittes Werk ein erotisches Motiv ist. Auch andere Wortbilder wahren Gohr zufolge die Nähe zum menschlichen Körper, als Anzeichen dafür nennt er sehr unterschiedliche Punkte: einerseits das Verwenden von direkt auf den Menschen bezogenen Wörtern wie ‚femme triste‘ (dt. traurige Frau) oder ‚corps humain‘ (dt. menschlicher Körper) und andererseits das Verbinden von Wörtern mit amorphen oder geometrischen Formen, das den Begriffen Körperlichkeit verleiht.²⁴⁰ Schließlich argumentiert er auch, dass die sorgfältige Schrift in Magrittes Wortbildern beinahe skulptural, also körperlich, anmutet. Gohrs Argumentation lässt sich nicht immer einfach

²³⁷ Schreier 1985, S. 55.

²³⁸ Vgl. Gohr 2009, S. 118-123.

²³⁹ Gohr 2009, S. 118.

²⁴⁰ Vgl. Gohr 2009, S.118-123.

folgen, da es ihr stellenweise an Klarheit fehlt und sehr unterschiedliche Argumente zusammengefasst werden, seine Thesen wurden hier dennoch knapp vorgestellt, da sie sich so deutlich vom Großteil der anderen Interpretationen von Magrittes Wortbildern unterscheiden.

Bei Carolin Meister, Professorin für Kunstgeschichte an der Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, handelt es sich um eine weitere Autorin, die die rein semiotische Analyse von Magrittes Wortbildern und speziell von *Die Wörter und die Bilder* kritisiert.²⁴¹ In ihrem Aufsatz „Les mots et les images. Eine optische Maschine von René Magritte“ aus dem Jahr 2004 führt sie eine Neuinterpretation des in der Forschung traditionell als theoretische Reflexion über die Wortbilder angesehenen Werks durch. Diese unterscheidet sich von den meisten anderen Ansätzen dadurch, dass sie den sonst vernachlässigten graphischen Teil des Werks ausführlich behandelt und seine Wichtigkeit betont. Meister wendet sich mit folgendem Argument gegen eine Interpretation von *Die Wörter und die Bilder* als eine Sammlung von sprachtheoretischen Lektionen:

„Denn auch wenn wir – so viel ist richtig – die Verfahren derer sich Magritte bedient, teilweise in einer Terminologie beschreiben können, die sich der strukturellen Linguistik verdankt, so liefert diese noch keine hinreichende Deskription für die Funktionsweise der Schaubilder selbst.“²⁴²

Sie führt weiter aus, dass, obwohl der Aufbau es nahelegt, die Graphiken keine Übersetzungen oder Illustrationen der Sätze sind, sondern Demonstrationszeichnungen, die unabhängig von den sprachlichen Anteilen und auf eine medienspezifische Art und Weise das Wissen transportieren.²⁴³ Dies lasse sich etwa am bereits mehrmals zitierten Beispiel „Le  est caché par les nuages“ nachweisen.²⁴⁴ Denn hätte Magritte eine einfache Illustration für den Satz ‚Ein Bild kann in einem Satz den Platz eines Wortes einnehmen:‘ gewollt, hätte er anstatt des Worts ‚Sonne‘ das Wort ‚Wolke‘ durch eine Zeichnung ersetzen und so einen Widerspruch zwischen Bildsinn und Wortsinn vermeiden können.²⁴⁵ Meister bezeichnet die Demonstrationszeichnung als optische Maschine, also als „ein Ensemble von Elementen, das eine Produktion betreibt, das also mehr ist als ein gesehenes Ding oder ein visuelles Bild.“²⁴⁶ Dieses Prinzip liegt Meister zufolge Magrittes Wortbildern, in denen er sich bemühte, „Modelle zu entwickeln, die zwei Forderungen genügen mußten: der Operativität und der erweiterten Anwendbarkeit“²⁴⁷,

²⁴¹ Vgl. Meister 2004, S. 119-120.

²⁴² Meister 2004, S. 120.

²⁴³ Vgl. Meister 2004, S. 120-122.

²⁴⁴ Vgl. Meister 2004, S. 124-125.

²⁴⁵ Dieselbe Überlegung findet sich bereits bei Michel Butor, bezogen auf eine gleichzeitig mit *Die Wörter und die Bilder* in *La Révolution Surréaliste* veröffentlichte Fotomontage, die den Satz ‚Je ne vois pas la femme nue cachée dans la forêt‘ (dt. Ich sehe die nackte Frau nicht, die im Wald versteckt ist) mit dem Foto einer nackten Frau an Stelle der Wörter ‚femme nue‘ zeigt. Er schreibt: „Wäre das Wort ‚Wald‘ durch ein Bild ersetzt, dann wäre es normal, die darin versteckte Frau nicht zu sehen“, Butor 1993, S. 71.

²⁴⁶ Meister 2004, S. 129.

²⁴⁷ Meister 2004, S. 129.

allgemein zugrunde. An Reihen von Werken, die Variationen eines gemeinsamen Grundprinzips darstellen, wie etwa den unterschiedlichen Versionen von *Der Verrat der Bilder*, lasse sich die jeweils eingesetzte optische Maschine ablesen. Im Falle der zitierten Demonstrationszeichnung aus *Die Wörter und die Bilder* funktioniert sie laut Meister folgendermaßen:

„Die Aussage erhält als Bedingung ihrer Möglichkeit ein bildliches Element: Der Satz bedarf des Bildes, um seinen Lauf zu vollenden und eine Aussage zu produzieren. Im gleichen Zuge wie dieses der syntaktischen Konstitution dient, wird es zu demjenigen Akteur, der dieselbe ruiniert.“²⁴⁸

Die Betrachterin/der Betrachter findet sich also hin- und hergerissen zwischen Sehen und Lesen und kommt nicht zur Ruhe. Meisters Ansicht nach führt Magritte in dem Werk somit unter anderem vor, dass Sichtbares und Lesbares auf unterschiedliche Weise Bedeutung erzeugen und dadurch unauflösbare, aber produktive Widersprüche entstehen können.²⁴⁹

Auch wenn Meisters Überlegungen zu *Die Wörter und die Bilder* sehr überzeugend sind, fällt auf, dass nur der in der Literatur bereits zuvor gründlich kommentierte Satz „Le soleil est caché par les nuages“ und keine der weiteren Graphiken im Detail behandelt wird. Somit bleibt nachzuprüfen, inwiefern auch die anderen Paarungen aus Sätzen und Graphiken als optische Maschinen funktionieren. Der Fokus auf die jeweils spezifische Art und Weise der Bedeutungserzeugung von Bild und Schrift – die bereits bei den sprachtheoretischen Interpretationen eine wichtige Rolle spielte – findet sich auch in Michel Foucaults Analyse der Wortbilder, die im nun folgenden zweiten Hauptteil der Arbeit vorgestellt wird.

4 Foucault und die Folgen

Wie bereits einleitend erwähnt, ist der zweite beobachtbare Schwerpunkt in der Literatur zu Magrittes Wortbildern die Kritik und Rezeption von Michel Foucaults Aufsatz „Ceci n’est pas une pipe“ (dt. „Dies ist keine Pfeife“) aus dem Jahr 1973. Dass die Zeit, zu der Foucaults Aufsatz erschien, von einem großen Interesse am Verhältnis von Sprache, Bild und Wirklichkeit geprägt war, wurde schon im ersten Teil dieser Arbeit anhand der hohen Anzahl der damals veröffentlichten, heute immer noch zentralen Texte, die sich mit diesem Thema befassen, gezeigt. So erschien wie bereits erwähnt 1968, im Jahr der Veröffentlichung der Erstfassung von Foucaults Aufsatz, etwa Nelson Goodmans Buch „Sprachen der Kunst“, in dem der Autor eine die verschiedenen Gattungen der Kunst umfassende Symboltheorie entwirft, deren Fokus darauf liegt, wie das Verweisen in sprachlichen und nicht-sprachlichen

²⁴⁸ Meister 2004, S. 129-130.

²⁴⁹ Vgl. Meister 2004, S. 125-126.

Systemen funktioniert. Nur ein Jahr später wurde eine weitere, in dieser Arbeit bereits behandelte Publikation, nämlich Michel Butors „Die Wörter in der Malerei“, eine Untersuchung der zahlreichen Arten des Einsatzes von Schrift in der Malerei seit dem Mittelalter, publiziert. Foucault selbst hatte bereits 1966 seine philosophische Abhandlung „Les mots et les choses“ (dt. „Die Ordnung der Dinge“) veröffentlicht, worin er den Wandel und die Brüche, die sich im Denken der Menschen seit dem 16. Jahrhundert vollzogen hatten und sich unter anderem in der Sprache abzeichneten, behandelte.

Den Ausgangspunkt für dieses Interesse am Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit bildete zwar die im Strukturalismus wiederentdeckte Linguistik Saussures, die Diskussion geht aber bei einigen AutorInnen über die reine Sprachwissenschaft hinaus und widmet sich einer Analyse allgemeiner kultur- und erkenntnistheoretischer Prozesse. Denn als komparatistische Methode, die sich mit der Relation von Elementen zueinander beschäftigt, eignet sich der Strukturalismus zur Anwendung in verschiedensten Bereichen.²⁵⁰ So nehmen etwa VertreterInnen des kulturwissenschaftlichen Strukturalismus, zu denen Foucault zählt, an, dass sich Saussures Erkenntnis, dass die Sprache keine vorsprachliche Wirklichkeit abbildet und Sinnzusammenhänge erst durch Differenzen von Zeichen entstehen, verallgemeinern lässt und alle kulturellen Phänomene so konstituiert werden.²⁵¹ Während sich Foucault also in „Dies ist keine Pfeife“ zwar mit den Zeichensystemen Bild und Schrift befasst, verwendet er Erkenntnisse und Methoden aus der Sprachwissenschaft nur als Basis für seine eigene Theorie.

Im ersten Teil dieses Kapitels soll Foucaults Aufsatz nach einem Überblick über seine Entstehungsgeschichte zusammengefasst werden. Der zweite Teil ist seiner kritischen Rezeption und den daraus hervorgegangenen Ansätzen gewidmet.

4.1 Michel Foucault – „Dies ist keine Pfeife“

Foucaults Aufsatz „Dies ist keine Pfeife“ entstand in Folge eines Briefwechsels des Philosophen mit Magritte im Mai und Juni 1966, initiiert von Magritte nach der Lektüre von Foucaults im selben Jahr erschienener Abhandlung „Les mots et les choses“ (dt. „Die Ordnung der Dinge“). Darin behandelt Foucault das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit zu

²⁵⁰ Vgl. Moebius 2009, S. 85-86.

²⁵¹ Vgl. Moebius 2009, S. 87, vgl. dazu Saussures Aussage: „Gleichgültig ob man das Signifikat oder den Signifikanten nimmt, die Sprache enthält weder Ideen noch Laute, die hinsichtlich des sprachlichen Systems vorgegeben wären, sondern nur inhaltliche und lautliche Unterschiede, die sich aus diesem Systeme ergeben.“, Saussure, de 2013, S. 259.

unterschiedlichen Zeiten und argumentiert, dass verschiedene Epochen von verschiedenen Denkstrukturen, sogenannten Epistemen, geprägt sind.²⁵² Er führt aus:

„In einer Kultur, und in einem bestimmten Augenblick, gibt es immer nur eine *episteme*, die die Bedingungen definiert, unter denen jegliches Wissen möglich ist. Ob es sich nun um das handelt, das in einer Theorie manifest wird, oder das, das schweigend durch eine Praxis eingehüllt wird, spielt dabei keine Rolle.“²⁵³

Foucault postuliert, dass zwischen dem vorklassischen Denken, dem Denken der französischen Klassik in der Mitte des 17. Jahrhunderts und dem Denken der Moderne Anfang des 19. Jahrhunderts jeweils ein großer Bruch stattgefunden hat.²⁵⁴ Ihm zufolge spielte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts die Ähnlichkeit eine große Rolle im Denken der Menschen, wobei er vier – nicht immer klar voneinander abgrenzbare – Arten der Ähnlichkeit unterscheidet: *Convenientia*, definiert als „Ähnlichkeit des Ortes, des Platzes, an den die Natur zwei Dinge gestellt hat, folglich Ähnlichkeit der Eigenheiten“²⁵⁵ (z.B. das Angleichen verschiedener Wesen durch Nachbarschaft, wie das Wachsen von Moosen auf dem Rücken von Schalentieren), *Aemulatio*, definiert als „eine Art Konvenienz, die aber vom Gesetz des Ortes frei ist und unbeweglich in der Entfernung ihr Spiel hat“²⁵⁶ (z.B. das Gesicht mit seinen Merkmalen als Reflexion des Himmels mit den Himmelskörpern), Analogie, definiert als die Überlagerung von *Convenientia* und *Aemulatio*²⁵⁷ (die Ähnlichkeit von Verhältnissen, z. B. des Verhältnisses der Sterne zum Himmel und des Verhältnisses der Gräser zur Erde), und das Wechselspiel von Sympathie und Antipathie²⁵⁸, der Kräfte der Anziehung und Abstoßung. Diese verborgenen Ähnlichkeiten der Dinge müssen laut Foucault anhand von äußerlich sichtbaren Zeichen, sogenannten Signaturen, entschlüsselt werden:

„Die Ähnlichkeit war die unsichtbare Form dessen, was aus der Tiefe der Welt die Dinge sichtbar machte. Damit aber jene Form ihrerseits bis zum Licht kommt, muß eine sichtbare Gestalt sie aus ihrer tiefen Unsichtbarkeit zerren. Deshalb ist das Gesicht der Welt mit Wappen, Charakteren, Chiffren, dunklen Worten oder [...] ‚Hieroglyphen‘ überdeckt. Der Raum der unmittelbaren Ähnlichkeiten wird zu einem großen, offenen Buch. Es starrt vor Schriftzeichen.“²⁵⁹

Diese Signaturen sind laut Foucault Ähnlichkeiten eines anderen Typs, es handelt sich also um einen Kreislauf mit vielfältigen Verknüpfungen.²⁶⁰ Man erkenne beispielsweise an der sichtbaren Analogie der Form von Walnuss und Schädel die verborgene Sympathie, nämlich,

²⁵² Vgl. Foucault 1974, S. 24-25.

²⁵³ Foucault 1974, S. 213-214.

²⁵⁴ Vgl. Foucault 1974, S. 24-25.

²⁵⁵ Foucault 1974, S. 47.

²⁵⁶ Foucault 1974, S. 48.

²⁵⁷ Vgl. Foucault 1974, S. 51.

²⁵⁸ Vgl. Foucault 1974, S. 54.

²⁵⁹ Foucault 1974, S. 57.

²⁶⁰ Vgl. Foucault 1974, S. 56-59.

dass die grüne Schale der Nuss Wunden des Schädels heile, während das Innere der Nuss, das dem Gehirn ähnelt, gegen Kopfweh helfe.

Doch „[a]n der Schwelle des klassischen Zeitalters hört das Zeichen auf, eine Gestalt der Welt zu sein, und es ist nicht länger mit dem verbunden, was es durch die festen und geheimnisvollen Bänder der Ähnlichkeit markiert.“²⁶¹ Seitdem funktioniere das Denken statt mit natürlichen, mit den Dingen durch Ähnlichkeit verbundenen Zeichen, mit vereinbarten Zeichen, die die Dinge nur mehr repräsentieren.²⁶² Nach Foucault funktionieren arbiträre Zeichensysteme transparenter und effizienter als natürliche. Er schreibt:

„Damit sind die Zeichen also von dem ganzen Gewimmel der Welt befreit, in dem die Renaissance sie einst aufgeteilt hatte. Sie werden künftig im Inneren der Repräsentation, im Zwischenraum der Idee, in jenem schmalen Raum angesiedelt sein, in dem sie mit sich selbst spielt, sich zerlegt und sich wieder zusammensetzt. Die Ähnlichkeit wird künftig aus dem Gebiet der Erkenntnis herausfallen.“²⁶³

Während Foucault – obwohl in seinen Beschreibungen manchmal eine Faszination für die vielfältigen Ähnlichkeiten des vorklassischen Zeitalters mitschwingt – natürliche Zeichen als „unbequem“²⁶⁴ ansieht und für ihn das geschaffene Zeichen „das Zeichen in der Fülle seines Funktionierens“ darstellt, begeisterte sich Magritte für Foucaults Aussagen über das vorklassische Denken, das das moderne, rationalistische Weltbild als nur eine Möglichkeit unter vielen aufzeigt und in der Kunst erhalten geblieben sein soll.²⁶⁵

Da er sich selbst auch mit dem Konzept der Ähnlichkeit befasste²⁶⁶, forderte Magritte Foucault in seinem ersten Brief auf, die beiden Begriffe „similitude“ und „ressemblance“, die Foucault in seiner Abhandlung synonym verwendet hatte, zu differenzieren. In der deutschsprachigen Literatur werden die Begriffe meist mit „Gleichartigkeit“ und „Ähnlichkeit“ übersetzt – wenn überhaupt eine Unterscheidung getroffen wird.²⁶⁷ Obwohl die deutschen Übersetzungen nicht ganz deckungsgleich mit den französischen Begriffen sind, werden sie in dieser Arbeit, dem Gebrauch der Forschungsliteratur²⁶⁸ folgend, verwendet. Magritte definierte in seinem Brief vom 23. Mai 1966²⁶⁹ Gleichartigkeiten als sichtbare oder unsichtbare

²⁶¹ Foucault 1974, S. 92.

²⁶² Vgl. Foucault 1974, S. 96.

²⁶³ Foucault 1974, S. 102.

²⁶⁴ Foucault 1974, beide S. 96.

²⁶⁵ Lüdeking 1996, S. 59, 65.

²⁶⁶ Magritte hielt am 11.12.1959 in der Brüsseler Académie Picard einen Vortrag mit dem Titel „La Ressemblance“, von dem 1960 und 1961 gekürzte und abgewandelte Fassungen veröffentlicht wurden, vgl. Blavier 1981, S. 405-408, 428-429, 437-438.

²⁶⁷ In der deutschen Übersetzung von „Les mots et les choses“ wird nur der Begriff „Ähnlichkeit“ verwendet, die Unterscheidung der Begriffe in der Literatur zu Magritte ist Lüdeking zufolge Ralph Schiebler, dem Mitübersetzer von Magrittes gesammelten Schriften, zu verdanken, vgl. Lüdeking 1996, S. 70.

²⁶⁸ Die wichtigsten Diskussionen von Foucaults Text (Lüdeking 1996, Prange 2001, Böhme 1999) verwenden die deutschen Begriffe, Schreier verwendet als einer der wenigen Autoren Magrittes Originalterminologie.

²⁶⁹ Die beiden Briefe Magrittes sind abgedruckt in: Foucault 1979, S. 56-58.

Eigenschaften, die Dinge gemein haben und die man objektiv nachprüfen kann, etwa verhalten sich Erbsen in Geschmack, Gewicht und Aussehen zueinander gleichartig.²⁷⁰ Die Ähnlichkeit dagegen beziehe sich nicht auf Gegenstände, sondern das Denken selbst, so schreibt Magritte:

„Nur dem Denken ist es eigen, ähnlich zu sein. Es ähnelt, indem es das ist, was es hört, sieht oder erkennt; es wird zu dem, was ihm die Welt darbietet. Es ist unsichtbar, genau so wie das Vergnügen oder der Schmerz. Aber die Malerei bringt da eine Schwierigkeit: es gibt da Denken, das sieht und das sichtbar beschrieben werden kann.“²⁷¹

Wie deutlich wird, ist Magrittes Definition des Begriffs schwer fassbar, besonders wenn für das Verständnis nur diese wenigen Zeilen zur Verfügung stehen. Aus Magrittes Schriften geht hervor, dass die Ähnlichkeit für ihn eine Denkweise darstellt, die sich den Dingen unterordnet und ihre Rätselhaftigkeit akzeptiert, anstatt sich um eine Erklärung zu bemühen:

„Das einer Denkweise unterworfenen Denken entspricht einem See, der ruhige oder stürmische Ansichten der Welt widerspiegelt. Das Denken ist die Ähnl., wenn es spontan ist. Die Ähnl. ist der wesentliche Akt des Denkens, das aus keinem Guten oder schlechten Willen resultiert und durch keine Denkweise bestimmt wird. Das Denken muß spontan sein, um die Ähnlichkeit zu verstehen, d.h., um unmittelbare Erkenntnis zu werden.“²⁷²

Folglich ist die Ähnlichkeit Magrittes Ansicht nach für die Schaffung von Gemälden, die das Mysterium evozieren sollen, essentiell.²⁷³ Dem Brief an Foucault legte Magritte graphische Reproduktionen zweier seiner Werke bei: ein unbetiteltes ‚Pfeifenbild‘ und die kurz zuvor in Alain Jouffroys Gedichtsammlung „Aube à l’antipode“ (dt. „Morgendämmerung auf der Gegenseite“) veröffentlichte Radierung von *Die zwei Mysterien*²⁷⁴ (1966, Abb. 15). Die erste Graphik ist in Foucaults Aufsatz nicht abgebildet und kann daher nicht genau identifiziert werden, Foucault vermutet ohne Angabe von Gründen, dass sie aus dem Jahr 1926 stammt, allerdings findet sich in Sylvesters Werkverzeichnis als früheste Fassung von *Der Verrat der Bilder* eine 1929 veröffentlichte Graphik (Abb. 6), um die es sich handeln könnte, wie auch Regine Prange vermutet.²⁷⁵ Der Maler sprach in seinem zweiten Brief vom 4. Juni 1966 noch von der Hoffnung auf ein Treffen mit Foucault, die beiden begegneten sich allerdings nie.²⁷⁶ Auch erschien die erste Fassung von Foucaults Aufsatz erst 1968 und somit fünf Monate nach Magrittes Tod.

Der Aufsatz beginnt ohne jeglichen Kontext anzugeben mit einem direkten Einstieg in die Besprechung der Graphiken, Magrittes Name wird beispielsweise erst zu Beginn des

²⁷⁰ Vgl. Foucault 1979, S. 56.

²⁷¹ Magritte 1966 in: Foucault 1979, S. 55.

²⁷² Magritte 1959 in: Blavier 1981, S. 405.

²⁷³ Vgl. Magritte 1960, in: Blavier 1981, S. 421.

²⁷⁴ Gohr spekuliert, dass Foucault die Gemäldeversion von *Die zwei Mysterien* gekannt haben könnte, da sie 1967 in der Galerie Iolas in Paris ausgestellt war und er sich daher in seiner Diskussion hauptsächlich auf dieses Werk bezog, vgl. Gohr 2009, S. 117. Das könnte auch erklären, wieso Foucault das Bild im Bild, das im Original weiße Schrift auf schwarzem Grund zeigt, als Tafel interpretiert.

²⁷⁵ Vgl. Foucault 1979, S. 7, vgl. Sylvester 1992a, S. 331, vgl. Prange 2001, S. 41.

²⁷⁶ Vgl. Lüdeking 1996, S. 71.

zweiten Kapitels genannt. Bezugnehmend auf die erste Graphik, die das Bild einer Pfeife mit der Unterschrift ‚Ceci n’est pas une pipe‘ zeigt, spricht Foucault von einer „schematischen und schulmeisterlichen Zeichnung“²⁷⁷. Er stellt die These auf, dass es sich dabei um Stücke eines zerfallenen Kalligramms handle, also eines Textes, der so angeordnet ist, dass er eine als Bild erkennbare Form annimmt.²⁷⁸ Da Buchstaben sowohl Zeichen, die für Laute stehen, als auch lineare Elemente, die Dinge darstellen können, sind, überspielt das Kalligramm laut Foucault die „ältesten Gegensätze unserer alphabetischen Zivilisation: zeigen und nennen; abbilden und sagen; reproduzieren und artikulieren; nachahmen und bezeichnen; schauen und lesen.“²⁷⁹ Obwohl es auf den ersten Blick so wirkt, als sei in der Graphik der Bildraum klassisch in Bildinhalt und erklärende Legende eingeteilt, gibt Foucault dann an, dass die beiden Elemente eng miteinander verschränkt sind, da die Wörter selbst gezeichnet seien und die Pfeife die Schrift fortsetze: „Text als Bild. [...] Figur aus Schrift“²⁸⁰. Daran erkenne man die Spuren des Kalligramms, das zwar beide Formen der Darstellung vereine, man aber nie gleichzeitig lesen und als Bild sehen könne.²⁸¹ Foucault erkennt in der Legende eine zweifache Paradoxie: ein Gegenstand, der es nicht nötig hat, weil er gut bekannt ist, wird benannt, aber zugleich wird ihm dieser Name aberkannt.

Besonderen Wert legt Foucault bei seiner Bildanalyse auf das Wort ‚Ceci‘ (dt. dies), das man auf drei Arten interpretieren könne: Entweder diese Zeichnung, diese Aussage oder dieses Ganze sei damit als ‚keine Pfeife‘ ausgewiesen.²⁸² Er fertigt Diagramme an, die die verschiedenen Lesemöglichkeiten des Wortes illustrieren – eine aus der Linguistik stammende Methode, die Foucaults strukturalistische Herangehensweise aufzeigt. So genau Foucault bei dieser Analyse des Wortes ‚Ceci‘ ist, so undifferenziert verwendet er aber die Begriffe ‚Figur‘, ‚Bild‘ und ‚Zeichnung‘ sowie ‚Schrift‘, ‚Text‘, ‚Sprache‘ und ‚Wort‘.

In der zweiten Graphik, die Foucault als einen Schulraum mit Tafel interpretiert, kommt mit dem Bild der schwebenden Pfeife eine weitere Pfeife dazu, die keine ist, die Negation findet also auf einer zusätzlichen Ebene statt.²⁸³ Foucault verwendet die spitzen, instabilen Beine der Staffelei für das von ihm imaginierte Szenario, in dem ein von all den Pfeifen oder Nicht-Pfeifen verwirrter Lehrer samt der Tafel zu Fall gebracht wird, so wie der Bildraum durch den Einsatz der Schrift zerfällt.

²⁷⁷ Foucault 1979, S. 11.

²⁷⁸ Vgl. Foucault 1979, S. 12-13.

²⁷⁹ Foucault 1979, S. 13.

²⁸⁰ Foucault 1979, S. 15.

²⁸¹ Vgl. Foucault 1979, S. 16-17.

²⁸² Vgl. Foucault 1979, S. 18-20.

²⁸³ Vgl. Foucault 1979, S. 22-23.

Foucault nennt dann zwei Prinzipien, die laut ihm in der Malerei seit dem 15. Jahrhundert bestanden und erst im 20. Jahrhundert überwunden wurden.²⁸⁴ Er schreibt:

„Das erste [Prinzip] setzt die Trennung zwischen figürlicher Darstellung (welche die Ähnlichkeit einschließt) und sprachlicher Referenz (welche die Ähnlichkeit ausschließt) fest. Mittels der Gleichheit wird sichtbar gemacht, durch den Unterschied hindurch wird gesprochen. Darum können die beiden Systeme sich weder überschneiden noch können sie verschmelzen.“²⁸⁵

Es habe also immer eine Hierarchisierung stattfinden müssen, bei der entweder Schrift oder Bild dem jeweils anderen System untergeordnet wurde – etwa die Schrift als Legende oder das Bild als Illustration. Dieses Prinzip sei von Paul Klee gebrochen worden, in dessen Malerei sich „das System der Repräsentation durch Ähnlichkeit und das System der Referenz durch Zeichen zu einem einzigen Gewebe“²⁸⁶ verschränkten. Als zweites Prinzip nennt Foucault die „Äquivalenz zwischen der Tatsache der Ähnlichkeit und der Affirmation eines Repräsentationsbandes.“²⁸⁷ Sobald ein Bild einem Gegenstand oder einer Person geglichen habe, sei stillschweigend die Aussage: „Das was man hier sieht ist das da.“²⁸⁸ hinzugekommen. Die bloße Ähnlichkeit habe also traditionell als Grund ausgereicht, anzunehmen, dass eine Repräsentationsbeziehung vorherrscht. Dieses Prinzip sei von Kandinsky gebrochen worden, dessen „[n]ackte Affirmation“²⁸⁹ ungegenständlicher Formen sich nicht mehr auf Ähnlichkeit stütze. Die Überwindung dieser Prinzipien beruht also in beiden Fällen auf der Aufhebung einer Hierarchie, einmal der zwischen Bild und Schrift im gleichen Raum und einmal der zwischen einem realen Gegenstand und seinem Abbild.

Magrittes Malerei beschreibt Foucault als sowohl entgegengesetzt als auch ergänzend zu der Klees und Kandinskys.²⁹⁰ Dem ersten Anschein nach bestätigt sie die beiden Prinzipien. So stellt Foucault eingangs fest:

„Diese [also Magrittes] Malerei ist mehr als jede andere darauf bedacht, das Element des Schriftlichen und das Element des Figürlichen sorgfältig, ja grausam voneinander zu trennen: wenn sie in einem Gemälde (etwa als Legende und Bild) zusammentreffen, so muß die Aussage die offensichtliche Identität der Figur und den ihr zustehenden Namen in Abrede stellen.“²⁹¹

Aber in dem durch die Distanz von Wörtern und Bildern „gebrochenen und auseinanderfließenden Raum“²⁹², knüpfen sich auch neue Beziehungen. Die Trennung ist also nur Schein:

²⁸⁴ Vgl. Foucault 1979, S. 25.

²⁸⁵ Foucault 1979, S. 25. Diese Auffassung unterscheidet sich stark von der Goodmans, der, wie oben beschrieben, an die Konventionalität von sowohl Schrift als auch Bildern glaubt.

²⁸⁶ Foucault 1979, S. 26-27.

²⁸⁷ Foucault 1979, S. 27.

²⁸⁸ Foucault 1979, S. 27.

²⁸⁹ Foucault 1979, S. 27.

²⁹⁰ Vgl. Foucault 1979, S. 28.

²⁹¹ Foucault 1979, S. 28.

²⁹² Foucault 1979, S. 31.

„Magritte untergräbt insgeheim einen Raum, den er in seiner traditionellen Ordnung zu bewahren scheint. Er höhlt ihn mit Wörtern aus. Die alte Pyramide der Perspektive ist nur mehr ein Maulwurfshügel, der vor dem Einsturz steht.“²⁹³

Der Einsatz von Schrift im Bild führt laut Foucault also etwa bei *Der Verrat der Bilder* dazu, dass die Figur (die Pfeife) sich vom Bildraum trennen muss und unsicher schwebt.²⁹⁴

Ebenso werde die Ähnlichkeit zwar aufs Äußerste gesteigert, aber zugleich jeder Affirmation entledigt, wodurch sie Foucault zufolge zur Gleichartigkeit wird.²⁹⁵ Nichts Wirkliches wird mehr repräsentiert, da die dafür notwendige sprachliche Komponente wegfällt: „Er hält fest, was der Malerei zugehört, und schließt aus, was dem Diskurs nahe ist“²⁹⁶. Foucault erwähnt in diesem Zusammenhang zwar Magrittes Unterscheidung der beiden Begriffe Ähnlichkeit und Gleichartigkeit, übernimmt aber nicht dessen Definition.²⁹⁷ So schreibt er:

„Die Ähnlichkeit hat einen ‚Patron‘: ein Original, das von sich aus sämtliche Kopien beherrscht und hierarchisiert, welche man von ihm herstellen kann und welche sich immer weiter von ihm entfernen. Ähnlichsein setzt eine erste Referenz voraus, die vorschreibt und klassifiziert. Das Gleichartige entfaltet sich in Serien, die weder Anfang noch Ende haben, die man in dieser oder jener Richtung durchlaufen kann, die keiner Hierarchie gehorchen“²⁹⁸.

Foucault kommt zu dem Schluss, dass durch die Verdoppelung (etwa der Pfeife in *Die zwei Myssterien*) in Magrittes Malerei eine Reihe solcher Gleichartigkeiten entstehen, die auf kein reales Vorbild mehr verweisen, sondern gleichberechtigte Trugbilder sind.²⁹⁹

Ein knapper Exkurs soll hier helfen, den Unterschied zwischen Abbildern und Trugbildern zu verdeutlichen. Der französische Philosoph Gilles Deleuze (1925-1995) befasst sich in seinem Text „Platon et le simulacre“ (dt. „Platon und das Trugbild“) aus dem Jahr 1969 mit diesem Thema. Er stellt Platons Unterscheidung der beiden Begriffe folgendermaßen dar:

„Die Abbilder sind Besitzer zweiten Ranges, wohlbegründete Bewerber, durch die Ähnlichkeit bestätigt; die Trugbilder sind wie die falschen Bewerber, die auf einer Ungleichartigkeit beruhen, eine wesentliche Perversion, eine Umlenkung implizieren. In diesem Sinne zweiteilt Platon den Bereich der Bilder-Idole: einerseits die Ebenbilder-Ikonen, andererseits die Trugbilder-Phantasmen.“³⁰⁰

Bilder, die die Idee der Sache teilen, ihr also innerlich ähneln, werden somit zu getreuen Abbildern, während Bilder, die einen Anspruch vortäuschen, aber die Idee der Sache nicht teilen, Trugbilder sind und immer die Unähnlichkeit in sich tragen.³⁰¹ Während im Platonismus den Ikonen zum Sieg über die Trugbilder verholfen werden soll, führt Deleuze eine Umdeutung der beiden Begriffe durch, im Zuge derer der Begriff ‚Trugbild‘ positiv besetzt wird:

²⁹³ Foucault 1979, S. 31.

²⁹⁴ Vgl. Foucault 1979, S. 32.

²⁹⁵ Vgl. Foucault 1979, S. 39-40.

²⁹⁶ Foucault 1979, S. 39.

²⁹⁷ Vgl. Foucault 1979, S. 40.

²⁹⁸ Foucault 1979, S. 40.

²⁹⁹ Vgl. Foucault 1979, S. 40-41.

³⁰⁰ Deleuze 2013, S. 123.

³⁰¹ Vgl. Deleuze 2013, S. 123-124.

„Den Platonismus umkehren bedeutet demnach: die Trugbilder aufsteigen lassen, ihre Rechte zwischen den Ikonen oder den Abbildern geltend machen. [...] Das Trugbild ist kein degradiertes Abbild, es birgt eine positive Macht, die sowohl das Original wie das Abbild, das Modell wie die Reproduktion verneint.“³⁰²

Das Trugbild, von dem die Moderne laut Deleuze definiert wird, zerstöre also die alten Kategorien ‚Urbild‘ und ‚Abbild‘ komplett und lasse jegliche hierarchische Repräsentation unmöglich werden.³⁰³

So geschieht es Foucault zufolge auch in Magrittes Malerei, wo die auf Ähnlichkeit beruhende Konstellation Urbild-Abbild durch auf Gleichartigkeit beruhende, gleichberechtigte Serien ersetzt wird. Am Ende seines Textes deutet Foucault daher auch eine Verwandtschaft zwischen Magrittes Gemälden und der Pop Art, speziell Andy Warhols (1928-1987) berühmter Serie der Campbell-Suppendosen an, indem er schreibt: „Eines Tages wird auch das Bild selbst, mitsamt dem Namen, den es trägt, durch die in einer Serie endlos übertragene Gleichartigkeit desidentifiziert werden. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell.“³⁰⁴

Soviel zur Hauptargumentation, die in „Dies ist keine Pfeife“ dargelegt wird. Zusätzlich zu diesen von Foucault aufgestellten Thesen beinhaltet der Text aber auch andere interessante Beobachtungen zu Magrittes Wortbildern, welche nur beiläufig eingeworfen werden. Da sie nicht Teil von Foucaults Hauptargumentation sind, erhalten sie weniger Gewicht und werden in der Diskussion des Textes folglich kaum beachtet. Dennoch sind einige dieser Beobachtungen sehr aufschlussreich, weshalb sie nun zusammengefasst werden sollen.

In Bezug auf das Gemälde *L'apparition*³⁰⁵ (dt. *Die Erscheinung*, 1928, Abb. 23), das einen düsteren Bildraum mit der Rückenansicht eines schwarz gekleideten Mannes mit Hut sowie fünf ungegenständlichen dunklen Formen, die mit roten Wörtern beschriftet sind, zeigt, stellt Foucault etwa fest, dass die Formen keine von Gegenständen hinterlassene Hohlräume ersetzen, sondern massive, in den Bildraum eingegliederte Körper sind.³⁰⁶ Die Anordnung der Formen entspricht dabei einem traditionellen Bildaufbau: die schattenwerfenden Körper mit den Wörtern ‚fusil‘ (dt. Gewehr), ‚fauteuil‘ (dt. Lehnstuhl) und ‚cheval‘ (dt. Pferd) befinden sich in der unteren Bildhälfte, das Wort ‚horizon‘ (dt. Horizont) deutet die Horizontlinie an und die Form mit dem Wort ‚nuage‘ (dt. Wolke) befindet sich links oben. Foucault argumentiert daher, dass das Gemälde „das Gegenteil eines Bilderrätsels“³⁰⁷ – also eines Rebus – ist. So wie dort Wörter in einem Satz durch Bilder ersetzt werden, wird hier also die Möglichkeit erzeugt,

³⁰² Deleuze 2013, S. 128.

³⁰³ Vgl. Deleuze 2013, S. 129-132.

³⁰⁴ Foucault 1979, S. 52.

³⁰⁵ Foucault nennt das Gemälde *Mann gegen den Horizont gehend*.

³⁰⁶ Vgl. Foucault 1979, S. 34.

³⁰⁷ Foucault 1979, S. 35.

das Bild anhand der Wort-Körper zu lesen. Diese Angleichung von Wort und Bild passt zwar zu Foucaults Argument, dass Magritte die Trennung der beiden Sphären aufgehoben habe, gleichzeitig widerspricht sie aber der wiederholt betonten „so sichtbare[n] Fremdheit zwischen Schrift und Figur“³⁰⁸. Foucault spricht bekanntlich davon, dass Magritte die Trennung von Bild und Schrift in seinen Gemälden zum Schein aufrechterhält, dass man nicht gleichzeitig LeserIn und BetrachterIn sein kann, trifft auf dieses Gemälde aber kaum zu.

Einen völlig anderen Interpretationsansatz vertritt Foucault bei der Analyse des Gemäldes *L'art de la conversation* (dt. *Die Kunst der Konversation*, 1950, Abb. 25), das Felsblöcke zeigt, die so gestapelt sind, dass das Wort ‚RÊVE‘ (dt. Traum) – Foucault zufolge auch ‚TRÊVE‘ (dt. Rast) und ‚CRÊVE‘ (dt. Tod) – lesbar wird.³⁰⁹ Davor sieht man die Silhouetten zweier im Vergleich dazu winziger Personen, die Foucault als miteinander im Gespräch vertieft interpretiert. Foucault bezeichnet *Die Kunst der Konversation* als den Gegenpol zu *Der Verrat der Bilder*, laut ihm sind alle anderen Wortbilder Magrittes zwischen den beiden Extremen anzusiedeln.³¹⁰ Das Gemälde stellt ihm zufolge eine Art Umkehrung der Pfeifenbilder dar:

„Dies ist keine Pfeife war das Einschneiden des Diskurses in die Form der Dinge, seine zweideutige Macht zu verneinen und zu verdoppeln. *Die Kunst der Konversation* ist die autonome Gravitation der Dinge, die ihre eigenen Wörter in der Gleichgültigkeit der Menschen formen und sie ihnen, ohne daß sie es wissen, in ihrem alltäglichen Geschwätz aufzwingen.“³¹¹

Diese Art der Kommunikation der Dinge mit den Menschen finde im Traum statt, denn darin „kommunizieren ja die endlich zum Schweigen gebrachten Menschen mit der Bedeutung der Dinge und lassen sich von den rätselhaften, aufdringlichen Wörtern durchdringen, die von wo anders kommen.“³¹² Diese schwer fassbar formulierte, womöglich an Ideen aus der Psychoanalyse anknüpfende Deutung des Gemäldes wird in der Rezeption des Textes komplett übergangen. Da die aktive Rolle darin statt den Menschen den Dingen zugeschrieben wird, hätte sie aber wahrscheinlich Magrittes Wohlwollen genossen.

Anschließend verliert Foucault auch noch einige Worte über Magrittes Bildtitel. Ihre widersprüchliche Rolle entspricht ihm zufolge der allgemein bei Magritte herrschenden sehr komplexen Beziehung zwischen Wort und Bild.³¹³ Er fasst sie folgendermaßen zusammen: „Pflöcke, die festhalten; Termiten, die nagen und zu Fall bringen.“³¹⁴ Foucault stimmt also mit

³⁰⁸ Foucault 1979, S. 31.

³⁰⁹ Butor zufolge beruht dieses Gemäldes auf folgendem Vers Charles Baudelaires ‚Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre..‘ (dt. Ich bin schön, o Sterbliche, wie ein Traum aus Stein..) aus seinem Gedicht ‚La Beauté‘ (dt. Die Schönheit) von 1857, vgl. Butor 1993, S. 73.

³¹⁰ Vgl. Foucault 1979, S. 32-33.

³¹¹ Foucault 1979, S. 32.

³¹² Foucault 1979, S. 32.

³¹³ Vgl. Foucault 1979, S. 31.

³¹⁴ Foucault 1979, S. 33.

der in der Forschungsliteratur generell vorherrschenden Meinung überein, dass Magrittes Titel nie eine rein denotative Funktion erfüllen.

Nach dieser zusammenfassenden Analyse von Foucaults Aufsatz soll im nächsten Unterkapitel seine Rezeption und die an ihm geäußerte Kritik behandelt werden.

4.2 Rezeption und Kritik

Auch wenn sich Foucaults Aufsatz als sehr einflussreich für die Deutung von Magrittes Wortbildern erwies, dauerte es einige Zeit, bis er in den dieses Thema behandelnden Texten ausführlich rezipiert wurde. Wie in Kapitel 3 zusammengefasst wurde, gingen die frühesten Interpretationen – etwa jene von Gablik oder Schneede – von einem rein sprachtheoretischen Standpunkt aus und kommentieren den Aufsatz nicht.³¹⁵ Erst ab den 1980er Jahren wird der Aufsatz in fast allen Publikationen zu Magrittes Wortbildern zumindest erwähnt. Auch ausführlichere Analysen diskutieren aber beinahe ausschließlich die die Pfeifenbilder betreffenden Hauptargumente und greifen Aussagen über die anderen Wortbilder nicht auf. Folglich werden auch die oben angesprochenen Widersprüche zwischen Foucaults Hauptargumentation und den vereinzelt dazwischen eingeworfenen Beobachtungen nicht kommentiert. Die Begriffe der Gleichartigkeit und der Ähnlichkeit stehen im Zentrum der Diskussion und es wird häufig behauptet, dass Foucault Magritte missverstanden habe.³¹⁶ Ebenso wird die Frage gestellt, ob Foucaults Deutung, Magrittes Eigeninterpretation oder keine von beiden Magrittes Malerei gerecht wird. Dabei gibt es wiederum AutorInnen, die sehr stark von Magrittes Schriften ausgehen, es variiert aber, ob sie diese als Beweis für die Richtigkeit der eigenen Theorie verwenden oder kritischer betrachten.

Wie schon in Abschnitt 3.2 erwähnt, ist Christoph Schreier ein Autor, für den Magrittes Selbstdeutung zentral ist. In Bezug auf Foucaults Aufsatz kritisiert er, dass Foucaults Betonung der Gleichartigkeit und der Serie nicht mit Magrittes Idee des Bildes als in sich vollendeten, verbildlichten Gedanken an das Mysterium vereinbar sei.³¹⁷ Foucaults Fokus auf das Zeichen lassen ihn laut Schreier die rätselhafte Existenz der Dinge übersehen. Er folgt in seiner Definition und Wertung der Begriffe Gleichartigkeit und Ähnlichkeit Magritte:

³¹⁵ Die Monographien erschienen 1970 und 1973, den AutorInnen hätte also die Erstfassung des Aufsatzes bekannt gewesen sein können, Gablik listet ihn sogar unter „Recent Publications“ auf, bespricht ihn allerdings nicht.

³¹⁶ Ein Aufsatz, der thematisiert, dass Foucault Magritte missverstanden habe, ist Silvano Levys „Foucault on Magritte on Resemblance“ aus dem Jahr 1990. Darin argumentiert der Autor, dass Magrittes Konzept der Gleichartigkeit Foucaults Definition von sowohl Gleichartigkeit als auch Ähnlichkeit umfasst und Magrittes Verständnis von Ähnlichkeit in Foucaults Aufsatz somit gar nicht thematisiert wird, vgl. Levy 1990, S. 52-53.

³¹⁷ Vgl. Schreier 1985, S. 87.

„Während die ‚ressemblance‘ eine Orientierung des Geistes auf das Mysterium darstellt, besteht die ‚similitude‘ aus Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen den Dingen, die ein vergleichendes Denken feststellt. Wenn auch die ‚similitude‘ der ‚ressemblance‘ hierarchisch untergeordnet ist, so ist sie doch in der Malerei unentbehrlich; sie ermöglicht ein visuelles Wiedererkennen.“³¹⁸

Während bei Foucault nur die Gleichartigkeit bestehen bleibt, sind Schreier zufolge also sowohl Ähnlichkeit als auch Gleichartigkeit im Bild präsent und wichtig.³¹⁹ Die Bildobjekte verweisen nach Schreier als Zeichen immer noch auf ein Bezeichnetes, ermöglichen aber gleichzeitig auch die Erfahrung des Mysteriums. Dies betont auch Magritte selbst, wenn er schreibt: „Aber dieses malerische Können, das unerlässlich ist, um dem Bild die größte Gleichartigkeit zu verschaffen, ist auch für die der Ähnlichkeit unterstellte Malkunst unerlässlich.“³²⁰ Außerdem argumentiert Schreier, dass der Begriff ‚Trugbild‘ einen gewissen Bezug zu einem Original impliziert und befindet Foucaults Verwendung des Begriffs in Zusammenhang mit den referenzlosen Gleichartigkeiten daher als unpassend.³²¹ Dieser Einspruch wird aber, wenn man sich an Deleuzes Deutung des Begriffes hält, die Foucaults Auffassung zu entsprechen scheint, entkräftet. Einer der wenigen Punkte, in denen Schreier mit Foucault übereinstimmt, ist, dass auch er Wort und Bild in „einer unversöhnlichen Opposition“³²² sieht.

Karlheinz Lüdeking, dessen Aufsatz über die Parallelen im Frühwerk von Wittgenstein und Magritte in Kapitel 2 besprochen wurde, rekonstruiert in seinem Text „Die Wörter und die Bilder und die Dinge. Magritte und Foucault“ von 1996 den Kontakt zwischen Foucault und Magritte und bespricht ausführlich und gut nachvollziehbar die Gemeinsamkeiten und Unterschiede ihrer Ideen. Es handelt sich dabei um einen Text, in dem die Theorien der beiden im Vordergrund stehen und Lüdeking eigene Urteile über Magrittes Wortbilder hauptsächlich in den Fußnoten untergebracht sind.

Für Lüdeking ist Foucaults zentrale These, dass Magritte bildliche und sprachliche Zeichen komplett von ihrer Bindung an das Bezeichnete ablöst.³²³ Die kunsthistorischen Bezüge auf Kandinsky und Klee bezeichnet er als zu waghalzig und der Glaube an ein den Pfeifenbildern zugrunde liegendes Kalligramm ist ihm zufolge völlig nebensächlich.³²⁴ Damit vernachlässigt Lüdeking allerdings die Diskussion großer Teile des Aufsatzes. Auch er vermutet, dass Magritte von Foucaults Aufsatz schwer enttäuscht gewesen wäre.³²⁵ Lüdeking erklärt das Missverständnis dadurch, dass der politisch links orientierte Foucault die

³¹⁸ Schreier 1985, S. 5.

³¹⁹ Vgl. Schreier 1958, S. 88.

³²⁰ Magritte 1959 in: Blavier 1981, S. 407.

³²¹ Vgl. Schreier 1985, S. 87.

³²² Schreier 1985, S. 87.

³²³ Vgl. Lüdeking 1996, S. 68.

³²⁴ Vgl. Lüdeking 1996, S. 72.

³²⁵ Vgl. Lüdeking 1996, S. 66-67.

Gleichartigkeit mit Demokratie assoziierte und nicht auf die Idee gekommen wäre, dass Magritte die in seinem Verständnis hierarchische Ähnlichkeit bevorzugt haben könnte.³²⁶ Wie Lüdeking angibt, sah der ebenfalls sozialistisch geneigte Magritte aber die Durchsetzung eines Denkens der Gleichartigkeit seit dem klassischen Zeitalter im Zusammenhang mit der Ausbreitung der Warenproduktion und des Geldwesens, während ein Denken der Ähnlichkeit, wie es in der Kunst bewahrt worden war, für ihn die mythische ursprüngliche Denkweise, in der die Dinge so existieren durften, wie sie sind und nicht dem Nutzen der Menschen unterworfen wurden, darstellte.³²⁷

Lüdeking vermutet, dass Magrittes im Brief nur knapp angedeutete Erklärungen zu den Begriffen Gleichartigkeit und Ähnlichkeit zu rätselhaft bleiben, um für Foucault, der zur Zeit der Verfassung des Aufsatzes auch nicht auf andere Schriften Magrittes, in denen klarer hervorgeht, welcher der Begriffe positiv besetzt ist, Zugriff hatte, wirklich verständlich zu sein.³²⁸ Er hat dabei sicherlich Recht, dass Magrittes Definition der Ähnlichkeit eher vage bleibt und an anderen Stellen besser erklärt wird, als in dem Brief an Foucault. Dass es sich um ein reines Missverständnis handelt, muss aber trotzdem angezweifelt werden, wie etwas weiter unten ausgeführt werden soll. Außerdem beobachtet Lüdeking, dass Magritte mit dem Terminus der Ähnlichkeit beschreibt, wie das Denken im Idealfall funktionieren soll und nicht, wie es im Normalfall funktioniert.³²⁹ Lüdeking argumentiert dann, dass, auch wenn der jeweils andere Begriff positiv besetzt ist, Foucaults Verwendung der beiden Begriffe – auf einer anderen Ebene – mit Magrittes Auffassung korrespondiert:

„Den beiden Haltungen des Denkens, das sich nach der Auffassung von Magritte dem eigentlichen Sein der Dinge entweder unterordnen oder sich selbstherrlich von ihm ablösen kann, entsprechen bei Foucault – genau analog – die beiden Funktionsweisen des Zeichens, das sich dem Bezeichneten ebenfalls entweder unterordnen oder sich autonom von ihm abtrennen kann.“³³⁰

Während Magritte mit den Begriffen eine epistemologische Unterscheidung treffe, verwende Foucault sie also in einem rein semantischen Sinn.³³¹ Die tiefste Differenz der beiden Ansätze liegt nach Lüdeking folglich darin, dass das Denken für Foucault mithilfe von Zeichensystemen operiert, während Magritte an ein metaphysisches, wahres Sein der Dinge glaubt, das weder sinnlich wahrgenommen, noch in Zeichensystemen ausgedrückt werden kann.³³² Magritte halte

³²⁶ Vgl. Lüdeking 1996, S. 67.

³²⁷ Vgl. Lüdeking 1996, S. 64-65.

³²⁸ Vgl. Lüdeking 1996, S. 65, 71.

³²⁹ Vgl. Lüdeking 1990, S. 60.

³³⁰ Lüdeking 1996, S. 67.

³³¹ Vgl. Lüdeking 1996, S. 66.

³³² Vgl. Lüdeking 1996, S. 61, 67. An dieser Stelle weist Lüdeking auch auf eine Verwandtschaft zwischen Magrittes Vorstellungen und der Philosophie Martin Heideggers hin. Heidegger war der Ansicht, dass das

an dieser „quasi-religiösen Sicherheit“³³³ fest, während Foucault die „fröhliche[n] Anarchie prinzipieller Gleichartigkeit“ als Fortschritt betrachte. Es wird deutlich, dass Lüdeking selbst Foucaults Auffassung besser nachvollziehen kann, wenn er befindet: „In der Tat ist es nicht gerade naheliegend zu vermuten, daß jemand wie Magritte, jemand, der solche Bilder malt, dennoch einer so fundamentalistischen Haltung verfallen sein könnte.“³³⁴ Lüdeking zufolge hat Foucault zwar die Absichten Magrittes missverstanden, aber vielleicht besser als der Künstler selbst erkannt, was er mit seiner Malerei wirklich erreicht hat. Er argumentiert, dass das Mysterium, wie Magritte selbst angibt, prinzipiell nicht fassbar ist und daher im Grunde dem Nichts, das Foucault hinter den Trugbildern der Zeichen vermutet, ähnelt.

Wie oben angedeutet, glaubt Lüdeking an ein Missverständnis zwischen Foucault und Magritte, das man laut ihm schon daran erkennt, dass sich die zitierten Aussagen Magrittes nicht gut in Foucaults Aufsatz eingliedern.³³⁵ Es scheint allerdings, als wäre Foucault sich durchaus bewusst gewesen, dass Magrittes Definition von Ähnlichkeit und Gleichartigkeit von seiner eigenen abweicht. Alleine die Tatsache, dass er in der Erstfassung des Aufsatzes die Begriffe weiterhin synonym verwendete, zeigt, dass es ihm nicht darum ging, eine Interpretation aufzustellen, der Magritte zugestimmt hätte. Nachdem Foucault schreibt „Mir scheint, daß Magritte von der Ähnlichkeit die Gleichartigkeit losgelöst hat und diese gegen jene ausgespielt hat“³³⁶, folgt zunächst seine eigene Definition der Begriffe – ohne anzugeben, dass es nicht die Magrittes ist. Einige Seiten später verwendet er aber eine Definition, die Magrittes Auffassung der Begriffe entspricht, und zeigt damit, dass er sie durchaus verstanden hat:

„Das Denken ähnelt ohne Gleichartigkeit, indem es selber zu den Dingen wird, deren Gleichartigkeit untereinander die Ähnlichkeit ausschließt. In der Malerei überschneidet sich ein Denken in der Weise der Ähnlichkeit mit den Dingen, die in Beziehungen der Gleichartigkeit stehen.“³³⁷

Es könnte sich also um einen bewussten Entschluss handeln, Magrittes Unterscheidung nicht zu übernehmen und statt von Magrittes Aussagen, von seinen Werken auszugehen. Allerdings verwendet Foucault an anderer Stelle Auszüge aus *Die Wörter und die Bilder*, mit den Worten „Hören wir auf Magritte“³³⁸ um eigene Deutungsversuche zu untermauern. So wie viele der anderen InterpretInnen, wählt also auch Foucault aus Magrittes Aussagen diejenigen aus, die seinen Ansatz unterstützen und adaptiert oder ignoriert die unpassenden.

„Seiende“ in unserem rationalistischen Weltbild dem eigentlichen „Sein“ vorgezogen wird, aber die Kunst eine Ausnahme darstellt.

³³³ Lüdeking 1996, beide S. 69.

³³⁴ Lüdeking 1996, S. 67.

³³⁵ Vgl. Lüdeking 1996, S. 69.

³³⁶ Foucault 1979, S. 40.

³³⁷ Foucault 1979, S. 43.

³³⁸ Foucault 1979, S. 33.

Eine Autorin, die auf Lüdekings Text aufbaut – besonders die Rekonstruktion des Kontakts zwischen dem Philosophen und dem Maler sowie die Darstellung von Magrittes Interesse an Foucaults Ideen erinnern stark an diesen – aber zu einem anderen Schluss kommt, ist Regine Prange, Professorin für Kunstgeschichte an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Ihrer Ansicht nach wird weder die Deutung Foucaults noch die Eigendeutung Magrittes den Wortbildern gerecht. In ihrem Buch „Der Verrat der Bilder. Foucault über Magritte“ aus dem Jahr 2001 führt sie eine umfangreiche Analyse von Foucaults Text durch, der in Auszügen sowohl auf Französisch als auch auf Deutsch abgedruckt ist, bevor sie ihre eigene Interpretation zu Magrittes Wortbildern vorstellt. Sie legt dabei besonderen Wert darauf, diese kunsthistorisch genau einzubetten und an die Stofflichkeit der Gemälde sowie die in der klassischen Moderne stattfindende Selbstkritik des Mediums zu erinnern.

Magrittes Unterscheidung von Ähnlichkeit und Gleichartigkeit entspricht Prange zufolge der platonischen Weltanschauung, in der das Wesenhafte Vorrang gegenüber dem Empirischen hat.³³⁹ Wie Lüdeking ist sie der Meinung, dass Foucault mit seiner Interpretation weiterzugehen versucht als Magritte, weil es bei ihm – in einer Anspielung auf das Höhlengleichnis – nur mehr die Schatten an der Wand gebe.³⁴⁰ Prange argumentiert allerdings auch, dass Foucault und Magritte die Zerstörung der Repräsentation beide als Gewinn sehen und die Differenz in ihrem Denken nicht so groß ist, wie oft angegeben, da beide „an der surrealistischen Grundidee“³⁴¹ partizipieren. Ähnlich wie Lüdeking stellt sie einen Zusammenhang zwischen dem Mysterium und dem Nichts her:

„Foucault veranstaltet eine sinnliche Performanz des Nichts, der Unerkennbarkeit des Seins. Mit dem ‚unaussprechlichen‘ Sein, wie es Magritte im Mysterium beschwor, teilt seine nihilistische Position den idealistischen Impetus der Weltverleugnung. Der Glaube ans Wunderbare ist dabei unmerklich übergegangen in das Konzept des Zynismus, der die Abwesenheit des Sinns zum Sinn erhebt.“³⁴²

Allerdings stellt sich Foucaults Verzicht auf Erkenntnis laut Prange schließlich doch als Schein heraus. Unter Einbeziehung von Textstellen aus „Die Ordnung der Dinge“ argumentiert sie, dass Foucault die Loslösung der Zeichen von ihren Referenten als Weg zurück zur mythischen, mit den Dingen verbundenen Ursprache sieht.³⁴³ Sie schreibt:

„Der surrealistisch-spielerische Umgang mit Begriffen macht das Unmögliche möglich: Die in Magrittes Werk vermeintlich triumphierende ‚Gleichartigkeit‘ holt auf der Stufe der Gegenwart die mythische ‚Ähnlichkeit‘ wieder ein. Verlust und Wiedergewinn der mythischen Ursprache werden artikuliert in der Metaphorik des zerstörten Kalligramms. Diese Metaphorik ist deshalb nicht einfach als spekulativer ‚Auswuchs‘ von Foucaults These des ‚leeren‘ Zeichens zu trennen,

³³⁹ Vgl. Prange 2001, S. 45.

³⁴⁰ Vgl. Prange 2001, S. 48.

³⁴¹ Prange 2001, S. 58.

³⁴² Prange 2001, S. 62.

³⁴³ Vgl. Prange 2001, S. 48-49, 60-64.

sondern ihr notwendiges Kompliment. Sie verweist auf das in der Egalität autonomer Zeichen aufscheinende utopische Ziel einer mythischen Erkenntnisform.³⁴⁴

Daher sieht Prange im Gegensatz zu Lüdeking Foucaults Idee des zerstörten Kalligramms als essentiellen Bestandteil seiner Argumentation.³⁴⁵ Gleichzeitig hinterfragt sie aber seine Behauptung einer tausendjährigen Geschichte des Kalligramms und stellt fest, dass es sich dabei um einen viel jüngeren Begriff handelt.³⁴⁶ Sie vermutet, dass Guillaume Apollinaires unter dem Titel „Calligrammes“ (1913-16) veröffentlichte Gedichtsammlung Foucault inspiriert hat, den Begriff zu gebrauchen.

Was laut Prange sowohl Magritte als auch Foucault vernachlässigen, ist, das künstlerische Bild als historisches Medium zu betrachten und die Frage zu stellen, was es im Unterschied zum Zeichen ausmacht.³⁴⁷ Folglich werden auch der in der Moderne stattgefundene Bruch mit der „auratischen Bildlichkeit“³⁴⁸ und die „avantgardistische Selbstkritik des Mediums“, die laut ihr auch im *Verrat der Bilder* präsent sind, übersehen. Es herrsche also ein Widerspruch zwischen Magrittes Theorie, laut der seine Kunst die Wahrheit darstellt, und seinen Bildern, die auf ihren eigenen Scheincharakter verweisen. Prange sieht folgenden Irrtum in Magrittes Selbstdeutung:

„Problem und Kritik des ästhetischen Scheins werden intellektuell nicht als ein dem künstlerischen Bild inhärentes historisches Problem gefaßt, sondern unmittelbar auf die Konsistenz der Wirklichkeit und ihre Erkenntnis verschoben.“³⁴⁹

Auch Foucault übersieht laut Prange, dass er es mit einem Bild zu tun hat, das sein eigenes Bildsein behandelt.³⁵⁰ Die Arbeit mit Graphiken komme seiner linguistischen Herangehensweise entgegen und das nur in den Gemälden sichtbare bildhafte Moment gehe dabei unter. Aber das ist für Prange nicht der einzige Grund für den fehlenden Bildbegriff, den er mit Magritte teilt, obwohl dieser den Originalen näher war, als jeder andere. Laut Prange zielen alle Künstlertheorien der klassischen Moderne darauf ab, einem dem Bild übergeordnetem Wesen Ausdruck zu verleihen, das stoffliche Gemälde wird also nur als Träger einer Idee betrachtet. Prange zufolge erklärt sich daraus „der Grund für Magrittes Attitüde des Abscheus gegenüber der malerischen Praxis und für Foucaults Fokussierung der Zeichnung“³⁵¹. So entgehe Foucault bei seiner Betonung der wiederholbaren Gleichartigkeit, dass diese der Einmaligkeit des künstlerischen Bildes gegenübersteht.³⁵² Dieser Widerspruch sei aber in *Der*

³⁴⁴ Prange 2001, S. 63-64.

³⁴⁵ Vgl. Prange 2001, S. 63.

³⁴⁶ Vgl. Prange 2001, S. 49-50.

³⁴⁷ Vgl. Prange 2001, S. 64.

³⁴⁸ Prange 2001, beide S. 65.

³⁴⁹ Prange 2001, S. 65.

³⁵⁰ Vgl. Prange 2001, S. 66.

³⁵¹ Prange 2001, S. 66.

³⁵² Vgl. Prange 2001, S. 67-69.

Verrat der Bilder zentral und nur in der gemalten Version wirklich nachvollziehbar. Beide Elemente, Schrift und Bild, befinden sich im selben Raum, vor demselben unbestimmten Hintergrund, dennoch entsteht laut Prange ein unaufhebbarer Widerspruch zwischen Sprachraum und Bildraum, weil der Hintergrund im Gemälde zwischen Raum (Pfeife) und Fläche (Schrift) oszilliert. Zusätzlich verschwimmen die Grenzen ihr zufolge aber auch, da – wie bereits von Foucault betont – der Schriftzug gemalt wurde und somit mit der Einmaligkeit der Bilderscheingung mithalten kann, während das sachliche Bild der Pfeife selbst zeichenhaft erscheint. So befindet Prange:

„In der unendlichen Bewegung des Widerspruchs zwischen Zeichen- und Erscheinungshaftigkeit, Fläche und Raum, isoliert und reflektiert dieses Hauptwerk der surrealistischen Malerei die Fundamente des klassischen Tafelbildes.“³⁵³

Diese Verschränkung symbolisiere Foucault durch das geschaffene und wieder aufgelöste Kalligramm, das als mythisches, ehemals Ganzes im Hintergrund schwebt.³⁵⁴ Prange setzt die Analogie zur Geschichte des Tafelbildes fort:

„Als ein Vergangenes, von dem in Magrittes Bild Reste vorhanden seien, das aber ein nicht mehr erreichbares Ziel darstelle, impliziert die Kalligramm-Metaphorik also nicht weniger als das Konzept des klassischen künstlerischen Bildes und seinen Zerfall in der Moderne.“³⁵⁵

So bezieht sich Magritte laut ihr mit *Der Verrat der Bilder* auch ironisch auf eine zentrale Bildform der klassischen Moderne, nämlich die kubistische Collage.³⁵⁶ Foucault habe übersehen, dass ohne Picassos und Braques Verwenden typographischer Elemente in der malerischen Komposition, das Magritte schon in seiner Arbeit als Werbegraphiker zitierte, das Einführen von Schrift in Magrittes Bilder undenkbar gewesen wäre.³⁵⁷ Ebenso habe auch schon die Beschäftigung mit den „malerischen Gegenstandsmontagen“³⁵⁸ Giorgio de Chiricos und die Arbeit an seinen eigenen papier collés ihn darauf vorbereitet. Prange fasst ihre eigene Deutung folgendermaßen zusammen:

„Magrittes Thema ist die Wahrheitsfunktion des klassischen künstlerischen Bildes, seine Korrespondenz zum natürlichen Wahrnehmungsraum einerseits, seine Affinität zum Zeichencharakter der Schrift andererseits. [...] Verneint und dadurch bestimmt wird in ‚La trahison des images‘ die historische Funktion des klassischen Bildes, die Idee in der Anschauung aufgehen und als sinnliche Realität wirken zu lassen. Hingegen dient die absolute Negation des

³⁵³ Prange 2001, S. 69.

³⁵⁴ Vgl. Prange 2001, S. 69.

³⁵⁵ Prange 2001, S. 69-70. Werner Hofmann weist schon 1979 darauf hin, dass, obwohl Magritte häufig eine gewisse Außenseiterrolle in der Kunst des 20. Jahrhunderts zugewiesen wird, seine Bilder zeigen, dass er ein „Kenner und diskrete[r] Nutznießer der bildkünstlerischen Tradition der ‚modernen Malerei‘“ war, Hofmann 1979, S. 134.

³⁵⁶ Vgl. Prange 2001, S. 71. Auch schon David Sylvester erwähnt Luis Aragon folgend eine Verwandtschaft der Wortbilder mit der Collage, vgl. Sylvester 1992, S. 212. Aragon schreibt: „Y a-t-il un lien entre le collage et l'emploi de l'écriture dans le tableau comme Magritte le pratique? Je ne vois pas le moyen de le nier.“ (dt. Besteht eine Verbindung zwischen der Collage und der Verwendung von Schrift im Gemälde wie Magritte sie praktiziert? Ich sehe keinen Weg, es zu verneinen.), Aragon 1980, S. 69.

³⁵⁷ Vgl. Prange 2001, S. 79-80.

³⁵⁸ Prange 2001, S. 71.

Bildes zugunsten der Totalität des leeren Zeichens der Rettung des Scheins. Foucault hat Magrittes ‚Mysterium‘ nicht revidiert, sondern im Geist der Postmoderne aktualisiert.³⁵⁹

Pranges Analyse von Foucaults Text und Magrittes Gemälden erscheint in großen Teilen sehr treffend, besonders die Betonung der Stofflichkeit und Einmaligkeit des künstlerischen Bildes sowie der Hinweis, dass es nicht von seiner Geschichte getrennt betrachtet werden darf – beides wird in der Interpretation von Magrittes Wortbildern gerne vergessen – kann nicht genug betont werden. Auch dem Argument, dass der Unterschied zwischen Magrittes Eigendeutung und Foucaults Interpretation weniger groß ist, als häufig angegeben, wie ja auch schon von Lüdeking herausgearbeitet wurde, kann bis zu einem gewissen Grad gefolgt werden. Ob die von Foucault diagnostizierte Autonomie der Zeichen allerdings wirklich als Sehnsucht nach einer Rückkehr zur mythischen Ursprache gedeutet werden kann³⁶⁰, bleibt fraglich, da die oben zitierten Stellen aus *Die Ordnung der Dinge* dafür sprechen, dass Foucault die an der Schwelle zum klassischen Zeitalter vollzogene Trennung der Sprache von den Dingen befürwortete.

Gernot Böhme, der sich in seiner Interpretation der Wortbilder stark auf Foucault bezieht, geht in seinem 1999 publizierten Buch „Theorie des Bildes“ von einem bildwissenschaftlichen Standpunkt aus. Er argumentiert, dass das Bild aufgrund des multikulturellen Zusammenlebens und der Globalisierung der Kommunikation im 20. Jahrhundert gegenüber der Schrift an Gewicht gewonnen hat.³⁶¹ Bei seiner Interpretation steht besonders der Kontext, in dem Bilder gebraucht werden, im Vordergrund. Er schreibt:

„Umso mehr kann man aber über das Wesen des Bildes gerade aus Überschneidungen und dem Wechsel eines Bildgegenstandes oder einer Darstellungsweise aus dem einen in den anderen Kontext lernen. Da Gegenstände durch Wechsel des Kontextes zu Kunstwerken werden können, dürfte die Pragmatik die Semiotik in der Kunsttheorie an Bedeutung übertreffen.“³⁶²

Prange würde Böhme womöglich wegen des starken Bezugs zur zeitgenössischen Werbung, den er in seiner Analyse herstellt, vorwerfen, durch diese Betonung der Warenwelt wie Foucault den Werkcharakter der Gemälde zu übersehen.³⁶³ Der Vorwurf wäre aber unbegründet, da der deutsche Philosoph die Gemälde aus der Reihe der Pfeifenbilder in dem Magritte gewidmeten Kapitel seiner Publikation sehr ausführlich behandelt und dabei deutlich stärker vom Werk

³⁵⁹ Prange 2001, S. 84.

³⁶⁰ So argumentiert Prange: „Die völlige Trennung der Zeichen von ihrem Referenten, also das für Magritte geltend gemachte Prinzip, führt Foucault zufolge hinter die klassische Disjunktion von Sprache und Welt zurück“, Prange 2001, S. 62. Oder: „Foucault teilt aber mit Magritte die Auffassung, daß in der künstlerischen Kritik der klassischen Repräsentation die Rückkehr zu einem mythischen Ursprung vollzogen werde.“, Prange 2001, S. 62-63.

³⁶¹ Vgl. Böhme 1999, S. 7.

³⁶² Böhme 1999, S. 10.

³⁶³ Prange schreibt etwa „Im Gegensatz zur Ästhetik der Ware besitzen Magrittes Bilder jedoch einen Werkcharakter, der durch die Gleichartigkeit der Zeichen nicht erschlossen werden kann, sondern ihr widersteht. Dieser Werkcharakter gründet in der von Foucault und seinen Nachfolgern voreilig aufgegebenen metaphysischen Struktur des Tafelbildes, im hierarchischen Verhältnis von Figur und Grund, das keineswegs aufgelöst ist.“, Prange 2001, S. 83.

ausgeht als die meisten anderen AutorInnen. Er bemerkt formale Unterschiede der Gemälde, die sonst vernachlässigt werden, und ist auch in der Analyse der Titel in Bezug auf sprachliche Konnotationen und Fehler in der deutschen Übersetzung sehr genau.³⁶⁴ Während Böhme die weit verbreitete Trivialinterpretation, nach der Magritte zeigen wolle, dass man Abbilder nicht mit den Dingen verwechseln dürfe, kritisiert, ist er der Meinung, dass Foucaults Analyse zum richtigen Schluss kommt.³⁶⁵ Allerdings weist er darauf hin, dass dieser dabei den sozialhistorischen Kontext außer Acht lässt. Denn für Böhme ist es entscheidend, dass Magritte während seiner gesamten künstlerischen Schaffenszeit auch als Werbegraphiker³⁶⁶ arbeitete und mit seinen Pfeifenbildern die Warenwelt thematisiert. Er betont:

„Pfeifen sind industrielle Produkte, die ihr Sein durch ihr Erscheinen auf dem Markt gewinnen. Die Gleichartigkeit, um die es hier geht, wird durch industrielles Design und Werbung konstituiert.“³⁶⁷

Böhme ist es wichtig, zwischen Magrittes kommerziellen Arbeiten und seiner Kunst keine strikte Grenze zu ziehen, da sich die beiden Bereiche seiner Ansicht nach gegenseitig beeinflussten und viele Parallelen aufweisen.³⁶⁸ So sei etwa die eine Hyperrealität erzeugende „Entwirklichung‘ durch Isolierung und überscharfe Gegenständlichkeit“³⁶⁹, eine sowohl in der surrealistischen Malerei als auch in der zeitgenössischen Werbung häufig verwendete Technik. Sein Argument untermauert Böhme mit Vergleichen aus der zeitgenössischen Werbung, in denen die Pfeifen ähnlich makellos und präzise präsentiert sind wie in Magrittes Gemälden.³⁷⁰ Auch andere Arbeiten Magrittes werden zum Vergleich herangezogen und darunter finden sich sogar Gemälde mit Motiven, für die Magritte sehr bekannt ist, die aber ursprünglich für Werbeaufträge angefertigt wurden, wie etwa *L'Oiseau de Ciel* (dt. *Der Himmelsvogel*) von 1965, das die mit Magritte-typischem Wolkenhimmel ausgefüllte Silhouette eines Vogels zeigt und als Logo der belgischen Fluglinie Sabena diente. Dennoch hält Böhme in Bezug auf *Der Verrat der Bilder* fest:

„Magrittes Bild ist kein Werbebild, sondern ein Kunstwerk. Aber es ist flach, plakativ, ohne Bedeutung und Atmosphäre. Wenn es als Kunstwerk anzusehen ist, so deshalb, weil es einen Schritt darstellt in einem Prozeß, durch den sich die moderne Kunst selbst reflektiert. Was

³⁶⁴ Vgl. Böhme 1999, S. 50-60.

³⁶⁵ Vgl. Böhme 1999, S. 59, 74-75.

³⁶⁶ Auch Ralph Schiebler sieht einen Zusammenhang zwischen Magrittes Wortbildern und seinen Werbearbeiten, allerdings unterscheiden sich die beiden laut ihm dadurch, dass Bild und Schrift einander in den Werbearbeiten entsprechen, anstatt sich fremd gegenüberzustehen: „Der Werbeeffect liegt darin, daß die Vorstellung-Begriff-Einheit der Produkte oder Geschäfte potentiellen Kunden eingepreßt wird – während der poetische Effect des surrealistischen Bildes auf Bedeutungserweiterung, also Neubenennung von Vorstellungen und Neuausfüllen von Begriffen, Entdeckung neuer Beziehungen zwischen Objekten hinaus will.“, Schiebler 1981, S. 28. Magritte selbst bezeichnete seine werbegraphischen Tätigkeiten in einem autobiographischen Text von 1954 als „blödsinnige Arbeiten“, die er nur um des Geldes willen ausführte, Magritte 1954 in: Blavier 1981, S. 298.

³⁶⁷ Böhme 1999, S. 75.

³⁶⁸ Vgl. Böhme 1999, S. 67.

³⁶⁹ Böhme 1999, S. 69.

³⁷⁰ Vgl. Böhme 1999, S. 63-69.

problematisiert wird, sind die Grenzen von Kunst und Nicht-Kunst, die Darstellungsweisen, die Beziehung von Text und Bild und der Gebrauch von Bildern.“³⁷¹

Böhme stimmt also mit Prange überein, dass Magritte sich mit seinen Wortbildern implizit auf künstlerische Probleme der klassischen Moderne bezog, setzt aber einen anderen Schwerpunkt. Seiner Ansicht nach zeugen Magrittes Wortbilder davon, dass die im aufkommenden Kapitalismus entstandene Bilderflut dafür sorgte, dass Bilder zu Schemata verkamen und dazu tendierten, in Konkurrenz mit der Schrift zu treten.³⁷² Was Foucault rein formal herausarbeitete, nämlich dass Bilder nicht mehr auf der Basis der Ähnlichkeit zu einem Ding gesehen würden, sondern Dinge aufgrund der Gleichartigkeit in einer Reihe – man also etwa auch die reale Pfeife so wahrnehme, wie man sie aus der Werbung kenne –, lässt Böhme zu dem Schluss kommen, dass man Magrittes Bild mit ‚das ist doch eine Pfeife‘ antworten müsse, denn: „in einer Welt, in der die Dinge zu Zeichen werden, ist es berechtigt, ja gefordert, die Zeichen als Dinge anzusprechen.“³⁷³ In der totalisierten Warenwelt – der Welt der Trugbilder, die sich vor die Dinge schieben – müsse man eine Pfeife auch nicht mehr rauchen, da sie ihren Zweck als bloßes Zeichen eines Lebensstils erfülle. Böhme schließt: „[D]as ist der Verrat der Bilder. Das Geheimnis, das sie aufmerksamen Betrachtern ausplaudern, ist das ihrer Herkunft, der Ökonomie.“³⁷⁴

Böhme folgt also Foucaults Analyse, für ihn ist sie aber durch den sozialhistorischen Kontext bedingt, der von Foucault – abgesehen von seinem abschließenden, knappen Verweis auf die Warenästhetik der Popart – ausgespart wird.

5 Fazit

Wie in dieser Arbeit zusammengefasst wurde, gaben Magrittes Wortbilder – zum Missfallen ihres Schöpfers – Anlass zu einer Vielzahl sehr unterschiedlicher Interpretationen. Die Werkgruppe übte eine große Anziehungskraft nicht nur auf KunsthistorikerInnen, sondern auch PhilosophInnen, LiteraturwissenschaftlerInnen und BildwissenschaftlerInnen aus, die dem Thema von verschiedenen Standpunkten aus begegneten. Ebenso vielfältig waren folglich auch die hergestellten Bezüge zu anderen DenkerInnen oder Strömungen. Die wichtigsten Argumente der beiden Hauptlager der Interpretation – der sprachtheoretischen Deutung und der Rezeption von Foucaults Analyse der Wortbilder – sollen nun noch einmal zusammengefasst

³⁷¹ Böhme 1999, S. 74.

³⁷² Vgl. Böhme 1999, S. 74-75.

³⁷³ Böhme 1999, S. 75.

³⁷⁴ Böhme 1999, S. 75.

werden, bevor auf ihre Mängel eingegangen wird und auf dieser Basis darauf hingewiesen wird, welche Ansatzpunkte weiterverfolgt werden sollten.

Die sprachtheoretischen InterpretInnen stellen Bezüge zwischen Magrittes Wortbildern und den Erkenntnissen moderner Sprachwissenschaftler und -philosophen her und beschäftigen sich dabei hauptsächlich mit Fragen rund um die Konventionalität von Zeichen. Dabei ist man sich nicht einig, ob Magrittes Gemälde den Unterschied zwischen Wörtern und Bildern einebnen, indem sie zeigen, dass auch die bildliche Darstellungsform auf Konvention beruht, oder ob sie die jeweils spezifische Funktions- und Wahrnehmungsweise der beiden Systeme betonen. Der häufig getätigte Verweis auf die Zeichentheorie Ferdinand de Saussures dient in der Regel als Argument für die zuerst genannte Position, nach der Magritte demonstrieren möchte, dass auch die bildliche Darstellung auf einem arbiträren Zeichensystem basiert – ähnlich dem, das Saussure in Bezug auf die Sprache beschrieben hat. Magritte überträgt VertreterInnen dieser Position zufolge also Erkenntnisse aus der Sprachwissenschaft auf die Sphäre der Bilder. Bei einigen dieser InterpretInnen ist allerdings zu kritisieren, dass eine zu direkte Übertragung vom verbalen ins visuelle System stattfindet, so etwa bei Levy, der postuliert, dass Roman Jakobsons Erkenntnisse über die Sprachstörung Aphasie der Schlüssel zum Verständnis von Magrittes Werken seien. Im Zentrum der Interpretationen, in denen ein Bezug zur Symboltheorie Nelson Goodmans hergestellt wird, steht ebenfalls die Annahme, dass bildliche Zeichen auf Konvention beruhen. Dabei werden Aussagen aus *Die Wörter und die Bilder* als Entsprechung zu Goodmans These aufgefasst, dass visuelles und verbales Verweisen analog zueinander funktionieren und eine Repräsentationsbeziehung nur Referenz und keine Ähnlichkeit voraussetzt. Es werden unter Berufung auf Saussure und Goodman, wenngleich diese sich in ihrer Terminologie voneinander unterscheiden, also ähnliche Argumente vorgebracht. Im Gegensatz dazu wird von einigen AutorInnen – wie etwa Gombrich – auf Charles Sanders Peirces Unterscheidung von Ikon, Index und Symbol verwiesen, um zu argumentieren, dass Magritte Wort und Bild mit dem Ziel gegenüberstellt, zu zeigen, dass bildliche Zeichen anders als sprachliche bis zu einem gewissen Grad natürlich sind. Obwohl Magritte zwar – anders als diese InterpretInnen annehmen – an die Konventionalität der bildlichen Darstellung zu glauben scheint, lenkt diese Linie der Deutung den Blick darauf, dass er in seinen Wortbildern auch Unterschiede zwischen der bildlichen und schriftlichen Darstellungsform aufzeigt. Seit der Publikation von Gabliks Monographie von 1970 werden den Wortbildern weiters häufig Gemeinsamkeiten zu Wittgensteins Sprachphilosophie nachgesagt, dabei aber kaum überprüft, ob diese wirklich zutreffen. Wie sich gezeigt hat, lassen sich zwar oberflächliche Parallelen feststellen – etwa, dass sowohl Wittgenstein als auch

Magritte unsere vertrautesten, habitualisierten Denkgewohnheiten hinterfragen und unter anderem Fallen des alltäglichen Sprachgebrauchs thematisieren –, es gibt es aber auch deutliche Unterschiede und ein wirklicher Erkenntnisgewinn wird durch den Vergleich nicht erzielt. Magrittes Gemälde sind auf ein metaphysisches Konzept ausgerichtet und wollen eine wahre Erkenntnis der Dinge ermöglichen, während Wittgenstein in seinem Spätwerk den tatsächlichen Sprachgebrauch beschreibt und sich für das Verborgene nach eigenen Angaben nicht interessiert. Die Tatsache, dass die von den InterpretInnen hergestellten Bezüge sich stark vermischen und oft verschiedene Denker herangezogen werden, um die gleichen Argumente zu vertreten – etwa, dass Magritte ein Sprachskeptiker ist oder Mehrdeutigkeiten und Paradoxien für sein Denken zentral sind – zeigt, dass es keine eindeutige Verwandtschaft zu einzelnen Sprachtheoretikern gibt, sondern es sich eher um grobe gemeinsame Interessen handelt, die Magrittes Gemälde aber nicht alleine ausmachen. Denn eine Gemeinsamkeit der sprachtheoretischen Interpretationen ist, dass sie Magrittes Kunst als zu wenig eigenständig präsentieren und zu vergessen scheinen, dass es sich nicht um Illustrationen zu sprachwissenschaftlichen Thesen, sondern um Kunstwerke mit eigenen Traditionen und Problemfeldern handelt. Das führt dazu, dass Formales aus dem Blick gerät und auf eine kunsthistorische Einbettung verzichtet wird. Auch Magrittes Eigendeutung, der Ausrichtung seiner Kunst auf das Mysterium, wird widersprochen – was zwar, wie später noch weiter ausgeführt wird, kein Zeichen einer schlechten Analyse sein muss –, wodurch aber etwas verlorengeht, was Magrittes Wortbilder auszeichnet. Sie sind keine rein intellektuellen Kunstwerke, keine Konzeptkunst, die auch nur als Idee niedergeschrieben werden könnte. Zusammenfassend kann man sagen, dass die sprachtheoretischen Analysen, da sie von vorgefertigten Theorien ausgehen, sich zu wenig direkt auf Magrittes Werk beziehen und die Vergleiche daher in vielen Fällen konstruiert wirken. Denn die Erkenntnisse, die sie formulieren, könnte man anhand von anderen Bildern genauso verdeutlichen. Magrittes Vorwurf, dass InterpretInnen vor lauter Fragen das Bild nicht mehr sehen, ist im Falle der sprachtheoretischen Deutungen also teilweise berechtigt.

Aus diesem Vorwurf heraus entwickelte sich auch eine Gegenbewegung zu der rein sprachtheoretisch orientierten Deutung von Magrittes Wortbildern, die bemüht ist, die Gemälde als zur kreativen Eigenleistung fähige Kunstwerke anzusehen, und speziell ihre Rätselhaftigkeit und evokatorische Kraft betont. Die Zugehörigkeit Magrittes zum Surrealismus wird von den AutorInnen dieser Gruppe stärker betont, und es werden Bezüge zu Freuds Traumdeutung hergestellt. Häufig wird dabei Magrittes Selbstdeutung, dass seine Gemälde das Mysterium evozieren und erkennbar machen, wie die Dinge wirklich sind, zugestimmt. Ein Problem dieser

auf das Mysterium ausgerichteten Interpretationen, wie etwa der Schreiers, ist, dass sie Magrittes eigenen Aussagen zu unkritisch folgen. Denn auch wenn man durchaus zustimmen kann, dass Magrittes Wortbilder etwas Rätselhaftes an sich haben, ist die Behauptung, dass sie ermöglichen, das einzig wahre Sein der Dinge zu erkennen, fragwürdig. Der Hinweis, dass die paradoxe Kombination von Wort und Bild neue Bedeutungsräume eröffnet, wie etwa von Butor beschrieben, ist aber sicherlich wichtig. AutorInnen, wie Speidel, die Magrittes eigenen Aussagen folgend geheime Zusammenhänge zwischen gewissen Wörtern und Bildern behaupten, gehen dabei allerdings einen Schritt zu weit. Manchen InterpretInnen dieser Gruppe – etwa Carolin Meister – geht es weniger um Magrittes Selbstdeutung und das Mysterium als darum, zu betonen, dass man Magritte nicht nur als Linguist und Theoretiker darstellen darf und den bildlichen Anteilen seiner Werke genauso viel Aufmerksamkeit schenken muss wie den schriftlichen. Dieser Ansicht ist sicherlich zuzustimmen.

Bei Foucaults Aufsatz handelt es sich, wie gezeigt wurde, um eine zentrale und aufschlussreiche Analyse von Magrittes Wortbildern. Er ist ein Interpret, der vor allem von Magrittes Werk ausgeht und dabei wichtige Operationen wie die Freistellung der Bildobjekte oder das Spiel mit verschiedenen Realitätsebenen beobachtet. Foucault nutzt die Analyse von Magrittes Graphiken, um seine These zu untermauern, dass in der Moderne zwei zentrale Prinzipien der Malerei überwunden wurden. Einerseits die Trennung von Bild und Schrift – kein System muss dem anderen mehr untergeordnet werden, da beide miteinander verschränkt werden – und andererseits das Band zwischen der Ähnlichkeit und ihrer Repräsentationsfunktion. Da in Magrittes Pfeifenbildern trotz äußerlicher Ähnlichkeit auf kein reales Vorbild oder keinen Patron, wie Foucault es nennt, verwiesen werde, finde ein freies Spiel gleichberechtigter Zeichen statt. Allerdings ergeben sich bei der Lektüre von Foucaults Text auch einige Unklarheiten, da seine nebenbei eingebrachten Beobachtungen nicht immer zu den Hauptthesen passen. Wie Prange richtig feststellt, wird auch dem Bezug auf das Gemälde als künstlerisches Medium und dessen Geschichte nicht genug Aufmerksamkeit gewidmet.

Lüdeking's Text ist sehr hilfreich für das Verständnis von Magrittes und Foucaults Ideen, da er weitere Schriften der beiden einbezieht und so größere Zusammenhänge veranschaulicht. Auch wenn Lüdeking argumentiert, dass es durchaus Übereinstimmungen zwischen Foucaults Deutung und Magrittes Eigeninterpretation gibt, nimmt er an, dass Foucault Magrittes Unterscheidung der Begriffe Ähnlichkeit und Gleichartigkeit missverstanden hat. Wie argumentiert wurde, scheint Foucault aber bewusst entschieden zu haben, eher von Magrittes Graphiken als von seinen Definitionen auszugehen und eine eigenständige Interpretation aufzustellen. Lüdeking's Text konzentriert sich auf die Schriften Foucaults und Magrittes,

weshalb Pranges Publikation, die auf diesem aufbaut, aber den Fokus auf die Gemälde legt, eine wichtige Ergänzung darstellt. Prange ist eine der wenigen AutorInnen, die den kunstgeschichtlichen Entstehungskontext der Wortbilder ausführlich in ihre Analyse einbeziehen, und spricht dabei die dem Medium der Malerei inhärenten Problematiken, die in der klassischen Moderne selbstreflexiv behandelt werden, an. Ihre Deutung, bei der die Spannung zwischen den raumerzeugenden Bildern und der der Fläche verhafteten Schrift eine wichtige Rolle spielt, erkennt die Wortbilder als modernistische Destruktion des klassischen Tafelbilds und charakterisiert Magritte als Kenner und heimlichen Anwender avantgardistischer Techniken. Dass sie Foucault aber unterstellt, Magrittes metaphysische Tendenzen zu teilen und zurück zur mythischen Einheit von Sprache und Dingen zu streben, ist schwer nachvollziehbar. Auch Böhmes Text, der sich Magrittes Wortbildern von einem bildwissenschaftlichen Standpunkt aus nähert und den sozialgeschichtlichen und ökonomischen Kontext miteinbezieht, stellt eine wichtige Ergänzung dar. In seiner Deutung folgt Böhme Foucault, er argumentiert aber gleichzeitig, dass der Kapitalismus und die damit einhergehende Allgegenwertigkeit der Bilder für die Loslösung der Zeichen von ihrem Referenten verantwortlich sind. Böhme begegnet den Gemälden auch formal mit der nötigen Genauigkeit, bemerkt Unterschiede zwischen den einzelnen Versionen und beschäftigt sich mit sprachlichen Konnotationen. Allerdings werden wie in allen Diskussionen von „Dies ist keine Pfeife“ auch bei ihm diejenigen Teile von Foucaults Aufsatz vernachlässigt, die nicht zu seiner Hauptargumentation gehören.

Es hat sich beim Verfassen dieser Arbeit gezeigt, dass sich die meisten Autorinnen und Autoren für ihre Interpretationen auf Magrittes eigene Aussagen stützen. Seine Selbstdeutung wird oftmals als ‚Beweis‘ für die Richtigkeit der eigenen Ansätze herangezogen, allerdings wird sie so selektiv verwendet, dass sie sowohl die sprachtheoretischen als auch die auf das Mysterium abzielenden Analysen unterstützt. Auch in der Foucault-Rezeption spielt Magrittes Eigeninterpretation eine wichtige Rolle, da häufig die Frage diskutiert wird, ob Foucault Magritte missverstanden habe und wessen Deutung dem Werk Magrittes gerecht(er) werde. Es ist aber wichtig zu betonen, dass, auch wenn die Aussagen eines Künstlers/einer Künstlerin helfen können, sein/ihr Werk zu verstehen, das Ziel einer Werkanalyse nie nur darin bestehen kann, dem Künstler/der Künstlerin zuzustimmen. Schließlich hätte man, wenn es nach Magritte gegangen wäre, gar nicht damit beginnen dürfen, sein Werk zu interpretieren.

Ein weiterer Kritikpunkt, der den Großteil der Forschungsliteratur betrifft, ist der beinahe ausschließliche Fokus auf die bekanntesten Fassungen von Magrittes Wortbildern, sodass die interne Historizität der Werkgruppe zu wenig Beachtung findet. In der Regel werden nur *Der*

Verrat der Bilder von 1929 sowie eine der Versionen von *Der Schlüssel der Träume* von 1927 oder von 1930 behandelt. Die Tatsache, dass Magritte dieselben Bildideen über Jahrzehnte hinweg variierte – auch in verschiedenen künstlerischen Medien –, macht es aber notwendig, bei der Analyse der Wortbilder den Fokus vom Einzelwerk zum Oeuvre zu verschieben. Das Studium der immer wieder adaptierten Versionen, die die ursprüngliche Bildidee um neue Aspekte und Komplikationen erweitern, hilft zu erkennen, worauf Magritte speziell Wert legte und hindert BetrachterInnen daran, sich mit einer voreiligen ‚Lösung‘ zufriedenzugeben. So muss man bloß die Pfeifen in der Gouache von 1959 oder *Die Luft und das Lied* von 1964 sehen, deren Rauch über den gemalten Rahmen hinaustritt, um zu bestätigen, dass man es sich mit der ‚Trivialinterpretation‘, dass es sich um keine Pfeife handle, weil man sie nicht rauchen könne, zu leicht macht. Auch Beziehungen unter den einzelnen Werken werden nur sichtbar, wenn man die verschiedenen Versionen behandelt. Beispielsweise zeigt sich bei einer solchen Betrachtung, dass sich der sowohl sprachlich als auch bildlich vertretene Schwamm in der ersten Version von *Der Schlüssel der Träume* genau an der Stelle befindet, an der in *Das Littré-Wörterbuch* statt einem Wort nur mehr verwischte Kreidespuren auf der Tafel sichtbar sind. Auch Magrittes Spiel mit der Ähnlichkeit des Pfeifenrauchs und der Holzmaserung lässt sich in seiner Gesamtheit nur verfolgen, wenn man alle Versionen des Werks einbezieht. Ebenso kommt es zu Überschneidungen der Bildserien, wie etwa durch das Auftauchen einer rauchenden Pfeife in *Das Littré-Wörterbuch* aus der Reihe um *Der Schlüssel der Träume*. Auch die Frage, ob beziehungsweise ab welchem Zeitpunkt, Magritte an tiefe Verbindungen zwischen gewissen Dingen glaubt, lässt sich nur adäquat beantworten, wenn möglichst viele seiner Werke betrachtet werden.

Zusätzlich zu der Tatsache, dass den unterschiedlichen Versionen von Magrittes Wortbildern nicht ausreichend Beachtung geschenkt wird, werden auch die behandelten Gemälde formal nicht genau genug analysiert. Das erklärt sich – wie oben bereits ausgeführt wurde – zum einen daraus, dass in den sprachtheoretisch orientierten Interpretationen der den Gemälden zugrundeliegende Gedanke im Vordergrund steht, und zum anderen daraus, dass sich die auf das Mysterium abzielenden Deutungen auf ein nicht sinnlich fassbares, mystisches Konzept beziehen. Auch Magrittes eigene Aussagen werden als Rechtfertigung verwendet, bei der Analyse der Gemälde den Inhalt der Form vorzuziehen. Folglich wird im Großteil der Forschungsliteratur darauf verzichtet, die in Magrittes Wortbildern angewandten Operationen zu benennen und zu untersuchen. Foucault, der die Freistellung der Bildobjekte und das Spiel mit verschiedenen Realitätsebenen beschreibt, stellt hier eine Ausnahme dar. Die im ersten Kapitel durchgeführten formalen Werkanalysen haben gezeigt, dass neben den von ihm

genannten Verfahren unter anderem die folgenden beobachtet werden können: die Verwendung ambivalenter Perspektiven, das Spiel mit verwandten Formen (Holzmaserung-Pfeifenrauch) und die Gegenüberstellung von Gegensätzen (Fläche-Raum, Hell-Dunkel, Wortsinn-Bildsinn).

Mit dieser Vernachlässigung formaler Aspekte geht einher, dass, während zwar zahlreiche Bezüge zu verschiedensten DenkerInnen hergestellt werden, Magrittes Gemälde – und Magritte als Künstler allgemein – im Großen und Ganzen als von der Malerei seiner Zeit isoliert betrachtet werden, also die Historizität von Magrittes Wortbildern nicht nur innerhalb seines Oeuvres zu wenig beachtet wird. Magrittes Kunst wird – abgesehen von Verweisen auf Giorgio de Chirico und die Surrealisten – als von der Malerei der Avantgarde unabhängiges Unterfangen präsentiert. Doch wie von Regine Prange herausgearbeitet wurde, finden sich bei Magritte – zum Teil im Kontrast zu eigenen Aussagen – klassische Praktiken der avantgardistischen Malerei in einer eigenen Form wieder. Etwa die für die ungegenständliche Malerei charakteristische ikonoklastische Selbstreflexivität des Mediums, die in den Wortbildern durch das Aufeinanderprallen von Sprachraum und Bildraum angedeutet wird und sich ebenso im Spiel mit verschiedenen Realitätsebenen beobachten lässt. Prange stellt außerdem einen Zusammenhang zwischen Magrittes Wortbildern und der kubistischen Collage her, in der die Spannung zwischen Raum und Fläche ebenfalls zentral ist. Auch in Magrittes Herabwürdigung der malerischen Ausführung gegenüber der Idee spiegelt sich eine für die Kunsttheorien der klassischen Moderne typische Auffassung wieder, nämlich, dass im Gemälde ein dieses übersteigendes Wesen zum Ausdruck gebracht wird. Ebenso findet sich der mit der Ablehnung der bürgerlichen Gesellschaft und revolutionären politischen Ansichten verbundene utopische Anspruch, mit der eigenen Kunst die Welt verändern zu können, bei Magritte wieder.³⁷⁵ Auch ein Zusammenhang zwischen Magrittes Arbeitsweise in den Wortbildern und dem surrealistischen Metaphernkonzept, bei dem, wie Strub beschreibt, zwei möglichst heterogene Elemente zusammengezwungen werden, um einen überraschenden Erkenntnisgewinn zu erlangen, lässt sich herstellen. Böhme, der im Unterschied zu den meisten anderen InterpretInnen auch das Verhältnis der Wortbilder zu Erzeugnissen der Werbegrafik und Kulturindustrie in seine Analyse einbezieht, ergänzt, dass die Gemälde mit ihrem Bezug auf die zeitgenössische Werbung die Grenzen von Kunst und Nicht-Kunst thematisieren. Damit in Zusammenhang stehend wurde schon von Foucault angedeutet, dass durch die Verdoppelung in Magrittes Wortbildern bereits die für die Popart zentrale Serialität zu finden ist. So überrascht es nicht, dass eine Reihe von KünstlerInnen der nachfolgenden Generation, wie etwa Jasper Johns (*1930), Andy Warhol (1928-1987) und besonders Marcel Broodthaers (1924-1976)

³⁷⁵ Vgl. Magritte 1938 in: Blavier 1981, S. 83

Magritte als wichtige Inspiration betrachteten.³⁷⁶ Magritte reagierte darauf allerdings ähnlich wie Giorgio de Chirico zuvor auf seine Bewunderung reagiert hatte: eher distanziert und mit einem gewissen Unverständnis.³⁷⁷

Die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Interpretationsansätzen zu Magrittes Wortbildern und damit einhergehend mit zentralen Themenkomplexen der Geistes- und Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts hat gezeigt, dass die Tendenz, Magrittes Werk anhand einer einheitlichen Theorie erklären zu wollen, den Blick auf die Gemälde eher verstellt. Denn auch wenn Magritte in seiner Kunst durchaus neue, zu seiner Zeit vorherrschende Denkweisen kritisch reflektierte, dürfen seine Gemälde nicht auf eine Illustration dieser reduziert werden. Die Wortbilder sind eigenständige Kunstwerke, in denen Magritte keine kohärente Lehre vorstellen möchte, sondern spielerisch eine poetische Denkweise entwickelt, die gewisse Mehrdeutigkeiten und Widersprüche nicht ausschließt, sondern zu einem integralen Bestandteil macht.

³⁷⁶ Jasper Johns und Robert Rauschenberg kauften in den frühen 1960er Jahren je ein Wortbild Magrittes und Andy Warhol erstand in den frühen 1970er Jahren die Gouache eines Wortbildes, vgl. Sylvester 1993a, S. 46. Zum Einfluss von Magrittes Wortbildern auf Marcel Broodthaers vgl. Müller-Tamm 1996, S. 218-212.

³⁷⁷ Die Popart bezeichnete Magritte als Nachahmung des Dadaismus, der dessen Authentizität und Provokationskraft fehlte und über ihre VertreterInnen verlor er in einem Interview 1966 folgende, wenig schmeichelhafte Worte: „Sie [die Pop-Künstler] sind sehr nett, sehr sympathisch, aber ... es tut mir leid, sie haben mich nichts Neues gelehrt, nichts. Mir scheint, sie haben nicht die nötige Intelligenz, um die Werke zu realisieren, auf die alle Welt wartet. Von ihnen wird die Erneuerung der Malerei nicht kommen!“, Magritte 1966 in: Blavier 1981, S. 536.

Literaturverzeichnis

Aragon 1980

Louis Aragon, Les collages, Paris 1980 (zuerst: ebd. 1965).

Baldacci 2016

Paolo Baldacci, Die drei Metaphysiken von Giorgio de Chirico, in: Staatsgalerie Stuttgart (Hg.), Giorgio de Chirico. Magie der Moderne (Kat. Ausst., Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 2016), Stuttgart 2016, S. 14-37.

Blavier 1973

André Blavier, Ceci n'est pas une pipe. Contribution furtive à l'étude d'un tableau de René Magritte, Verviers 1973.

Blavier 1981

André Blavier (Hg.), René Magritte. Sämtliche Schriften, dt. von Christiane Müller/ Ralf Schiebler, München/ Wien 1981 (zuerst französisch: René Magritte. Écrits complets, Paris 1979).

Böhme 1999

Gernot Böhme, Theorie des Bildes, München 1999.

Breton 1968

André Breton, Die Manifeste des Surrealismus, dt. von Ruth Henry, Reinbek 1968 (zuerst französisch: Manifestes du Surréalisme, Paris 1962).

Butor 1993

Michel Butor, Die Wörter in der Malerei, dt. von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main 1993² (zuerst französisch: Les mots dans la peinture, Paris 1969).

Conzen 2016

Ina Conzen, Wahrheit und Schein. Das Atelier des Metaphysikers, in: Staatsgalerie Stuttgart (Hg.), Giorgio de Chirico. Magie der Moderne (Kat. Ausst., Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 2016), Stuttgart 2016, S. 164-175.

Deleuze 2013

Gilles Deleuze, Platon und das Trugbild, in: Emmanuel Alloa (Hg.), Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie, München 2011 (zuerst französisch: Platon et le simulacre, Paris 1969).

Edson 1990

Laurie Edson, Das Durchbrechen der Konvention. Sprachliche und bildliche Darstellung von Alltagsobjekten bei Francis Ponge und René Magritte, in: Volker Bohn (Hg.), Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Bd. 3, Frankfurt am Main 1990, S. 254-268 (zuerst englisch: Disrupting conventions. Verbal-visual objects in Francis Ponge and René Magritte, Baton Rouge 1984).

Foucault 1974

Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt am Main, 1974 (zuerst französisch: Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, Paris 1966).

Foucault 1979

Michel Foucault, Dies ist keine Pfeife. Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte, dt. von Walter Seitter, München/ Wien 1979 (zuerst französisch: Ceci n'est pas une pipe, Paris 1973).

Freud 1900

Sigmund Freud, Die Traumdeutung, Leipzig und Wien, 1900.

Gablik 1970

Suzi Gablik, Magritte, London 1970.

Gohr 2009

Siegfried Gohr, Magritte. Das Unmögliche versuchen, Köln 2009.

Gombrich 2010

Ernst Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, dt. von Lisbeth Gombrich, Vorwort der sechsten Ausgabe dt. von Martina Bauer, Berlin 2010⁶ (zuerst englisch: Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation, Princeton, New Jersey 1960).

Goodman 1968

Nelson Goodman, Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols, Indianapolis 1968.

Hofmann 1979

Werner Hofmann, Zu einem Schlüsselbild von Magritte, in: Ders. (Hg.), Gegenstimmen. Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1979, S. 134-150. (zuerst in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. XVI, 1971).

Jakobson/ Halle 1956

Roman Jakobson/ Morris Halle, Fundamentals of Language, Den Haag 1956.

Leen 1998

Frederik Leen, Ein Rasiermesser ist ein Rasiermesser. Wort und Bild bei einigen Gemälden René Magrittes, in: Gisèle Ollinger-Zinque/ Frederik Leen (Hg.), Magritte 1898-1998, dt. von Rolf Erdorf/ Cornelia Kolden (Kat. Ausst., Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brüssel 1998), Stuttgart/ Zürich 1998 (zuerst französisch: René Magritte 1898-1998, Brüssel 1998), S. 25-35.

Levy 1990

Silvano Levy, Foucault on Magritte on Resemblance, in: Modern Language Review, 85, 1990, S. 50-56.

Levy 1992

Silvano Levy, Magritte and Words, in: Journal of European Studies, 22, 1992, S. 313-321.

Levy 2015

Silvano Levy, Decoding Magritte, Bristol 2015.

Lüdeking 1990

Karlheinz Lüdeking, Picture-Theory of Language and Language-Theory of Pictures, in: Johannes Brandl/ Rudolf Haller (Hg.), Wittgenstein. Eine Neubewertung, Bd. 3, Akten des 14. Internationalen Wittgenstein-Symposiums, Feier des 100. Geburtstages, 13. bis 20. August 1989 Kirchberg am Wechsel, Wien 1990, S. 312-316.

Lüdeking 1996

Karlheinz Lüdeking, Die Wörter und die Bilder und die Dinge. Magritte und Foucault, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.), René Magritte. Die Kunst der Konversation (Kat. Ausst., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1996-1997), München/ New York 1996, S. 58-72.

Meister 2004

Carolin Meister, Les mots et les images. Eine optische Maschine von René Magritte, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 67, 2004, S. 115-130.

Meuris 2004

Jacques Meuris, René Magritte 1898-1967, Köln 2004 (zuerst: ebd. 1990).

Moebius 2009

Stephan Moebius, Kultur, Bielefeld 2009.

Müller-Tamm 1996

Pia Müller-Tamm, Die Kunst der Konversation. Marcel Broodthaers, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.), René Magritte. Die Kunst der Konversation (Kat. Ausst., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1996-1997), München/ New York 1996, S. 208-212.

Nietzsche 1906

Friedrich Nietzsche, Nietzsche's Werke. Bd. 6. Die fröhliche Wissenschaft [1882]. Aus dem Nachlaß 1871-1888, hg. von Elisabeth Förster-Nietzsche, Leipzig 1906.

Ottinger 1996

Didier Ottinger. Die spirituellen Exerzitien René Magrittes, dt. von Ingrid Hacker-Klier, in: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.), René Magritte. Die Kunst der Konversation (Kat. Ausst., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1996-1997), München/ New York 1996, S. 10-22.

Peirce 1894

Charles Sanders Peirce, What is a sign?, in: Peirce Edition Project, 1894 (08.06.2018), URL: <http://www.iupui.edu/~peirce/ep/ep2/ep2book/ch02/ep2ch2.htm>.

Pichler/ Ubl 2014

Wolfram Pichler/ Ralph Ubl, Bildtheorie zur Einführung, Hamburg 2014.

Prange 2001

Regine Prange, Der Verrat der Bilder. Foucault über Magritte, Freiburg im Breisgau 2001.

Prange 2013

Regine Prange, ‚Das Denken und die Bilder‘. René Magrittes reflexiver Surrealismus, in: Oliver Kase (Hg.), Traum-Bilder. Ernst, Magritte, Dalí, Picasso, Antes, Nay. Die Wormland-Schenkung (Kat. Ausst., Pinakothek der Moderne, München 2013-2014), München 2013, S. 58-87.

Saussure, de 2013

Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale [1916]. Zweisprachige Ausgabe französisch-deutsch mit Einleitung, Anmerkungen und Kommentar, hg. von Peter Wunderli, Tübingen 2013.

Schiebler 1981

Ralf Schiebler, Die Kunsttheorie René Magrittes, München/ Wien 1981.

Schmied 1973

Wieland Schmied (Hg.), De Chirico. Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften, dt. von Anton Henze, Frankfurt am Main/ Berlin/ Wien 1973.

Schmied 1982

Wieland Schmied, Die Ferien Hegels. Ein Künstler zwischen Wittgenstein und Heidegger. Zehn Anmerkungen zu seiner Philosophie, in: Die Zeit, 05/1982, (08.06.2018), URL: <https://www.zeit.de/1982/05/die-ferien-hegels/komplettansicht>.

Schneede 1973

Uwe M. Schneede, René Magritte. Leben und Werk, Köln 1973.

Schreier 1985

Christoph Schreier, René Magritte, Sprachbilder 1927 – 1930, Hildesheim 1985.

Soby 1965

James Thrall Soby, René Magritte (Kat. Ausst., The Museum of Modern Art, New York 1965), New York 1965.

Speidel 2017

Klaus Speidel, Zwischen Wahlverwandtschaft und Beliebigkeit, in: Didier Ottinger (Hg.), Magritte. Der Verrat der Bilder (Kat. Ausst., Centre Pompidou, Paris 2016-2017/ Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main 2017), München/ London/ New York: 2017, S. 56-65.

Strub 1991

Christian Strub, Kalkulierte Absurditäten. Versuch einer historisch reflektierten sprachanalytischen Metaphorologie, Freiburg im Breisgau/ München 1991.

Sylvester 1969

David Sylvester, Introduction, in: Ders. (Hg.), Magritte (Kat. Ausst., Tate Gallery, London 1969), London/ Bradford 1969, S. 5-15.

Sylvester 1992

David Sylvester, Magritte, Basel/ Antwerpen/ Houston 1992.

Sylvester 1992a

David Sylvester (Hg.), René Magritte. Catalogue Raisonné. I. Oil Paintings 1916-1930, Basel 1992.

Sylvester 1993

David Sylvester (Hg.), René Magritte. Catalogue Raisonné. II. Oil Paintings and Objects 1931-1948, Basel 1993.

Sylvester 1993a

David Sylvester (Hg.), René Magritte. Catalogue Raisonné. III. Oil Paintings, Objects and Bronzes 1949-1967, Basel 1993.

Sylvester 1994

David Sylvester (Hg.), René Magritte. Catalogue Raisonné. IV. Gouaches, Temperas, Watercolours and Papiers Collés 1918-1967, Basel 1994.

Torczyner 1977

Harry Torczyner, René Magritte. Zeichen und Bilder, Köln 1977.

Tugendhat 1976

Ernst Tugendhat, Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie, Frankfurt am Main, 1976.

Waldberg 1965

Patrick Waldberg, René Magritte, Brüssel 1965.

Wittgenstein 1977

Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen [1953], Frankfurt am Main, 1977.

Wittgenstein 1963

Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung, Frankfurt am Main, 1963 (zuerst: London 1922).

Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: Giorgio de Chirico, *Le chant d'amour* (*Das Lied der Liebe*), 1914, Öl auf Leinwand, 73 x 59,1 cm, The Museum of Modern Art, New York.



Abb. 2: René Magritte, *La trahison des images* (*Der Verrat der Bilder*), 1929, Öl auf Leinwand, 60 x 81 cm, Los Angeles County Museum of Art.



Abb. 3 René Magritte, *La clef des songes* (Der Schlüssel der Träume), 1927, Öl auf Leinwand, 38 x 55 cm, Pinakothek der Moderne, München.

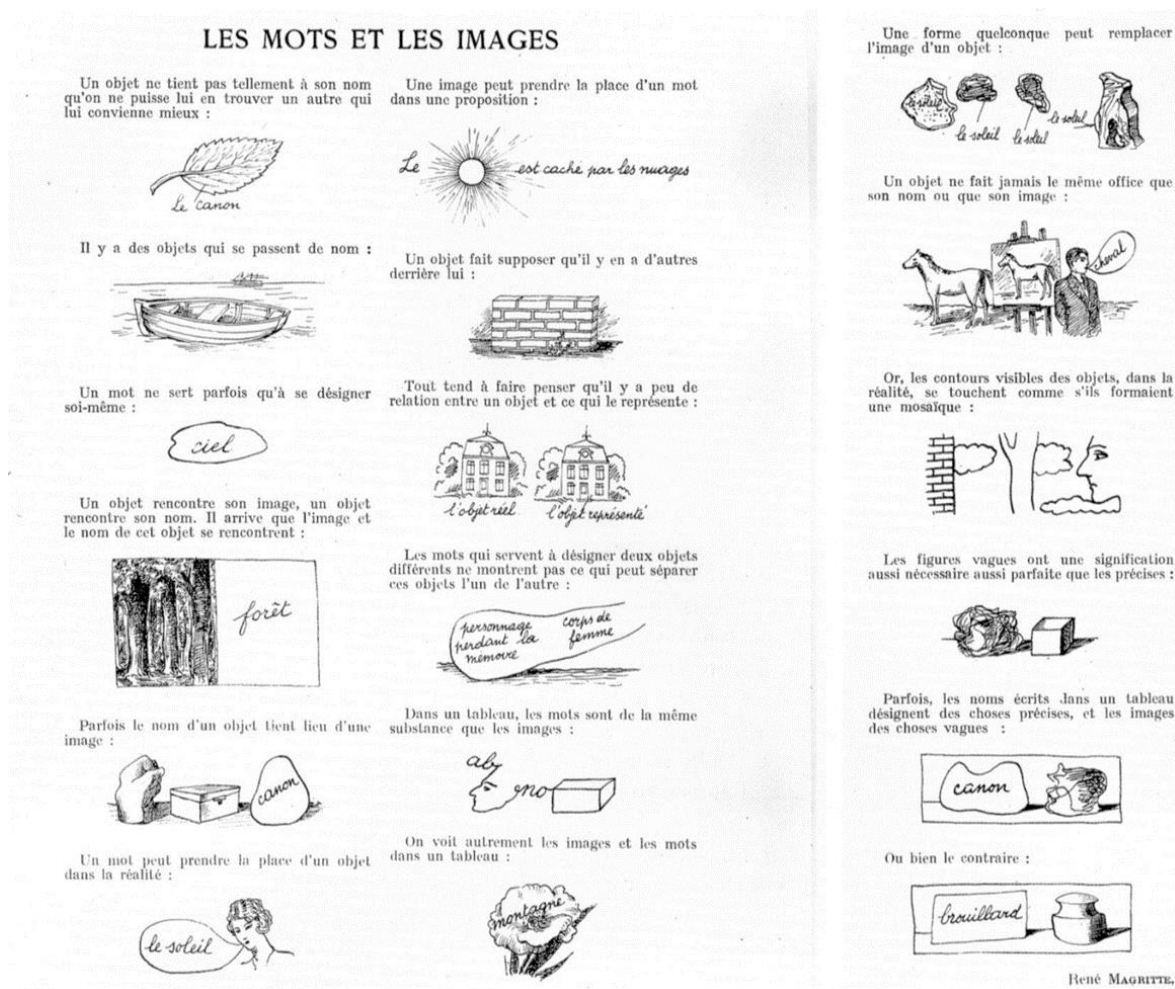


Abb. 4: René Magritte, *Les mots et les images* (Die Wörter und die Bilder), veröffentlicht am 15.12.1929 in *La Révolution Surréaliste*, No.12.



Abb. 5: René Magritte, *Ohne Titel (La pipe)*, um 1928, Öl auf Leinwand, 27 x 41 cm, Privatbesitz.



Abb. 6: Réne Magritte, *Ohne Titel*, Radierung auf Papier, veröffentlicht am 15.01.1929 in *Variétés*.

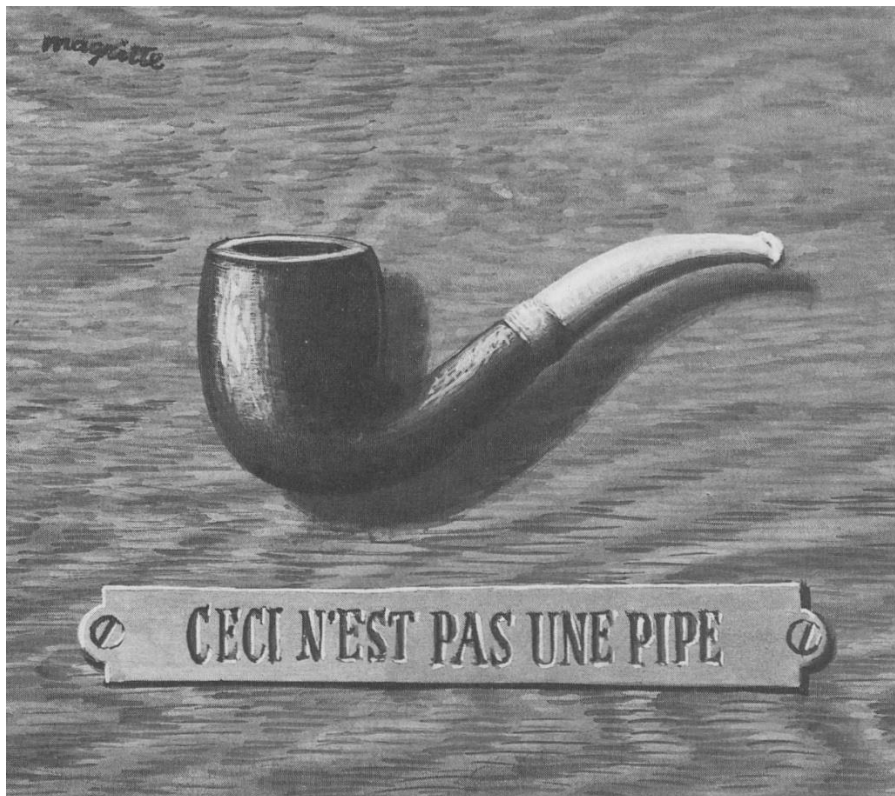


Abb. 7: René Magritte, *La trahison des images* (Der Verrat der Bilder), 1952/53, Gouache auf Papier, 14 x 16,5 cm, o. O.

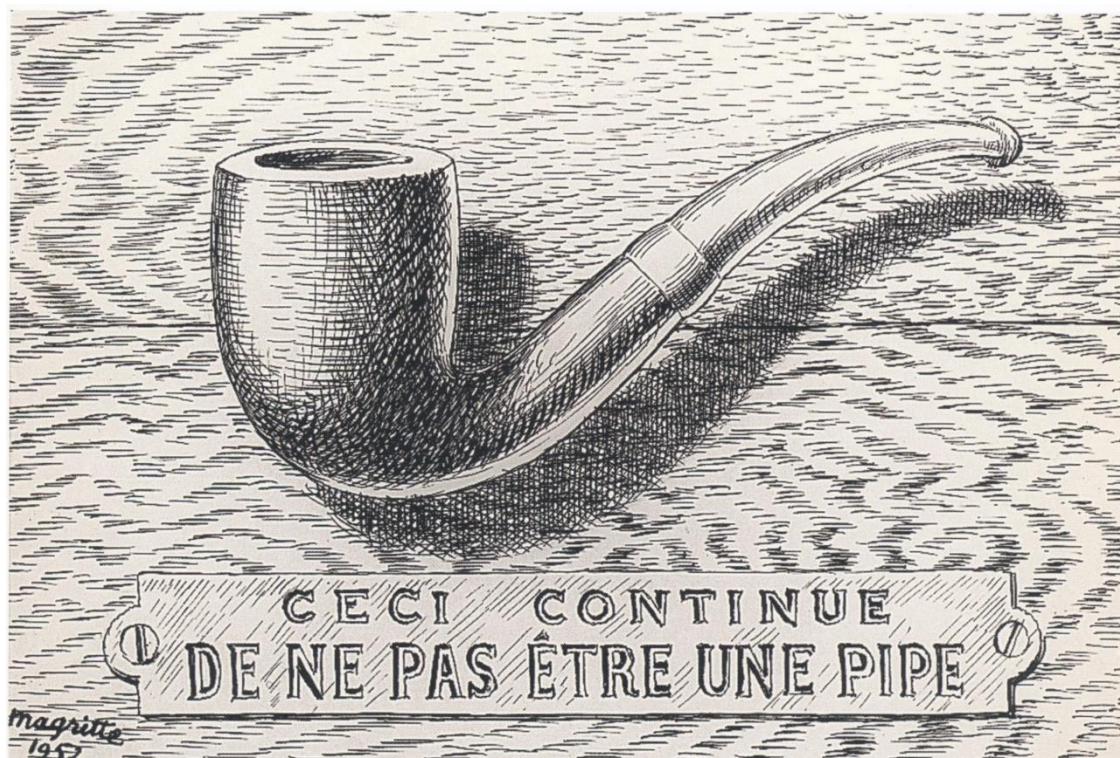


Abb. 8: René Magritte, *Ceci continue de ne pas être une pipe* (Auch das ist keine Pfeife), 1952, Tusche auf Papier, 19 x 27 cm, Collection Charly Herscovici.



Abb. 9: René Magritte, *La trahison des images* (*Der Verrat der Bilder*), 1959, Gouache auf Papier, 19,4 x 25,1 cm, Collection Eleanor Cramer Hodes.



Abb. 10: René Magritte, *L'air et la chanson* (*Die Luft und das Lied*), 1964, Gouache auf Papier, 36,2 x 54,6 cm, Art Institute Chicago.



Abb. 11: René Magritte, *Les deux mystères* (*Die zwei Mysterien*), 1966, Öl auf Leinwand, 65 x 80 cm, Collection Terry Semel.



Abb. 12: René Magritte, *La condition humaine* (*So lebt der Mensch*), 1933, Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, National Gallery of Art, Washington, D. C.

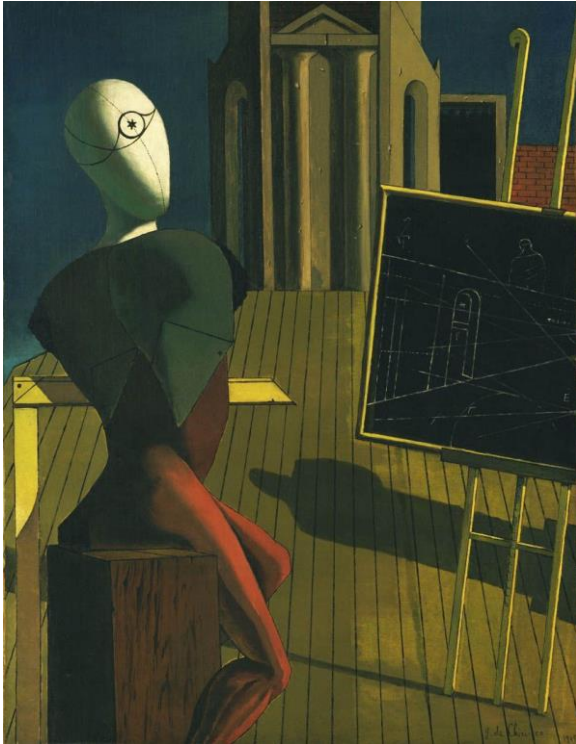


Abb. 13: Giorgio de Chirico, *Le vaticinateur (Der Prophet)*, 1914/15, Öl auf Leinwand, 89,6 x 70,1 cm, The Museum of Modern Art, New York.

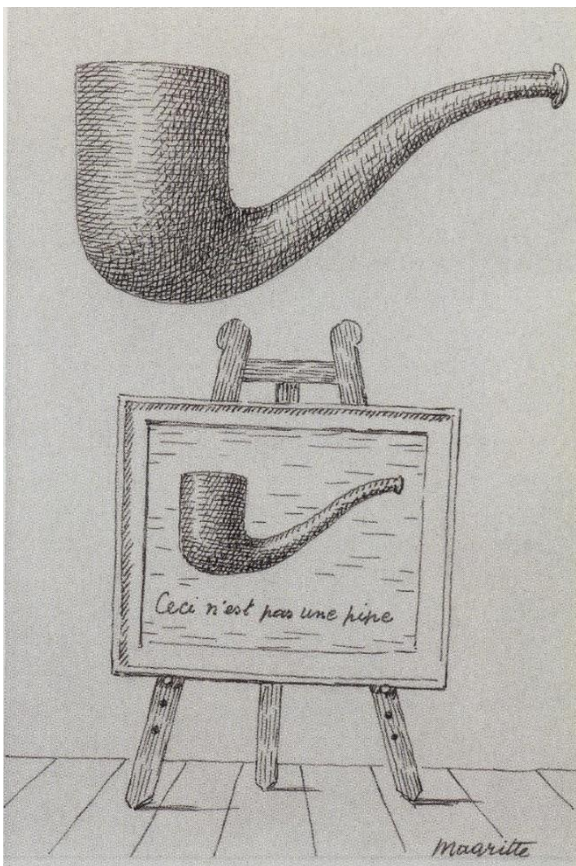


Abb. 14: René Magritte, *Les deux mystères (Die zwei Mysterien)*, 1966, Tusche auf Papier, 19,7 x 13,3 cm, o.O.

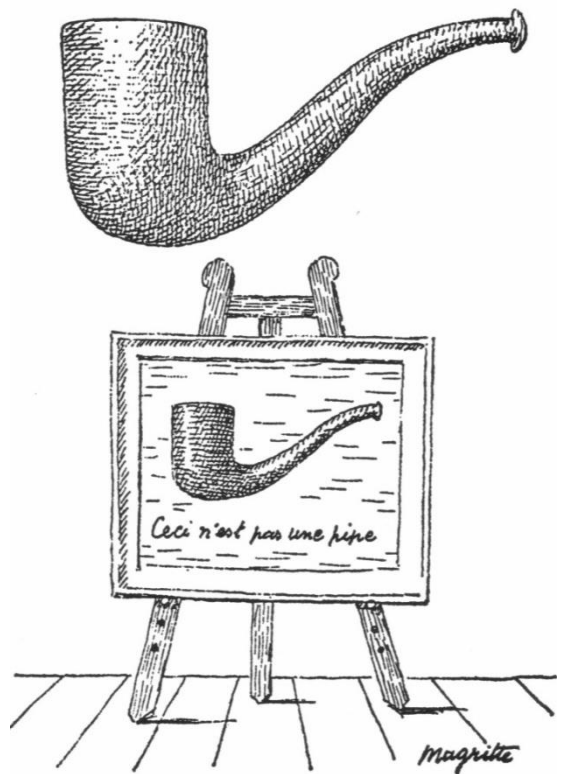


Abb. 15: René Magritte, *Les deux mystères (Die zwei Mysterien)*, 1966, Radierung auf Papier, veröffentlicht in „Aube à l'antipode“.

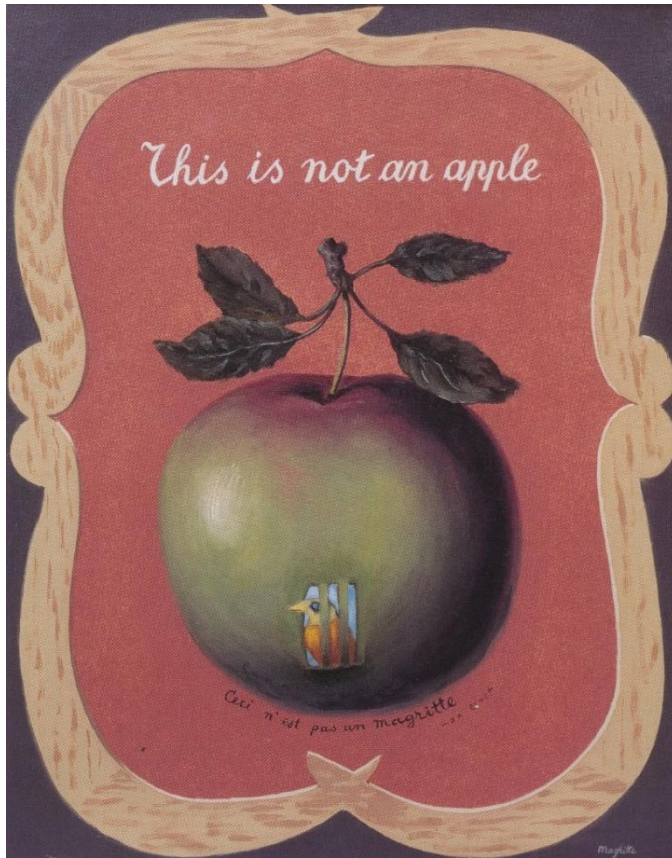


Abb. 16: René Magritte, *La force de l'habitude* (Die Macht der Gewohnheit), 1960, Öl auf Leinwand, 61 x 50 cm, mit Überarbeitung Max Ernsts 1962, Privatbesitz.

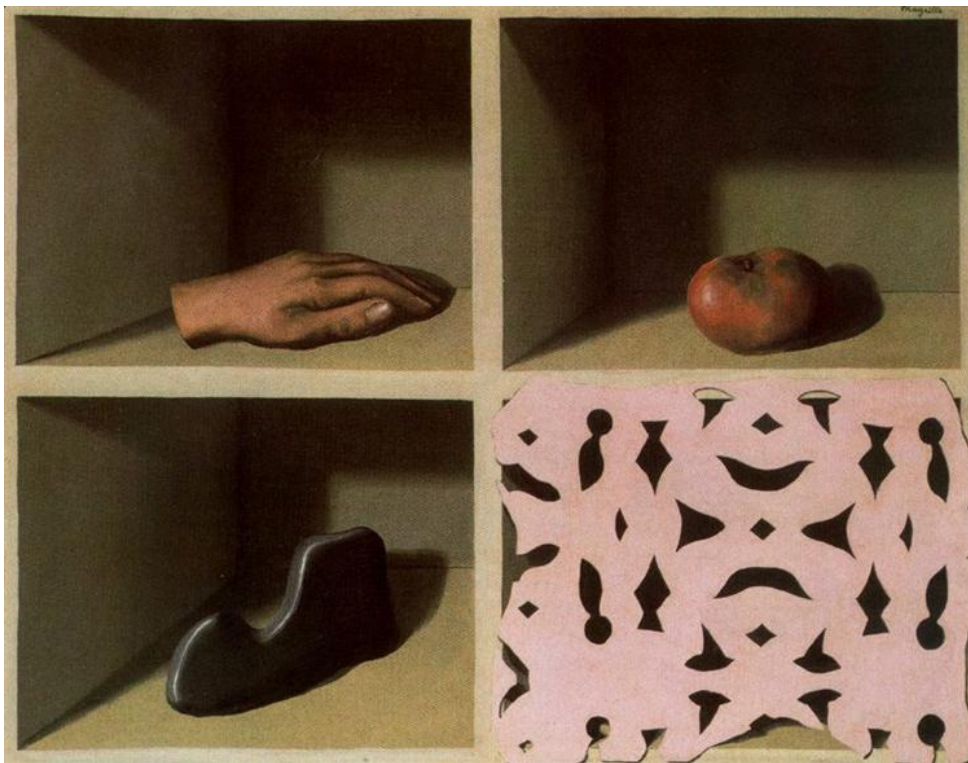


Abb. 17: René Magritte, *Le musée d'une nuit* (Das Museum einer Nacht), 1927, Öl auf Leinwand, 50 x 65 cm, Privatbesitz.



Abb. 18: René Magritte, *La clef des songes* (*Der Schlüssel der Träume*), 1930, Öl auf Leinwand, 81 x 60 cm, Privatbesitz.

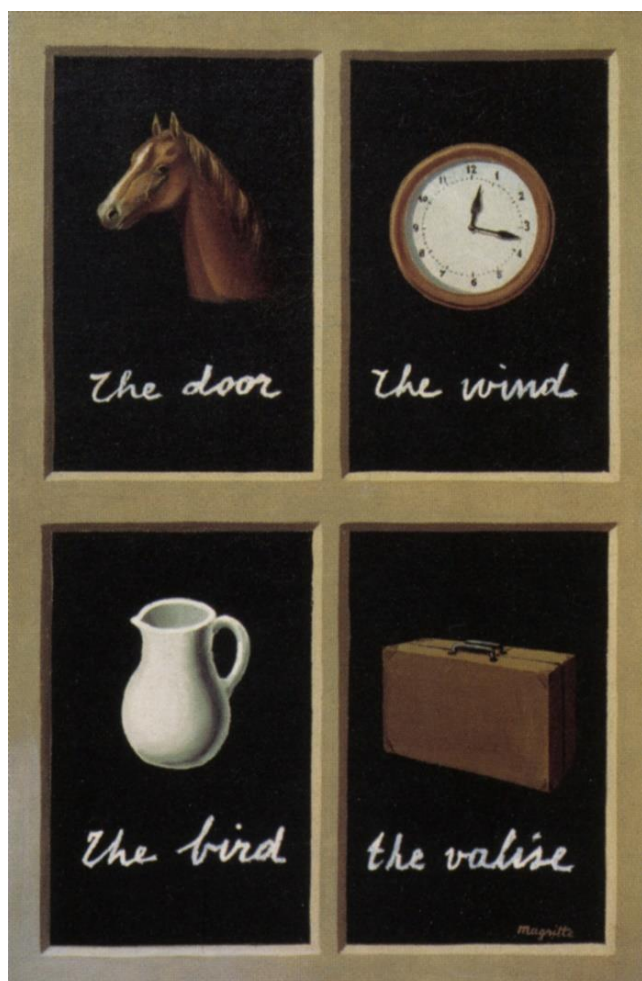


Abb. 19: René Magritte, *La clef des songes* (*Der Schlüssel der Träume*), 1935, Öl auf Leinwand, 27 x 41 cm, Collection Jasper Johns, New York.

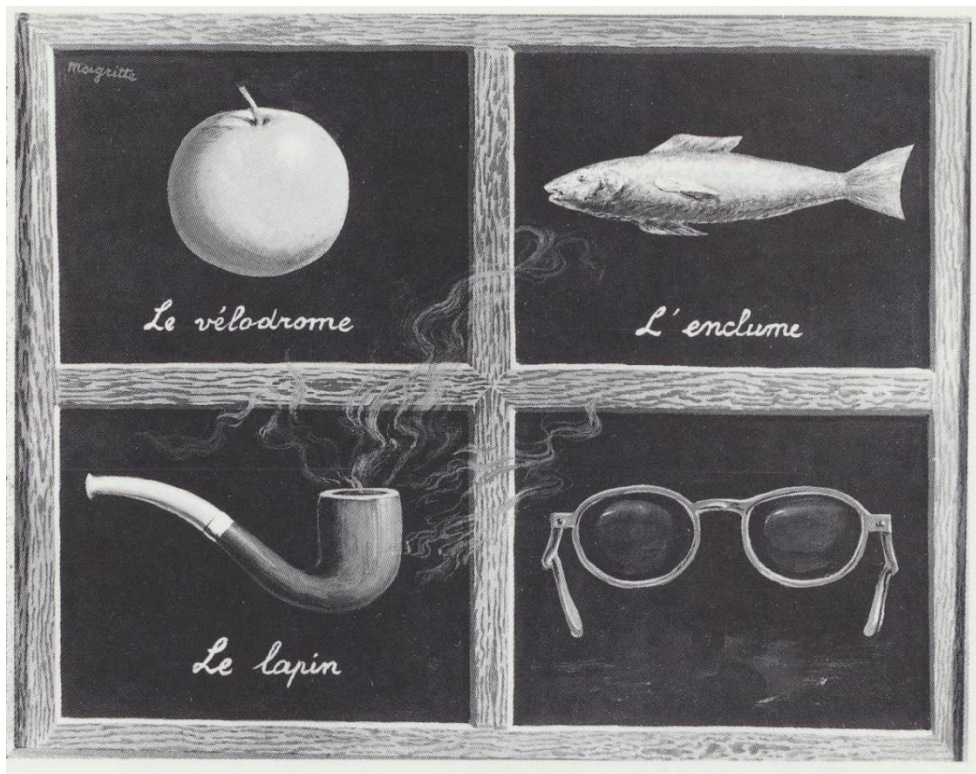


Abb. 20: René Magritte, *Le Littré* (Das Littré-Wörterbuch), um 1963, Gouache auf Papier, 22 x 35 cm, Privatbesitz.



Abb. 21: René Magritte, *L'espoir rapide* (Die schnelle Hoffnung), 1927, Öl auf Leinwand, 50 x 65 cm, Hamburger Kunsthalle.



Abb. 22: René Magritte, *Le palais de rideaux III* (Der Palast der Vorhänge III), 1929, Öl auf Leinwand, 81 x 116 cm, The Museum of Modern Art, New York.



Abb. 23: René Magritte, *L'apparition* (Die Erscheinung), 1928, Öl auf Leinwand, 81 x 116 cm, Staatsgalerie Stuttgart.



Abb. 24: René Magritte, *Cinéma bleu* (*Blaues Kino*), 1925, Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm, Privatbesitz.



Abb. 25: René Magritte, *L'art de la conversation* (*Die Kunst der Konversation*), 1950, Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm, Privatbesitz.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Baldacci 2016, S. 26.

Abb. 2: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hg.), René Magritte. Die Kunst der Konversation (Kat. Ausst., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1996-1997), München/ New York 1996, S. 66.

Abb. 3: Kat. Ausst., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1996, S. 118.

Abb. 4: Sylvester 1992, S. 206.

Abb. 5: Gohr 2009, S. 118.

Abb. 6: Sylvester 1992a, S. 331.

Abb. 7: Sylvester 1994, S. 157.

Abb. 8: Didier Ottinger (Hg.), Magritte. Der Verrat der Bilder (Kat. Ausst., Centre Pompidou, Paris 2016-2017/ Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main 2017), München/ London/ New York: 2017, S. 198.

Abb. 9: Sylvester 1994, S. 218.

Abb. 10: in: Art Institute Chicago (19.06.2018), URL:
<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/119129>

Abb. 11: Gohr 2009, S. 217.

Abb. 12: Kat. Ausst., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1996, S. 20.

Abb. 13: Conzen 2016, S. 168.

Abb. 14: Gohr 2009, S. 117.

Abb. 15: Foucault 1979, S. 5.

Abb. 16: Daniel Abadie (Hg.), René Magritte (Kat. Ausst. Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris 2003), Paris/Stuttgart 2003, S. 217.

Abb. 17: Kat. Ausst., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1996, S. 129.

Abb. 18: Kat. Ausst., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1996, S. 119.

Abb. 19: Stephanie Barron/ Michel Draguet (Hg.), Magritte and Contemporary Art. The Treachery of Images (Kat. Ausst., Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 2006-2007), Los Angeles/ Ghent, 2006, S. 109.

Abb. 20: Kat. Ausst., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1996, S. 60.

Abb. 21: Meuris 2004, S. 130.

Abb. 22: Kat. Ausst., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1996, S. 115.

Abb. 23: Kat. Ausst., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1996, S. 121.

Abb. 24: Meuris 2004, S. 6.

Abb. 25: Sylvester 1992, S. 222.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Verhältnis von Bild und Schrift in René Magrittes (1898-1967) sogenannten Wortbildern, also jenen Gemälden, in denen einzelne Wörter, Wortgruppen oder Sätze mit sowohl gegenständlichen als auch ungegenständlichen Formen zusammentreffen. Die Wortbilder entstanden zum größten Teil in Magrittes früher Schaffensphase – insbesondere zwischen 1927 und 1930, als der Maler nahe Paris lebte und sich im Umkreis der Pariser Surrealisten bewegte – es ziehen sich aber Variationen und Weiterentwicklungen der Gemälde durch Magrittes gesamtes Oeuvre. Die Arbeit geht von einem rezeptionsgeschichtlichen Standpunkt aus und fasst die wichtigste Literatur zu Magrittes Wortbildern, genauer gesagt zu den beiden Reihen von Gemälden um *Der Verrat der Bilder* (1929) und *Der Schlüssel der Träume* (1927), strukturierend zusammen. Dabei werden die Texte kritisch kommentiert und es wird auf ihre jeweiligen Stärken, Schwächen und blinden Flecke hingewiesen. Da in der Forschungsliteratur Bezüge zu zentralen Fragen der Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts hergestellt werden, findet im Zuge dessen ebenso eine Auseinandersetzung mit Schlüsseltexten der Sprach- und Bildwissenschaft sowie Psychologie und Philosophie statt. Als Basis für die Diskussion dient eine formale Analyse der behandelten Wortbilder, da diese in großen Teilen der Forschungsliteratur vernachlässigt wird.

Im Allgemeinen lässt sich die Forschungsliteratur zu Magrittes Wortbildern grob in zwei Hauptlager einteilen. Das erste, dessen meiste Texte aus den 1960er und 1970er Jahren stammen, wird in dieser Arbeit unter dem Überbegriff der sprachtheoretischen Zugänge zusammengefasst. Magrittes Bilder werden von den InterpretInnen dieser Gruppe als Illustration oder Parallelunternehmen zu den Überlegungen von Sprachwissenschaftlern und -philosophen wie Charles Sanders Peirce (1839-1914), Ferdinand de Saussure (1875-1913), Ludwig Wittgenstein (1889-1951) oder Roman Jakobson (1896-1982) angesehen. Dabei steht die Erkenntnis, dass das sprachliche Zeichen arbiträr ist, und somit kein Abbild der Sache darstellt, sondern auf konventionalisiertem Gebrauch beruht, im Vordergrund. Inwieweit dies auch für das bildliche Zeichen zutrifft, wird mit Bezug auf Magrittes Werke diskutiert. Als direkte Reaktion auf diese Richtung der Interpretation entstand in den 1980er Jahren eine Gegenbewegung, deren VertreterInnen die Wortbilder nicht als Illustration einer bereits bestehenden Theorie, sondern als eigenständige, kreative Einsichten eröffnende Kunstwerke ansehen. Dabei wird die Zugehörigkeit Magrittes zum Surrealismus hervorgehoben und es werden Bezüge zu Sigmund Freuds Traumdeutung hergestellt.

Den zweiten großen Schwerpunkt in der Forschungsliteratur zu Magrittes Wortbildern bildet die Rezeption und Kritik von Michel Foucaults (1926-1984) Aufsatz „Ceci n’est pas une

pipe“ aus dem Jahr 1973, der nach einem Briefwechsel des Philosophen mit Magritte entstand und dessen Thesen bis heute großen Einfluss auf die Literatur zu Magrittes Wortbildern ausüben. Foucault gehört zu den wenigen InterpretInnen, die Magrittes Werke formal genau analysieren und die von ihm beobachteten Operationen wie die Freistellung der Bildobjekte oder das Spiel mit verschiedenen Realitätsebenen werden in der Rezeption seines Aufsatzes weiterverfolgt. Allerdings ergeben sich bei der Lektüre von Foucaults Text auch einige Unklarheiten, da seine nebenbei eingebrachten Beobachtungen nicht immer zu den Hauptthesen passen – diese Widersprüche werden aber in der Rezeption von Foucaults Text, in der seine Hauptargumente im Vordergrund stehen, übersehen.

Die Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur zu Magrittes Wortbildern zeigt, dass einige feststellbare Mängel beide Hauptlager der Diskussion betreffen. Zu nennen sind hier etwa die Vernachlässigung einer genauen formalen Analyse der Werke, die zu starke Bezugnahme auf Magrittes eigene Äußerungen und die ungenügende kunstgeschichtliche Verortung der Werkgruppe.