



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Kunst und Multimodalität: die Übersetzung von
Bildtiteln“

verfasst von / submitted by

Dott. Serena FELLI

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

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

A 070 331 348

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

Masterstudium Translation Deutsch Italienisch

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Michèle Cooke, MA

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung.....	1
--------------------	---

TEIL I

1. Hypothesen und Forschungsfragen.....	2
2. Bildtitelübersetzung und ihre Schwierigkeiten.....	3
2.1. Ein wenig erforsches Feld.....	3
2.2. Die Schwierigkeiten der Bildtitelübersetzung.....	4
2.2.1. Mangelnder Kontext.....	4
2.2.2. Alternative Bildtitel.....	5
2.2.3. Kultureller Hintergrund.....	5
2.2.4. Ein Sonderfall beim Bildtitelübersetzen.....	6
2.3. Fazit zum Forschungsstand der Bildtitelübersetzung.....	6
3. Der Bildtitel und seine Funktion.....	7
3.1. Die Titrologie.....	7
3.2. Die umstrittene Definition von „Titel“.....	7
3.3. Die Funktionen des (Bild)Titels.....	9
3.3.1. Sprachwissenschaftliche Ansätze.....	9
3.3.2. Kunstwissenschaftliche Ansätze.....	12
3.4. Fazit zu den Funktionen des Bildtitels.....	14
4. Die Zeichenhaftigkeit von Bild und Bildtitel.....	14
4.1. Einführung in die Semiotik.....	14
4.2. Das verbale Zeichensystem.....	17
4.2.1. Titel als Text.....	17
4.2.2. Titel als Übersetzungseinheit.....	20
4.3. Das visuelle Zeichensystem.....	21
4.3.1. Die Grammatik der Bilder.....	22
4.3.2. Bild als Text.....	27
4.3.3. Bilder lesen und interpretieren.....	30
4.4. Fazit zur Zeichenhaftigkeit von Bild und Bildtitel.....	33
5. Die Beziehungen zwischen Bild und Bildtitel.....	33
5.1. Unterschiede zwischen Bild und Sprache.....	34
5.2. Zwei einander ergänzende Systeme.....	36
5.3. Fazit zu den Beziehungen zwischen Bild und Bildtitel.....	40
6. Bild und Bildtitel als Gesamttext: Multimodalität.....	40
6.1. Multimodalität: „neue“ Textdefinitionen.....	40

6.2. Fazit zur Multimodalität des Textes.....	43
7. Die Übersetzung des Bildtitels: der Ansatz.....	43
7.1. Einführung in die Pragmatik.....	44
7.2. Ein Analysemodell für multimodale Texte.....	46
7.3. Das Modell und die Übersetzung.....	53
7.3.1. Die Theorie des Funktionalen Übersetzens.....	54
7.3.2. Kultur und Wissen.....	57
7.4. Fazit zum Ansatz für das Bildtitelübersetzen.....	59
TEIL II	
8. Die Anwendung des Modells.....	60
8.1. Die Entstehung des Bildtitels.....	60
9. Hieronymus Bosch: Der Garten der Lüste.....	63
9.1. Der Hintergrund.....	64
9.2. Die Analyse.....	64
9.2.1. Identifizierung der Cluster.....	64
9.2.2 Bildtitel und die Interpretation des Werkes.....	66
9.2.3. Beziehungen zwischen Clustern.....	69
9.3. Die italienische Bildtitelübersetzung.....	71
10. Sandro Botticelli: Ritratto di giovane donna.....	72
10.1. Der Hintergrund.....	73
10.2. Die Analyse.....	74
10.2.1. Identifizierung der Cluster.....	74
10.2.2 Bildtitel und die Interpretation des Werkes.....	75
10.2.3. Beziehungen zwischen Clustern.....	76
10.3. Die italienische Bildtitelübersetzung.....	77
11. Francesco Hayez: La Meditazione.....	79
11.1. Der Hintergrund.....	80
11.2. Die Analyse.....	81
11.2.1. Identifizierung der Cluster.....	81
11.2.2 Bildtitel und die Interpretation des Werkes.....	81
11.2.3. Beziehungen zwischen Clustern.....	82
11.3. Die deutsche Bildtitelübersetzung.....	83
12. Egon Schiele: Kardinal und Nonne (Liebkosung).....	85
12.1. Der Hintergrund.....	86
12.2. Die Analyse.....	87

12.2.1. Identifizierung der Cluster.....	87
12.2.2 Bildtitel und die Interpretation des Werkes.....	88
12.2.3. Beziehungen zwischen Clustern.....	89
12.3. Die italienische Bildtitelübersetzung.....	90
13. Schlussfolgerungen.....	91
 Literaturverzeichnis.....	 94
 Abstract (Deutsch).....	 108
Abstract (English).....	108

0. Einleitung

Was steckt hinter der Schönheit eines Kunstwerkes? Woher stammt die Faszination, welche den Gemälden zugrunde liegt, und wieso ist sie so geheimnisvoll, dass es fast unmöglich ist, unsere Gefühle vor einem Bild auszudrücken?

Diese Fragen sind im Laufe meines Lebens häufig aufgetaucht und erst jetzt kann ich sie *teilweise* beantworten: Die Schönheit von Kunstwerken hängt u.a. von unserer Unfähigkeit ab, sie leicht zu interpretieren. Sie sind wie Rätsel, deren Entschlüsselung an den ZuschauerInnen liegt. Diese Rätselhaftigkeit kann jedoch für viele Menschen als Hindernis beim Betrachten eines Bildes wahrgenommen werden. Die Möglichkeit, diese Schwierigkeiten zum Teil zu beheben, wird von Bildtiteln gegeben, welche laut zahlreichen Sprach- und KunstwissenschaftlerInnen in der Lage sind, Informationen über ein Bild zu liefern bzw. dessen Interpretation zu steuern. Ausgehend von dieser Tatsache, wird im Laufe der vorliegenden Masterarbeit angenommen, dass Gemälde und Titel einen Gesamttext bilden. Es handelt sich in diesem Fall um eine multimodale Einheit, welche nicht nur aus verbalen (Sprache), sondern auch aus visuellen Elementen (Bild) besteht und deren Informationsangebot sich aus dem Zusammenhang dieser Elemente ergibt.

Was passiert aber, wenn Bildtitel in eine Fremdsprache übersetzt werden? Wie könnte die sich aus dem Bild-Titel-Verhältnis ergebende Botschaft innerhalb verschiedener Sprach- bzw. Kulturräumen vermittelt werden? Die vorliegende Masterarbeit zielt ab, diese Fragen zu beantworten und einen multimodalen translatorischen Ansatz zur Bildtitelübersetzung vorzuschlagen. Der Inhalt wird so strukturiert, dass die der Masterarbeit zugrunde liegenden Hypothesen erläutert und die darauf aufbauenden Forschungsfragen im ersten theoretischen Arbeitsteil präsentiert werden. In diesem Rahmen wird auch die Erklärung der relevanten Kernbegriffe einen Platz finden, sodass ein multimodaler translatorischer Ansatz geschaffen werden kann. Dieser beruht auf dem von Sara Dicerto in ihrem Buch *Multimodal Pragmatics and Translation. A New Model for Source Text Analysis* (2018) vorgeschlagenen Modell, welches durch Nords Theorie des Funktionalen Übersetzens erweitert wird.

Im zweiten Teil der Arbeit wird der erarbeitete translatorische Ansatz in die Praxis umgesetzt, indem einige Bildtitel aus verschiedenen Epochen in ihrer Übersetzung in deutscher und italienischer Sprache analysiert werden. In diesem Rahmen wird eine fiktive Anwendung des erwähnten Ansatzes unter Berücksichtigung nicht nur sprachlicher, sondern auch kultureller Faktoren angenommen. Abhängig davon, ob die obengenannten Faktoren beim Übersetzen in Betracht gezogen wurden oder nicht, kann in diesem Zuge bestimmt werden, ob es sich um eine gut oder schlecht gelungene Translation handelt. Es muss an dieser Stelle betont werden, dass die in der vorliegenden Masterarbeit durchgeführte Analyse das Ergebnis eines Selbststudiums seitens der Verfasserin darstellt. Daher sollte sie als reiner

Vorschlag sowie als Beispiel einer möglichen Umsetzung des dargelegten *modus operandi* beim Bildtitelübersetzen betrachtet werden. Die kulturellen bzw. künstlerischen Kompetenzen der im Kunstfeld – und in anderen Bereichen – tätigen ÜbersetzerInnen sind nämlich im Laufe eines solchen translatorischen Vorganges wesentlich (vgl. 2.2.3.) und sie setzen ein breites Wissen der zu übersetzenden Inhalte voraus, welche nur durch ein langes und vertiefendes Studium der Kunst erworben werden können.

Schlussfolgerungen und Überlegungen über die Ergebnisse der im Laufe der folgenden Kapitel durchgeführten Recherchen bzw. Analysen werden am Schluss der Masterarbeit einen Platz finden.

TEIL I

1. Hypothesen und Forschungsfragen

Ziel der vorliegenden Masterarbeit – wie in der Einleitung bereits erwähnt – ist es, einen multimodalen translatorischen Ansatz anzubieten, welcher für das Übersetzen von Bildtiteln angewendet werden kann. Bild und Text stellen nämlich eine multimodale Einheit dar, in welcher visuelle bzw. verbale Elemente in engem Zusammenhang miteinander stehen und eine bestimmte Botschaft vermitteln. Diese besondere Beziehung wird in den nachfolgenden Kapiteln detailliert behandelt und gilt als Begründung der folgenden Hypothesen:

- I. Die Translation von Bildtiteln könnte die Anwendung *eines multimodalen Ansatzes* im Rahmen des Kunstfeldes voraussetzen. Dabei geht es nicht um die Übertragung eines Ausgangstextes (des Titels) in eine Zielsprache, sondern vielmehr um die Vermittlung des Informationsangebots eines aus visuellen und verbalen Elementen bestehenden multimodalen Textes in eine Zielsprache bzw. -kultur.
- II. Die Rezeption eines Kunstwerkes innerhalb einer Kultur kann durch Veränderungen des Ausgangstextes gesteuert werden. In diesem Fall wird nur der verbale Textteil (der Bildtitel) angepasst.

Ausgehend aus den dargelegten Hypothesen, gelten folgende Forschungsfragen als Leitfaden für die im Laufe dieser Masterarbeit durchzuführenden Recherchen bzw. Analysen. Diese lauten wie folgt:

- I. Was sind Bildtitel und wozu dienen sie?
- II. Welche Beziehung besteht zwischen Bild und Titel?
- III. Können Bild und Titel als multimodale Einheit betrachtet werden?

IV. Wie kann beim Übersetzen multimodaler Texte vorgegangen werden? Was wird verändert und warum?

Eine vertiefende Erläuterung der Forschungsfragen kann nicht unmittelbar stattfinden. Um die wissenschaftliche Relevanz der vorliegenden Masterarbeit verstehen zu können, ist es zuallererst notwendig, den Forschungsstand der Bildtitelübersetzung zu betrachten.

2. Bildtitelübersetzung und ihre Schwierigkeiten

2.1. Ein wenig erforschtes Feld

Zahlreiche sprach- bzw. kunstwissenschaftliche Beiträge sind zu dem Zweck verfasst worden, die Wichtigkeit oder die totale Irrelevanz von Bildtiteln für den interpretativen Vorgang von Kunstwerken zu betonen (siehe 3.3.2.). Sprach- bzw. KulturexpertInnen sind sich bei diesem Thema nicht immer einig und der Streit um die Rolle der Bildtitel scheint noch nicht beigelegt zu sein. In der vorliegenden Masterarbeit wird die Sichtweise vertreten, nach welcher Bildtitel einen wichtigen Einfluss auf die BetrachterInnen eines Kunstwerkes ausüben können.

Da Bildtitel die Macht haben, die Rezeption eines Werkes beim Publikum stark zu steuern, sollte auch ihre Übersetzung in eine andere Sprache dieselbe Wirkung in einem fremdsprachigen bzw. -kulturellen Kontext erzielen. Trotzdem wird der Bildtitel in den meisten wissenschaftlichen Studien über das Phänomen „Titel“ eher ausgelassen (vgl. Bruch, 2005:2) und die Bildtitelübersetzung bleibt auch im Rahmen der Translationswissenschaften ein eher unerforschtes Feld. Darauf weisen u.a. Boyko (2017) und Liao (2018) hin. Boyko betrachtet Bildtitel als Beispiele von „art texts“ oder als Bestandteile eines allgemeinen „art writing“ (Boyko, 2017:35-36), und zwar eines Bereiches, welcher im Rahmen der Sprach- und der Translationswissenschaft – mit wenigen Ausnahmen – als eher marginales Forschungsfeld gilt (vgl. 2017:36). Derselben Meinung scheint Liao zu sein, wenn er behauptet, dass der translatorischen Praxis innerhalb des künstlerischen Feldes eine nur sehr beschränkte Bedeutung zuerkannt wird, obwohl „museum translation“ heutzutage eine wichtige Rolle für die interlinguale Kommunikation¹ innerhalb Museen spielt (vgl. Liao, 2018:46). Die Wichtigkeit der Museumstexte wird auch im Rahmen anderer wissenschaftlicher Arbeiten betont, welche von Sonaglio mit den folgenden Worten zusammengefasst worden sind:

Current museological approaches [...] consider museum texts as an essential (but not exclusive) component of museum communication. Used to provide orientation, identification and interpretation of objects, museum texts uphold also the function of

¹ Unter Kommunikation oder kommunikativem Handeln wird in der vorliegenden Masterarbeit eine Sonderform von intentionalem Verhalten gemeint (vgl. Linke et al., 2004⁵:197), welche das Ziel hat, eine Information (Kenntnisse bzw. Erfahrungen) auszutauschen oder zu vermitteln (vgl. Stangl, 2019).

developing knowledge and to give an explicit voice to curators [...] By providing this type of information, museum texts facilitate visitors experience and supply visitors not only with the guidance underpinning the syntagmatic museum experience [...], but also contribute to generate the “sense of awe” [...]. (Sonaglio, 2016:27)

Damit wird deutlich, dass Museumstexte eine wesentliche Rolle dabei spielen, die ästhetische Erfahrung des Publikums zu verbessern, indem sie wichtige Informationen über das Ausgestellte liefern. Es muss allerdings erläutert werden, dass unter „museum translation“ „the study of interlingual transmission of texts in museum exhibitions, with a set of source texts (STs) and target texts (TTs) as data“ (Liao, 2018:47) gemeint wird, welche die Übersetzung von vielerlei Arten von Texten, wie Kataloge, Webseiten, Audioguides, Folder, Paneele und Schilder, betrifft (*ebd.*). Ein solches Übersetzungsfeld wäre einer Vertiefung bestimmt würdig. Nichtsdestotrotz liegt der Fokus dieser Arbeit ausschließlich auf dem Übersetzerischen Vorgang für Bildtitel, welche vor allem auf Museumschildern einen Platz finden.

2.2. Die Schwierigkeiten der Bildtitelübersetzung

2.2.1. Mangelnder Kontext

Ausgehend von dem, was bisher besprochen worden ist, erscheint die Entwicklung von Richtlinien bzw. theoretischen Prinzipien für das Übersetzen von Museumstexten – und daher von Bildtiteln – besonders sinnvoll. Bis dato sind die Versuche in diesem Bereich fast inexistent gewesen. Wie Liao zeigt, ist bei den verschiedenen veröffentlichten Studien über das Schreiben in Museen die Übersetzung fast immer unbesprochen geblieben (vgl. Liao, 2018:47). Das Fehlen von solchen Richtlinien kann für ÜbersetzerInnen eine große Schwierigkeit in der translatorischen Praxis darstellen, wobei das nicht das einzige Problem ist, welches diese ExpertInnen in Angriff nehmen müssen. In ihrem Beitrag über die Übersetzung von Bildtiteln erwähnt Boyko die unangenehme Tatsache, dass ÜbersetzerInnen häufig mit „dekontextualisierten“ Ausgangstexten konfrontiert werden. Das sind zum Beispiel reine Bildtitel bzw. Listen von Museumschildern, welche in keinem visuellen Zusammenhang mit den entsprechenden Bildern stehen (vgl. Boyko, 2017:44). Ein schon komplizierter Prozess kann unter solchen Bedingungen sogar schwieriger werden. Die Relevanz des visuellen Teils des Kunstwerkes für den translatorischen Vorgang wird dabei vollkommen unterschätzt, obwohl bei Polysemie bzw. sprachlichen Ambiguitäten (*ebd.*), die in der Zielsprache eine Erklärung benötigen, sehr wichtig sein kann.

2.2.2. Alternative Bildtitel

Weitere Schwierigkeiten treten bei alternativen Titeln in der Ausgangssprache auf (vgl. Boyko, 2017:39). „Alternative Titel sind Bezeichnungen, die für ein Bild in der Kunstgeschichtsschreibung kursieren“ (Bruch, 2005:326). Ein Beispiel dafür stellt ein von Lucas Cranach gemaltes Bild dar, welches unter den Namen *The Close of The Silver Age* bzw. *The Fruits of Jealousy* bekannt ist (vgl. Boyko, 2017:39). Daher ist es für ÜbersetzerInnen häufig schwierig, eine terminologische Konsistenz zu bewahren (*ebd.*). Da noch keine einheitlichen translatorischen Richtlinien, welche Licht in diesen Bereich werfen könnten, für solche Fälle vorhanden sind, liegt die letzte Entscheidung bei den ÜbersetzerInnen. Laut Bruch wird die Situation noch komplexer, wenn man bedenkt, dass verschiedene Kunstinstitutionen mit alternativen Titeln unterschiedlich umgehen. Im Rahmen einer umfassenden Recherche über Bildtitel wurde eine Umfrage durchgeführt, an der zahlreiche Museen sowie Kunstverlage teilgenommen haben. Es ist u.a. gefragt worden, welcher Ansatz im Falle von alternativen Titeln anzunehmen ist und die Antworten waren je nach Institution anders. Einige KuratorInnen erwähnen alle Titel, mit welchen ein Bild versehen worden ist, andere entscheiden sich nur für einen (vgl. Bruch, 2005:31). Im letztgenannten Fall werden vielfältige Strategien verfolgt: Manchmal scheint für einen Teil der KuratorInnen der ältere Titel die beste Option zu sein, andere Male wird der Titel ausgewählt, welcher den Bildinhalt am genauesten beschreibt (*ebd.*). Einige nehmen Bezug auf die Literatur und verwenden den am häufigsten vorkommenden Bildtitel, während andere die geläufige „Version“ des Titels bevorzugen (vgl. Bruch, 2005:32). Daraus ergibt sich, dass es für ÜbersetzerInnen verwirrend sein kann, zwischen der einen oder der anderen translatorischen Entscheidung zu wählen. Es ist allerdings betonenswert, dass der Umgang mit alternativen Bildtiteln tiefe und breite Kenntnisse sowohl der Ausgangs- als auch der Zielkultur seitens der ÜbersetzerInnen voraussetzt. Es besteht nämlich die Möglichkeit, dass ein Kunstwerk in einer Zielsprache schon mit einem bestimmten Titel berühmt ist (vgl. Boyko, 2017:39). Zu den Zwecken einer angemessenen Übersetzung ist es daher wichtig, wenn TranslatorInnen sich mit der Zielkultur auskennen (*ebd.*).

2.2.3. Kultureller Hintergrund

Im vorherigen Paragraphen sind kulturelle Schwierigkeiten hinsichtlich der Bildtitelübersetzung bei alternativen Titeln erwähnt worden. Sie stellen aber nur einen Teil der kulturgebundenen Probleme dar, welche bei einem solchen Translationsprozess auftreten können. Das Übersetzen von Bildtiteln setzt nämlich nicht nur die Kenntnis der Titelkonventionen innerhalb eines bestimmten Kulturraumes voraus, sondern auch ein starkes Bewusstsein des Faches, innerhalb welches die Übersetzung stattfindet. Im Rahmen einer Übersetzung im

künstlerischen Feld gilt die folgende Behauptung einer Übersetzungsagentur als besonders wichtig:

Der ursprüngliche Verfasser dieser [Museums]Texte, muss diese der Intention des Künstlers anpassen, ohne dabei zu künstlich, wissenschaftlich oder hochgestochen zu wirken. Der Übersetzer muss dasselbe tun, zusätzlich aber auch die **Intention des ursprünglichen Verfassers** mit einbeziehen und natürlich dem Zielpublikum seiner Übersetzung, das einen völlig anderen kulturellen Hintergrund als das Zielpublikum des ursprünglichen Verfassers hat, eine angemessene Beschreibung bieten. [Hervorhebung im Original] (vgl. Negovec, 2014)

Folglich werden von ÜbersetzerInnen im Kunstbereich „**Ausgeprägte Erfahrung** über Kunst und Kultur an sich, und **fundierte Wissen** über das Thema der Ausstellung“ [Hervorhebung im Original] (*ebd.*) erwartet.

2.2.4. Ein Sonderfall beim Bildtitelübersetzen

Boyko weist beim Übersetzen von Bildtiteln auf die Möglichkeit hin, einige Titel nicht zu übersetzen (vgl. Boyko, 2017:42-43). Insbesondere französische und italienische Bildtitel werden innerhalb der englischsprachigen Kunstwissenschaft in ihrer Originalsprache belassen (vgl. 2017:42). Übersetzungen solcher Titel werden in diesen Fällen nur für die Kommunikation mit Laien und mit einem nicht kompetenten Publikum angefertigt, während unter ExpertInnen die Originaltitel verwendet werden (vgl. 2017:43). Ob eine Übersetzung anzufertigen ist oder nicht, müssen aber häufig ÜbersetzerInnen entscheiden.

2.3. Fazit zum Forschungsstand der Bildtitelübersetzung

In Anbetracht dessen, was im vorherigen Kapitel behandelt worden ist, wird sichtbar, dass die translatorische Tätigkeit innerhalb des Kunstfeldes ein Bereich voller ungelöster Probleme ist. Trotz der erwähnten Hindernisse und Schwierigkeiten bei der Kommunikation zwischen Kunstinstitutionen und Publikum, bleibt „museum translation“ fast gänzlich unerforscht: Für ÜbersetzerInnen sind keine Richtlinien vorhanden. Diese müssen daher wichtige Entscheidungen fast immer selbständig treffen (vgl. Boyko, 2017:44). In diesem mehr als in anderen Fällen erweisen sich die kulturellen Kenntnisse der ÜbersetzerInnen für eine angemessene Vermittlung künstlerischer Inhalte zwischen Sprachen bzw. Kulturen als entscheidend. Es wird hier allerdings wieder präzisiert, dass sich die vorliegende Masterarbeit ausschließlich mit der Übersetzung von Bildtiteln beschäftigt, und nicht mit dem intersprachlichen Vermittlungsvorgang allgemeiner Museumstexte – zu welchen Bildtitel jedoch zählen. Auf andere Texte des Kunstfeldes wird in Folge kein Bezug mehr genommen.

3. Der Bildtitel und seine Funktionen

Im Folgenden werden die Ergebnisse von sprach- bzw. kunsthistorisch durchgeführten Recherchen hinsichtlich des Titels und seiner Funktionen dargelegt. Zuerst werden einige Definitionen von Titel präsentiert, welche überwiegend aus dem sprachwissenschaftlichen Bereich stammen und durch welche deutlich wird, welchen Einfluss Bildtitel auf die ZuschauerInnen haben können. Ziel ist es, die erste Forschungsfrage zu beantworten: *Was sind Bildtitel und wozu dienen sie?*

3.1. Die Titrologie

Das Studium des Titels und dessen Funktionen ist ein ziemlich neuer Forschungsbereich, welcher unter dem Namen „Titrologie“ bekannt ist. Diese Disziplin entstand in den 1970er Jahren, als die Textlinguistik zu einem selbständigen Sachgebiet wurde (vgl. Bouchehri, 2012:32). Trotz allem ist das Interesse an Titeln kein neues Phänomen: Seit dem 16. Jahrhundert erschienen Bücher über dieses Thema, welche sich jedoch nur aus einer literarischen Perspektive mit dem Titel beschäftigten und Richtlinien zur Buchbetitelung darlegten (*ebd.*). Wie von Bouchehri hingewiesen, wird das Phänomen „Titel“ bis zum 20. Jahrhundert nur innerhalb der Literaturwissenschaften erforscht (*ebd.*), erst dann kann sich die Titrologie durch die Beiträge von Grivel, Duchet und Hoek (vgl. Viezzi, 2013:374) als eigenständiger Bereich entwickeln. Seitdem wurde eine Menge an vielfältigen Werken zu diesem Thema verfasst, in welchen häufig gegensätzliche Sichtweisen hinsichtlich der Natur des Titels als sprachwissenschaftliches bzw. kognitives Phänomen ausgedrückt werden. Diese werden im Laufe des vorliegenden Kapitels dargelegt.

3.2. Die umstrittene Definition von „Titel“

Obwohl das Studium des Phänomens „Titel“ ziemlich neu ist, verfügt man heutzutage über verschiedene Titeldefinitionen, von welchen viele aus dem Bereich der Sprachwissenschaften stammen. Einige von diesen werden auch in der vorliegenden Arbeit als Ansatzpunkt für eine interdisziplinäre Analyse des Verhältnisses zwischen Bild und Titel (vgl. Kapitel 5) verwendet. Diese Analyse soll Translations- und Kunstwissenschaft zusammenführen.

Eine Definition von Titel stammt vom Rothes Beitrag *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte* (1986), welcher als einer „der grundlegenden titrologischen Werke“ (Bouchehri, 2012:33) gilt. Laut Rothe ist der Titel „ein kurzer Text, der einen anderen, meistens längeren Text bezeichnet. Das Bezeichnen hat er mit jedem Namen gemein, und so kann man ihn auch [...] als Name des Texts betrachten“ (Rothe, 1986:13). Von dieser Definition ausgehend, wäre der Status von Titeln mit dem von Eigennamen vergleichbar, da Titel genauso wie Eigennamen in der Lage wären, „einen zugehörigen Namenträger zu benennen

oder zu bezeichnen [...], ihn zu identifizieren und ihn gleichzeitig von anderen unterscheidbar zu machen [...]“ (Bouchehri, 2012:18). Diese von Rothe vertretene Perspektive wird unterstützt, indem erläutert wird, dass Eigennamen ursprünglich der Charakterisierung des Namenträgers gedient haben (vgl. Rothe, 1986:14), einer mit der Zeit verlorengegangenen Eigenschaft. Was literarische Titel von den anderen Eigennamen unterscheidet, ist die Tatsache, dass sie dieselbe sprachliche Natur des Betitelten haben (*ebd.*). Auch in der Definition von Nord wird der Titel als Name betrachtet, und zwar als

„kennzeichnender Name eines Buches, einer Schrift, eines Kunstwerkes o.ä.“ [...], der durch Titelschutz [...] gegen unerlaubte Verwendung, Mißbrauch [sic!], Nachahmung oder verwechselbare Bezeichnungen gesichert ist [...]. (Nord, 1993:27)

Weiter in Nords Beitrag kann man lesen, dass Titel aufgrund ihrer distinktiven Funktion als Namen betrachtet werden können (vgl. 1993:87). Die Namenhaftigkeit der Titel wird auch von Viezzi vertreten, welcher – auf den Titeldefinitionen von Griewel und Hoek aufbauend – feststellt, dass der Titel das jeweilige Produkt benennt (vgl. Viezzi, 2012:374). Auch Boyko scheint damit einverstanden zu sein, wenn sie feststellt, dass der Titel eine besondere Art von Eigennamen ist (vgl. Boyko, 2017:35). Die Perspektive, nach welcher Titel Eigennamen sind, findet auch im Rahmen der Kunstwissenschaften einen Platz. So kann man beispielsweise in Welchmann lesen, dass „the name of a painting or a sculpture can be considered as the *name* of that object“ [Hervorhebung im Original] (Welchmann, 1997:1) und dasselbe Konzept ist auch in Fisher (vgl. Fisher, 1984:287) und Levinson (vgl. Levinson, 1985:37-38) zu finden. Eine ähnliche Auffassung wird von Bruch vertreten: Sie stellt fest, dass Titel Eigenschaften von Eigennamen aufweisen, und zwar einen substantivischen Aufbau bzw. die Großschreibung, aber sie können aufgrund ihrer semantischen Struktur auch auf die Kategorie der Gattungsnamen zurückgeführt werden (vgl. Bruch, 2005:46). Sie spricht aber nicht ab, dass Eigennamen einen semantischen Inhalt haben können, nur ist er heutzutage weniger offensichtlich als der von Gattungsnamen (*ebd.*). Zusammenfassend behauptet Bruch allerdings:

[Titel] bezeichnen etwas Einzelnes, Individuelles [...] und damit etwas Konkretes, wie es auch die meisten Eigennamen tun. Darüber hinaus teilen die [Titel] die meisten Funktionen von Eigennamen (Bruch, 2005:46).

Dass Titel und Eigennamen dieselbe Natur haben, ist jedoch eine noch umstrittene Definition (vgl. Bouchehri, 2012:18). Unterschiedliche Fachleute vertreten diesbezüglich unterschiedliche Sichtweisen. Wie oben dargelegt, sind sich verschiedene Sprach- sowie

KunstexpertInnen über diese Titeleigenschaft einig und dies scheint die am häufigsten vertretene Position zu sein. Die Meinungen, welche die Namenhaftigkeit des Titels nicht unterstützen, beruhen meistens auf der Übersetzbarkeit der Titel, und zwar einem auf Eigennamen nicht ausdehnbaren Prinzip (*ebd.*). Außerdem beruhen sie auf der Unfähigkeit der Titel, das Betitelte aufgrund verschiedener Fälle von Homonymie von anderen Texten zu unterscheiden und zu identifizieren (vgl. Bouchehri, 2012:20). Es besteht auch die Sichtweise, nach welcher Namen im Gegensatz zu Titeln zu keiner Charakterisierung des Benannten beitragen (vgl. Rothe, 1986:14). Ob Eigennamen oder nicht, spielt für die vorliegende Masterarbeit allerdings keine Rolle, da die Hypothese einer Namenhaftigkeit von Titeln allein unfähig wäre, die erste Forschungsfrage („*Was sind Bildtitel und wozu dienen sie?*“) zu beantworten. An dieser Stelle scheint es umso wichtiger, den Fokus auf die Funktionen des (Bild)Titels zu richten. Diese werden im folgenden Teil erläutert.

3.3. Die Funktionen des (Bild)Titels

Wie oben erwähnt, sind die von (Bild)Titeln erfüllten Funktionen im Rahmen der vorliegenden Arbeit wesentlich, um eine vollständige Antwort auf die erste Forschungsfrage zu liefern. Gleichzeitig könnten sie auch dazu beitragen, eine erste Vorstellung von der Bild-Titel-Beziehung zu schaffen, deren Vertiefung allerdings in Kapitel 5 ihren Platz hat. Im Folgenden werden die von Sprach- bzw. KunstwissenschaftlerInnen dargelegten Titelfunktionen besprochen. Zuerst werden sprachwissenschaftliche Ansätze erläutert, welche, wenn nötig, mit kunstwissenschaftlichen Perspektiven ergänzt werden. Danach wird der Fokus auf diverse Meinungen aus dem Kunstfeld gerichtet.

3.3.1. Sprachwissenschaftliche Ansätze

Es wird damit begonnen, dass ein sprachwissenschaftlicher Ansatz zur Untersuchung der Funktionen des Titels angeboten wird. Um aus sprachwissenschaftlicher Perspektive untersuchbar zu sein, muss ein Bildtitel auf sein sprachliches Zeichensystem zurückgeführt werden (siehe 4.2.1.). Im Folgenden wird vor allem nach Nords Modell aus *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften* (1993) vorgegangen, welches Jakobson und seinen kommunikativen Funktionen beipflichtet. Weitere Meinungen werden, wenn notwendig, hinzugefügt. Laut Nord weist der Titel vielfältige Funktionen auf, welche im Folgenden aufgelistet werden.

a) Die distinktive Funktion

Nach Nords Auffassung erfüllt der Titel eine Benennungsfunktion und weist Unterscheidungspotential auf, sodass die Auffindbarkeit eines Produktes erhöht wird (vgl.

Nord, 1993:87). Das ist das, was auch Rothe erkennt, denn er stellt fest, dass ein Titel der Identifizierung seines Textes dient (vgl. Rothe, 1986:16). Mit dieser Äußerung scheint auch Bouchehri einverstanden zu sein, welche schreibt, dass der Titel (auch) zur Benennung eines Werkes dienen soll (vgl. Bouchehri, 2012:25).

b) Die metatextuelle Funktion

Darunter wird gemeint, dass ein Titel die Funktion hat, über einen anderen Text, d.h. den sogenannten Ko-Text, zu informieren (vgl. Nord, 1993:91; Bouchehri, 2012:84). Wird diese Behauptung auf Bildtitel ausgedehnt, dann ergibt sich, dass der vom Titel bezeichnete Ko-Text dem Bild entspricht. Es ist allerdings darauf hinzuweisen, dass diese Bezeichnung nicht von allen AutorInnen auf dieselbe Weise verwendet wird: Wie von Bouchehri bemerkt, versteht Rothe unter dieser Funktion die „intertituläre Beziehung“ zwischen Titeln (vgl. Bouchehri, 2012:84) – welche allerdings als „metalinguistische Funktion“ bezeichnet wird (vgl. Rothe, 1986:31): „Seit der frühen Neuzeit pflegt jeder Text einen Titel zu tragen. Insofern stellt ein einzelner Titel schon durch sein bloßes Vorhandensein einen Bezug zu anderen Titeln her“ (*ebd.*). Dabei weisen Titel eine zweifache Beziehung zueinander auf (vgl. Rothe, 1986:34). Einerseits ist ein verbindendes Verhältnis zu beobachten, da alle Titel durch dasselbe Mittel – die Sprache – ausgedrückt werden, andererseits spricht Rothe von einer unterscheidenden Beziehung mit anderen Titeln (*ebd.*).

c) Die phatische Funktion

Aufbauend auf dem von Jakobson entwickelten Modell der kommunikativen Funktionen, definiert Nord die phatische Funktion des Titels als die Fähigkeit, einen ersten Kontakt zwischen SenderIn und EmpfängerIn² zu schaffen (vgl. Nord, 1993:102), durch welchen die Textrezeption beeinflusst wird (*ebd.*). Durch seine phatische Funktion sorgt der Titel auch für einen „Einstieg in die Lektüre [eines Textes]“ (Bouchehri, 2012:87). Laut Rothe stehen dem Titel verschiedene Möglichkeiten zur Verfügung, um einen Kontakt mit den LeserInnen herzustellen. Zum Beispiel als Leseranrede, bei welcher der Titel LeserInnen direkt anspricht, wie in *Das müssen Sie lesen* (vgl. Rothe 1986, 87); Reizwörter, welche unmittelbar gelesen werden (vgl. 1986:90), wie beispielsweise „Liebe“, „Traum“ und „Herz“ bei Frauenromanen (vgl. 1986:91); Sprichwörter, Zitate und Slogans, welche gleich wiedererkannt werden (vgl. 1986:96) und das Interesse der LeserInnen wecken.

Hinzuzufügen ist, dass es bei der phatischen Funktion nicht nur um Kontaktherstellung, sondern auch um seine Erhaltung bzw. Beendigung geht. Der erstere Fall erfolgt, wenn der

² Unter „SenderIn“ und „EmpfängerIn“ wird jeweils die Person bezeichnet, welche einen Text verfasst bzw. rezipiert. Im Folgenden werden „AutorIn“ bzw. „LeserIn“ als Synonyme dafür verwendet.

Titel in der Lage ist, lange im Gedächtnis zu bleiben (vgl. 1986:98). Bei der Kontaktbeendigung kommen bestimmte Schlussformeln (vgl. 1986:103) in Betracht, welche das Ende eines Textes markieren, wie beispielsweise „Amen“, „Ende“, „Vorhang“; „Laus Deo“ (vgl. 1986:102-103).

d) Die Darstellungsfunktion

Die Darstellungsfunktion dient zur Lieferung von Informationen über den Ko-Text (vgl. Nord, 1993:107), welche auch von der Länge des Titels *potenziell* abhängen könnte: je länger, desto umfangreicher das vermittelte Informationsangebot (vgl. Bouchehri, 2012:92). Nord stellt fest, dass die Darstellungsfunktion die drei Ebenen der Textsituation, des Textreferens und der Textform betrifft (vgl. Nord, 1993:107). Um die Darstellungsfunktion in der Textsituation, auch Metakommunikation genannt (vgl. Nord, 1993:107), zu verstehen, muss die kommunikative Situation in Bezug genommen werden, in welcher ein Titel zu lesen ist. In diesem Fall werden sowohl die Erwartungen der LeserInnen als auch ihr Textverständnis gesteuert (vgl. 1993:108). Bei der Darstellung des Textreferens oder Objektreferenz geht es um die Fähigkeit des Titels, Informationen über das Thema bzw. den Inhalt³ des Ko-Textes zu liefern (vgl. 1993:113). Schließlich bezieht sich die Darstellung der Textform oder Metasprachlichkeit auf die Möglichkeit, explizite oder implizite Auskünfte über die Form des Ko-Textes zu geben, d.h. über seine Struktur, die Verwendung bestimmter lexikalischer oder syntaktischer Merkmale bzw. Bilder und anderer Elemente (vgl. 1993:120).

e) Die Ausdrucksfunktion

Der Titel hat nach Nord auch die Fähigkeit, LeserInnen Informationen über die Haltung des Titelgebers gegenüber dem Ko-Text zu geben (vgl. Nord, 1993:132). Diese Funktion wird vor allem durch Interjektionen ausgedrückt (vgl. Bruch, 2005:327), welche im Titel in der Regel keinen Platz finden (*ebd.*). Trotzdem kann behauptet werden, dass der Titelgeber durch den Titel einen bestimmten Zweck erfüllen möchte (*ebd.*). Im Falle eines Buches oder eines Artikels ist es beispielsweise zu erwarten, dass die Intention dem Anregen der LeserInnen, den Ko-Text zu lesen, entspricht, was ein im künstlerischen Rahmen viel weniger ausgeprägter Aspekt ist (*ebd.*). Bei Bildtiteln geht es vielmehr darum, „mit dem Verhältnis zwischen dem Dargestellten und dem Titel zu spielen und damit die Fantasie, die Assoziationen und das Nachdenken des Betrachters anzuregen“ (Bruch, 2005:329).

f) Die Appellfunktion

³ „Der Unterschied zwischen diesen beiden Kategorien [Thema und Inhalt] läßt [sic!] sich zunächst daran ablesen, wie man nach ihnen fragt. <<Worüber spricht der Textproduzent?>> zielt auf die Thematik - <<Was sagt er?>> ist dagegen die Frage nach dem Inhalt“ (Nord, 1993:114).

Darunter wird die Fähigkeit bezeichnet, das Interesse der LeserInnen am Ko-Text anzuregen (vgl. Nord, 1993:143) und ihre Aufmerksamkeit auf die Qualität des Produktes zu ziehen (Bouchehri, 2012:106). Obwohl es selten vorkommt, dass LeserInnen vom Titel direkt angesprochen werden, zielt er dennoch ab, die Aufmerksamkeit der TextempfängerInnen zu erregen (vgl. Bruch, 2005:329). Laut Bouchehri wird die Appellwirkung besonders stark, wenn Titel und Betitelt gleichzeitig oder gleich nacheinander auftreten, wie im Falle von Bild und Titel (vgl. Bouchehri, 2012:108).

3.3.2. Kunstwissenschaftliche Ansätze

Die oben vorgeführten Funktionen des Titels stammen – wie bereits erwähnt – aus dem Feld der Sprachwissenschaften. Im Folgenden werden die vielfältigen Meinungen von KunstexpertInnen betrachtet, welche sich manchmal als widersprüchlich erweisen können. Einerseits wird behauptet, dass Bildtitel eine bestimmte Funktion erfüllen, andererseits ist auch die Auffassung, dass Bildtitel keine Rolle zur Rezeption eines Kunstwerkes spielen, relativ verbreitet. Die letztere Meinung ist innerhalb der Kreise von KünstlerInnen bzw. KunstexpertInnen mehrmals betont worden. Wie von Welchmann erklärt, haben verschiedene Persönlichkeiten innerhalb – und außerhalb – des Kunstfeldes die Funktion des Titels vollkommen ignoriert bzw. abgelehnt (vgl. Welchmann, 1997:28). Eine besonders starke Kritik stammt beispielsweise von Baudelaire:

Baudelaire offers a tirade against the infections of the text, finally contending that the unnecessary word is the cause of self-inflicted blindness [...]. Titles are both the testing ground and the point of issuance for all that is dangerous and supplementary to the speech of vision. (Welchmann, 1997:5)

Trotz der Tatsache, dass einige KünstlerInnen bzw. KunstexpertInnen die Rolle des Bildtitels nicht erkannt haben oder erkennen, scheint ihre Auffassung eher philosophisch begründet zu sein. Im Experiment von Franklin, Becklen und Doyle wurde bestätigt, dass Bildtitel in der Praxis eine wesentliche Rolle spielen. Im Folgenden wird das Experiment nicht ausführlich besprochen, sondern auf die Ergebnisse hingewiesen, welche für die Zwecke der vorliegenden Masterarbeit entscheidend sein können. Das Team wollte herausfinden, ob verschiedene Titel für dasselbe Bild unterschiedliche Reaktionen hervorrufen (vgl. Franklin et al., 1993:103). Die Ergebnisse haben gezeigt, dass Bildtitel die Interpretation des Kunstwerkes stark beeinflussen können (vgl. 1993:108). Dies bestätigt die These von Fisher und Levinson (siehe unten) (*ebd.*). Um nur ein Beispiel zu nennen, wurde einem Teil der Experiment-TeilnehmerInnen Arshile Gorkys *Agony* mit dem Originaltitel und einem anderen Teil der Gruppe das Kunstwerk unter dem falschen Namen *Carnival* gezeigt (vgl. Franklin et al., 1993:103). Wenn das Bild mit dem

Originaltitel vorlag, wurde *Agony* als der Schrei einer Frau interpretiert. Wenn man jedoch das Werk mit dem neuen Titel präsentierte, kam ein Clown in der Interpretation vor (*ebd.*). Dieses sowie weitere Beispiele zeigen, dass der Bildtitel die wichtige Funktion erfüllt, die Interpretation eines Bildes zu steuern. Auf dieser Annahme baut die vorliegende Masterarbeit auf.

Die These, nach welcher der Titel eine aufklärende Funktion für die Interpretation eines Bildes erfüllt, wird beispielsweise von Fisher vertreten. Dieser stellt fest, dass Titel eine besondere Art von Namen sind, welche eine hermeneutische Funktion erfüllen (vgl. Fisher, 1984:288). Weiter in seinem Beitrag wird behauptet, dass Titel auch der Identifizierung des Betitelten dienen, um diesen von anderen Werken zu unterscheiden (vgl. 1984:289) sowie über ihn sprechen zu können (vgl. 1984:290). Die letztgenannten Funktionen entsprechen jeweils der sprachwissenschaftlichen distinktiven und metatextuellen Funktion. Die Aussage, dass Bildtitel die Rezeption eines Bildes beim Publikum steuern können, wird auch von Levinson unterstützt. Insbesondere ist der Autor der Meinung, dass einige Titel, welche er als *underlining* oder *reinforcing* bezeichnet (vgl. Levinson, 1985:34), in der Lage wären, die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen auf einen bestimmten Aspekt des Werkes zu richten (vgl. 1985:34-35). Daneben kann ein besonderes Thema – falls mehrere vorhanden sind – durch den sogenannten *focussing* Bildtitel betont (vgl. 1985:35) oder das Subjekt des Bildes mittels der *disambiguating* oder *specifying* Titel (vgl. 1985:36) verdeutlicht werden, um die Interpretation zu sichern. Auch Welchmann betrachtet Bildtitel als wesentliches Element zur Entschlüsselung eines Kunstwerkes (vgl. Welchmann, 1997:1), welches einen ersten Schritt in Richtung des Bedeutungsverständnisses darstellt (vgl. 1997:25). Boyko drückt dasselbe Konzept aus, indem sie betont, dass Bildtitel eine wichtige hermeneutische Funktion erfüllen (vgl. Boyko, 2017:37). Durch Titel kann in manchen Fällen ein „Eureka!“-Effekt gesichert werden (vgl. 2017:38): Nach der Entstehung von Vorstellungen über die Botschaft eines Kunstwerkes – welches die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen an erster Stelle fesselt – werden solche Vorstellungen durch das Titellesen bestätigt oder nicht (*ebd.*). Im Vergleich zu den oben erwähnten Perspektiven scheint Boyko eine alternative Reihenfolge des Lesens eines Kunstwerkes zu beschreiben, welches mit dem Bild beginnt und mit dem Titellesen endet. Eine weitere Meinung unter denjenigen, die die Wichtigkeit des Bildtitels unterstützen, ist jene von Martin. In seinem Beitrag behauptet er, dass der Titel – vor allem wenn dem Bild angemessen oder ästhetisch relevant – beim Verstehen vom Bild unterstützen kann (vgl. Martin, 1966:253). In Anbetracht Martins Hinsichten ergibt sich ein wesentlicher Unterschied zwischen dieser Position und jener anderer zitierter WissenschaftlerInnen: In Martins Fall sind Titel nicht in der Lage, die Interpretation der Bilder zu steuern, „[f]or since the interpretation is uniquely expressed in the work of art, to try to point to or describe that interpretation tends

to reduce its significance to triviality“ (1966:254). Indem sich der Titel auf das „subject matter“ (*ebd.*) eines Werkes bezieht, wird das Ergreifen seines Inhaltes auch möglich (vgl. Martin, 1966:254). Eine solche Unterscheidung zwischen *subject matter* einerseits und Inhalt andererseits könnte auch mit Panofskys Bezeichnungen erläutert werden. In dem 1955 veröffentlichten Essay *Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell* erwähnt der Kunstexperte nämlich ein „*primäres oder natürliches Sujet*“ [Hervorhebung im Original] (Panofsky, 2006:37) und „*sekundäres oder konventionelles Sujet*“ [Hervorhebung im Original] (*ebd.*). Das erstere bezeichnet „[d]ie Welt reiner Formen“ (*ebd.*), und zwar Linien, Formen, Farben, welche als Ereignisse erkannt werden (*ebd.*), das letztere bezieht sich auf die Erkennung künstlicher Motive und ihre Verbindung mit bestimmten Themen (vgl. Panofsky, 2006:38). Um Martins Perspektive weiter zu erklären, könnte in Anbetracht dessen, was dargelegt worden ist, behauptet werden, dass Bildtitel Informationen über das primäre Sujet liefern, was die Entschlüsselung des sekundären Sujets ermöglicht.

3.4. Fazit zu den Funktionen des Bildtitels

In Anbetracht dessen, was bisher besprochen worden ist, ergibt sich, dass Titel verschiedene Rollen spielen können, welche sowohl im Rahmen der Sprach- als auch der Kunstwissenschaften analysiert worden sind. VertreterInnen beider Perspektiven sind sich im Großen und Ganzen über die verschiedenen Titelfunktionen einig, wobei die hermeneutische die wichtigste zu sein scheint. Aus den Ergebnissen des vorgestellten Experimentes ergibt sich, dass unterschiedliche Bildtitel für dasselbe Bild zu unterschiedlichen Interpretationen führen können. Daher kann behauptet werden, dass *Bildtitel die Interpretation eines Bildes beim Publikum steuern können*. Das stellt für diese Masterarbeit eine sehr wichtige Annahme dar, welche als Antwort auf die erste Forschungsfrage gilt und ein erster Schritt in Richtung der zweiten Forschungsfrage darstellt. Auf diese wird im Laufe von Kapitel 5 eingegangen.

4. Die Zeichenhaftigkeit von Bild und Bildtitel

Bevor man sich mit der zweiten Forschungsfrage beschäftigt, ist es notwendig einige Voraussetzungen zu schaffen, durch welche diese beantwortet werden kann. Diese können in der Frage der Zeichenhaftigkeit von Bild und Titel gefunden werden, welche der Kern des vorliegenden Kapitels ist. Dies stellt außerdem eine wichtige Grundlage für das Thema der Multimodalität des aus Bild und Bildtitel bestehenden Textes dar. Im Folgenden werden Bild und Bildtitel aus einer semiotischen Perspektive analysiert. Ziel ist es, zu zeigen, dass sie Teile von zwei *vergleichbaren Zeichensysteme* sind, welche miteinander in Zusammenhang gebracht werden können.

4.1. Einführung in die Semiotik

Um die Zeichenhaftigkeit von Bild und Bildtitel zu zeigen, muss auf einen semiotischen Ansatz zurückgegriffen werden. Damit die in diesem Kapitel durchgeführten Untersuchungen auf einer sprachwissenschaftlichen Basis beruhen können, wird an dieser Stelle eine terminologische Anmerkung gemacht: Im Laufe des vorliegenden Kapitels und weiter in dieser Masterarbeit wird von *Bild bzw. visuellem System* einerseits und von *Sprache bzw. verbalem System* andererseits gesprochen, um Bezug auf jeweils Bild und Titel zu nehmen.

Wie vor Kurzem erwähnt, kann die Semiotik dabei helfen, zu verstehen, ob und – wenn ja – inwiefern Bild und Sprache als Zeichensysteme verstanden werden können. Im Folgenden wird Semiotik nicht im Detail besprochen. Eine Definition von Semiotik scheint allerdings notwendig, um besser zu verstehen, welchen Ansatz die vorliegende Masterarbeit verfolgt:

Semiotik bezeichnet die allgemeine Wissenschaft von den Zeichen. Sie macht Aussagen darüber, was Zeichen zu Zeichen macht, sie beschreibt die unterschiedlichen Zeichenarten und Zeichensysteme und sie beschäftigt sich mit dem Gebrauch, den Zeichenbenutzer (Menschen und Tiere) von den ihnen zur Verfügung stehenden semiotischen Ausdrucksmöglichkeiten machen. [Hervorhebung im Original] (Linke et al., 2004⁵:14)

Zentral in dieser Definition ist das Konzept von Zeichen. Mit den Worten von Kress & van Leeuwen ausgedrückt, „the key notion of every semiotic is the ‘sign’” (Kress & van Leeuwen, 1996:5). Zeichen können Wörter (vgl. Linke et al., 2004⁵:17) oder sinnlich wahrnehmbare Phänomene (vgl. 2004⁵:18) sein, welche auf etwas anderes hinweisen. Das Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem kann mit einer aus Aristoteles stammenden Definition erklärt werden: *aliquid stat pro aliquo* (vgl. 2004⁵:17-18). Zeichen gelten daher als Stellvertreter des Bezeichneten (vgl. 2004⁵:18). Mit anderen Worten sind Zeichen Objekte, mit welchen man etwas anderes zeigt (vgl. Posner, 2010:145), was Teil der realen bzw. einer fiktiven Welt sein kann (vgl. Wiesing, 1998:96). Da von jetzt an im Rahmen der vorliegenden Arbeit mehrmals auf das Zeichenkonzept zurückgegriffen wird, scheint es sinnvoll, Zeichen im Detail zu beschreiben. Peirce, eine der wichtigsten Persönlichkeiten, die die Semiotik beeinflusst haben, unterscheidet drei Arten von Zeichen. Ob ein Zeichen zu einer oder zu der anderen Kategorie gehört, wird von seinem Bezug zu dem Bezeichneten bestimmt (vgl. Linke et al., 2004⁵:19). So kann ein Zeichen als Index oder Symptom, Ikon und Symbol klassifiziert werden. Unter der Kategorie der Indizes oder Symptome fallen alle Zeichen, welche eine kausale Beziehung zum Bezeichneten haben, sodass ihre Gründe erkannt werden können (*ebd.*). Beispiele dafür können die folgenden sein: Rauch als Index für Feuer, Lachen für

Freude, usw. (*ebd.*). Indizes können aufgrund unseres Weltwissens und unserer Erfahrungen erkannt bzw. interpretiert werden (vgl. Linke et al., 2004⁵:20). Wegen dieses Wenn-Dann-Verhältnis und daher wegen der Tatsache, dass Indizes nicht absichtlich entstehen, werden Symptome häufig nicht als Zeichen, sondern als Anzeichen eines Ereignisses betrachtet (vgl. 2004⁵:20-21). Ikone sind Zeichen, welche einen Gegenstand aufgrund ihrer optischen oder lautlichen Ähnlichkeit miteinander bezeichnen (vgl. 2004⁵:19), sodass das Vorwissen der BenutzerInnen zum Verständnis einer Ikone auch in diesem Fall wesentlich ist (vgl. 2004⁵:21). Ein wichtiges Beispiel für Ikonen sind Piktogramme, d.h. Hinweissignale zur Kommunikation in öffentlichen Orten (*ebd.*). Als Symbole werden alle Zeichen definiert, welche weder eine kausale noch eine ähnlichkeitsbasierte Beziehung mit dem Bezeichneten aufweisen (vgl. Linke et al., 2004⁵:19). In anderen Worten handelt es sich um ein willkürliches Verhältnis (vgl. 2004⁵:22), welches nur verstanden werden kann, wenn die BenutzerInnen die diesem zugrunde liegenden Konventionen kennen (*ebd.*). Zu Symbolen gehören sprachliche Zeichen (vgl. Linke et al., 2004⁵:30), welche stellvertretend für das Bezeichnete sind und welche es aufgrund dieses Merkmales ermöglichen, gedankliche Inhalte auszudrücken (*ebd.*). Um diese Willkürlichkeit besser zu verstehen, kann auf de Saussure zurückgegriffen werden. Der Sprachwissenschaftler betrachtet das Zeichen als zweifaches Element, welches aus *signifiant* und *signifié* besteht. Als *signifiant* wird die Zeichenform, als *signifié* die damit willkürlich verbundene Bedeutung (oder Inhalt) definiert (*ebd.*). Neben der arbiträren Beziehung zwischen Zeichenform und -bedeutung erkennt Saussure zwei weitere Arten von Verhältnis. Einerseits wird von Konventionalität gesprochen (vgl. Linke et al., 2004⁵:33): Zwischen Zeichenform und -inhalt muss eine feste Verbindung bestehen (*ebd.*). Arbitrarität allein ist nämlich zur Kommunikation nicht ausreichend (*ebd.*). Andererseits ist ein assoziatives Verhältnis zwischen den Teilen, aus welchen das Zeichen besteht, notwendig. Assoziativität betrifft in diesem Sinne den im Gedächtnis gespeicherten erwähnten Zusammenhang (vgl. Linke et al., 2004⁵:35).

Neben einer Einteilung der Zeichen in Indizes, Ikonen und Symbole ist es an dieser Stelle notwendig, eine weitere Unterscheidung zu erklären, und zwar die zwischen verbalen und nicht-verbalen Zeichen. Zu den verbalen Zeichen gehören alle natürlichsprachlichen⁴ Zeichen (vgl. 2004⁵:24). Die nicht-verbalen Zeichen können weiter in para- und nonverbal eingeteilt werden: Paraverbale Zeichen sind diejenigen, welche keine sprachliche Natur aufweisen aber welche durch die Sprache ausgedrückt werden (*ebd.*). So ist die Stimmqualität ein paraverbales Zeichen, welches beispielsweise darüber Auskunft geben kann, ob es sich beim Sprecher um eine Frau oder um einen Mann handelt (vgl. Linke et al., 2004⁵:25). Nonverbale Zeichen sind diejenigen, welche nicht mittels der Sprache vermittelt werden, wie zum Beispiel

⁴ Für eine Definition von natürlicher Sprache siehe 4.2.

Körperhaltung, Mimik und Gesten (*ebd.*). Im Folgenden liegt der Fokus sowohl auf verbalen als auch auf nonverbalen Zeichen.

4.2. Das verbale Zeichensystem

Es ist an diesem Punkt klar geworden, dass jedes Zeichen als verbal definiert wird, welches innerhalb einer natürlichen Sprache – d.h. eine sich historisch entwickelte menschliche Sprache – benutzt wird. Ein System, im Rahmen dessen diese Art von Zeichen zu den Zwecken der Kommunikation miteinander kombiniert werden, wird *verbales Zeichensystem* genannt. Aus der Kombination solcher Zeichen ergeben sich Morpheme, Silben, Wörter, Wortgruppen/Satzglieder, Sätze und Texte (vgl. Bruch, 2005:139). In diesem Sinne ist die Rolle einer Grammatik wesentlich. Bruch erklärt nämlich, „[d]ie Kombination erfolgt nach bestimmten Regeln, die in der Grammatik (Syntax, Semantik) festgelegt sind“ (*ebd.*). Dass jede natürliche Sprache über bestimmte grammatische Regeln verfügt, ist eine Tatsache, welche nicht im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit behandelt wird.

Die angebotene kurze Einführung in das verbale Zeichensystem muss als Grundlage reichen, um die Zugehörigkeit des (Bild)Titels zu diesem System zu zeigen: Titel bestehen aus verbalen Zeichen; deswegen sind sie auf das verbale Zeichensystem zurückzuführen.

4.2.1. Titel als Text

Dem Titel Textstatus zuzuerkennen, heißt, eine wichtige Voraussetzung zur Begründung der Multimodalität von Sprache-Bild-Texten zu schaffen. Obwohl auf dieses Konzept weiter unten hingewiesen wird, lohnt es sich an dieser Stelle zu wiederholen, dass multimodale Texte aus Zeichen bestehen, welche zu unterschiedlichen Systemen gehören. Insbesondere liegt der Fokus dieser Masterarbeit auf Texten, welche auf verbalen und visuellen Zeichen beruhen.

Nord stellt beispielsweise fest, dass Titel besondere Arten von Texten sind. Um das zu zeigen, greift die Übersetzungswissenschaftlerin auf das von Beaugrande & Dressler entwickelte Modell zurück, innerhalb dessen die folgenden Textualitätskriterien erkannt werden: Kohäsion, Kohärenz, Intentionalität, Akzeptabilität, Informativität, Situationalität und Intertextualität. Da das betreffende Modell im Rahmen der Sprachwissenschaft bereits mehrmals besprochen worden ist, lohnt es sich an dieser Stelle nicht, die obengenannten Kriterien im Detail zu erläutern. Nichtsdestotrotz soll darauf hingewiesen werden, dass laut Nord jeder Titel die Voraussetzungen erfüllt, welche ihn zum Text machen.

Obwohl der Ansatz von Beaugrande & Dressler allein als Demonstration der Texthaftigkeit von Titeln genügen könnte, werden im Folgenden weitere Definitionen von Textualität angeführt, um diese These zu bestätigen. Eine andere Perspektive als Beaugrande & Dressler hinsichtlich der Textualität wird beispielsweise von Brinker et al. vertreten. Laut den Sprachwissenschaftlern ist ein Text „eine von **einem** [Hervorhebung im Original] Emittenten

hervorbrachte begrenzte Folge von sprachlichen Zeichen, die in sich kohärent ist und die als Ganzes eine erkennbare kommunikative Funktion signalisiert“ (Brinker et al., 2014⁸:17). Grundeinheit jedes Textes ist der Satz (2014⁸:18). Diese Definition führt zwei unterschiedliche Perspektiven, d.h. den sprachsystematischen und den kommunikationsorientierten Ansatz, zusammen. Der erstere untersucht die Sprache als Sprachkompetenz, und zwar als ein auf bestimmten grammatischen Regeln basierendes System (vgl. 2014⁸:13-14), und sieht im Satz die linguistische Grundeinheit (*ebd.*), auf dessen Basis die Untersuchung der verschiedenen Sprachphänomene durchgeführt wird. Aus dieser Perspektive wäre ein Text als „**kohärente Folge von Sätzen**“ [Hervorhebung im Original] (Brinker et al., 2014⁸:15) zu definieren, wobei Kohärenz ein rein grammatisches Kriterium ist (*ebd.*). Innerhalb des kommunikationsorientierten Ansatzes wird der Fokus auf die Kommunikationssituation gerichtet. Texte gelten somit als in eine kommunikative Situation eingebettete Phänomene (*ebd.*), die als „**(komplexe) sprachliche Handlung**“ [Hervorhebung im Original] (Brinker et al., 2014⁸:16) funktionieren. In diesem Licht betrachtet, wird Kohärenz von Brinker et al. sowohl grammatisch als auch thematisch verstanden (vgl. 2014⁸:18). Dass ein Text grammatisch kohärent ist, heißt, dass die syntaktischen bzw. die semantischen Regeln, welche einer Sprache innewohnen, eingehalten werden (vgl. 2014⁸:24). Thematische Kohärenz steht mit dem logischen Zusammenhang zwischen den Sätzen eines Textes in Beziehung (*ebd.*). Wird die angeführte Definition zur Titeluntersuchung verwendet, wird klar, dass Titel als echte Texte angesehen werden können. Titel bestehen nämlich nicht nur aus einer grammatisch-thematischen kohärenten Folge sprachlicher Zeichen, sondern erfüllen zudem eine kommunikative Funktion (siehe 3.3.). Dagegen könnte argumentiert werden, dass die elliptische Struktur von Titeln die Theorie der Texthaftigkeit der Titel stark beschädigt, da keine thematische Kohärenz bei Titeln zu finden ist. In der Tat ist kein Hinweis auf das Phänomen „Titel“ und seine texthafte Natur in Brinker et al. zu finden. Vielmehr stellen die Wissenschaftler fest, dass Überschriften und Buchtitel als Signal für den Anfang eines Textes zu deuten sind (vgl. Brinker et al., 2014⁸:19). Nichtsdestotrotz behauptet Nord diesbezüglich, dass im Falle von Titeln die Kohärenz von LeserInnen aufgrund ihrer Erfahrung mit dieser Textsorte (siehe unten) hergestellt wird (vgl. Nord, 1993:33). Daneben kann ein thematischer Zusammenhang mit dem Ko-Text gefunden werden, welcher die vertretene Perspektive bestätigt. Im Hinblick auf die elliptische Struktur einiger Sätzen, welche häufig aus einem einzelnen Wort bestehen, findet man einige Erläuterungen in Brinker et al., welche meinen, dass auch aus einem Wort bestehende Äußerungen als Texte gelten, falls sie zum Zwecke einer Kommunikation verwendet werden (vgl. Brinker et al., 2014⁸:18). Da Titel immer eine kommunikative Funktion aufweisen, können sie als eine besondere Art von Text betrachtet werden.

Eine ähnliche Meinung hinsichtlich der Natur von Texten wird von Wawrzyniak vertreten. Obwohl sich der Sprachwissenschaftler bewusst ist, dass das Phänomen „Text“ keiner einheitlichen Definition unterliegen kann (vgl. Wawrzyniak, 1980:42), liefert er in seinem Beitrag *Einführung in die Textwissenschaft. Probleme der Textbildung im Deutschen* (1980) verschiedene Auffassungen über Textualität. Der Text wird hier sowohl als Vorgang als auch als Produkt eines Prozesses betrachtet (vgl. Vater, 2001³:19). Im ersten Fall wird unter Text ein Austausch zwischen Kontaktpartnern bei einer Kommunikation verstanden. Darunter fallen sowohl schriftliche als auch mündliche Äußerungen verschiedener Länge (vgl. Wawrzyniak, 1980:7). Wenn der Text als Resultat auftritt, ist dieser als „linear geordnete Aufeinanderfolge von sprachlichen Signalen, die als Anweisungen des jeweiligen Senders an den jeweiligen Adressaten aufzufassen sind, die Textsignale in bestimmter Weise zu verarbeiten“ (*ebd.*). In seinem Beitrag bietet Wawrzyniak außerdem eine zusätzliche Textdefinition an, welche nicht nur die obengenannten Textauffassungen, sondern auch weitere sprachsystem- bzw. kommunikationsorientierte Texttheorien zusammenfasst:

Unter „Text“ verstehen wir einen linearen und endlichen, identitätsintentionalen sprachlichen Bestandteil des jeweiligen Kommunikationsereignisses, der durch die illokutive Integration, die semantisch-thematischen Isotopien und die syntaktischen Konnexionen zu einer kohärenten Folge von Sätzen geworden ist (Wawrzyniak, 1980:42).

Um die betreffende Definition besser zu verstehen, lohnt es sich, die von Wawrzyniak verwendeten Termini zu verdeutlichen, indem die Theorien über Textualität, auf welche der Wissenschaftler zurückgreift, präsentiert werden. Das Konzept von Identitätsintention ist auf Glinz zurückzuführen. Laut Glinz sind Texte sprachliche Gebilde, welche von HerstellerInnen „mit der Intention identischen Festhaltens“ (zit. nach Wawrzyniak, 1980:41) so gestaltet werden, dass ein und dieselbe Wirkung auf mehrere PartnerInnen ausgeübt wird (*ebd.*). Dabei handelt es sich um ein Konzept, welches den Text als Mittel einer sozio-kommunikativen – d.h. illokutiven – Situation betrachtet, innerhalb deren der Zweck der TextherstellerInnen die Erfüllung einer bestimmten Intention ist. Aus dieser Perspektive scheint diese Textdefinition im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit besonders wichtig, da jedem Titel eine Funktion⁵ zugrunde liegt. Dieselbe Intentionsannahme spielt auch innerhalb der Theorie des funktionalen Übersetzens von Christiane Nord, welche in Kapitel 7 erläutert wird und welche als translatorischer Ansatz im zweiten Teil der Masterarbeit umgesetzt wird, eine wesentliche Rolle.

⁵ Für eine Erläuterung der Termini „Intention“ und „Funktion“ siehe 7.3.1.

Indem Wawrzyniak den Begriff „Isotopie“ in seine Textdefinition einführt, pflichtet er Greimas bei. Darunter wird hier eine „Rekurrenz kontextueller Seme“ (Wawrzyniak, 1980:39) – d.h. Bedeutungskomponenten – verstanden, durch welche ein Text monosemiert und daher rezipiert wird (*ebd.*). Werden diese Isotopien miteinander syntaktisch verbunden, wird ein Text erzeugt. Auch Titel erfüllen diese textsemantische Voraussetzung: Isotopien treten nicht nur im Falle von aus mehreren Wörtern bestehenden Titeln, sondern auch in Ein-Wort-Titeln, welche durch den Ko-Text monosemiert werden, auf. Daneben muss daran erinnert werden, dass Texte laut Wawrzyniaks Auffassung jede beliebige Länge aufweisen können, „von Ein-Wort-Text bis zum Gesamttext eines mehrbändigen Romans“ (Wawrzyniak, 1980:7). Es lässt sich also behaupten, dass auch in diesem Fall Titel als Texte gelten.

In Anbetracht der vorgeführten Erläuterungen kann behauptet werden, dass der Titel Textstatus hat. Alle für Texte geltenden Kriterien sind nämlich auch für den Titel anwendbar, welcher sogar eine besondere Textsorte darstellt. Nord stellt beispielsweise fest:

Zu Textsorten werden Texte zusammengefasst, deren (vor allem sprachliche) Merkmalkombinationen sich als <<feste Formen öffentlicher oder privater Kommunikation >> [...] herausgebildet haben. Für eine solche Merkmalverfestigung ist es notwendig, daß [sic!] die Kommunikationsformen immer wieder unter gleichen oder weitgehend gleichen Situationsbedingungen auftreten, so daß [sic!] eine Standardisierung des Sprech- oder Schreibhandlungsmuster die Kommunikation für Sender und Empfänger erleichtert. (Nord, 1993:43-44)

Im Falle von Titeln ist diese Standardisierung leicht zu bemerken, welche allerdings je nach Sprach- und Kulturraum unterschiedlichen Merkmalen unterliegen kann (vgl. 1993:44). Daraus ergibt sich nicht nur, dass Titel Texte sind, sondern auch dass sie eine bestimmte Textsorte bilden.

4.2.2. Titel als Übersetzungseinheit

Zu den Zwecken der vorliegenden Masterarbeit scheint es besonders wichtig zu zeigen, dass der (Bild)Titel als Übersetzungseinheit zu betrachten ist. An dieser Stelle wird erneut auf Nords Ansatz zurückgegriffen. Demnach gilt ein Text beim Übersetzen als Übersetzungseinheit (vgl. Nord, 1993:23), sowohl weil er von LeserInnen als eine beschlossene Einheit betrachtet wird als auch weil seine Funktion Maßstab des zu verfolgenden translatorischen Ansatzes ist (*ebd.*). Wie in 3.3.1. erläutert, können Titel verschiedene und mehrere Funktionen gleichzeitig erfüllen (vgl. Nord, 1993:24). Da in 4.2.1. gezeigt worden ist, dass Titel Texte sind, folgt, dass Titel auch als Übersetzungseinheiten funktionieren können.

Die bisher angesprochenen Eigenschaften stammen aus dem sprach- und übersetzungswissenschaftlichen Feld und stellen Ergebnisse von Untersuchungen dar, welche für Buchtitel durchgeführt worden sind. Zweifellos sind dieselben Merkmale auch im Falle von Bildtiteln wiederzufinden. Bildtitel sind genauso wie andere Titel dem verbalen Zeichensystem zugehörig und funktionieren als Texte, da auch sie die oben dargelegten Textualitätskriterien erfüllen. Da Bildtitel Texte sind, welche bestimmte Funktionen haben, können sie auch als Übersetzungseinheiten gelten.

4.3. Das visuelle Zeichensystem

Nachdem die Zugehörigkeit des Bildes an ein verbales Zeichensystem geklärt worden ist, kann der Fokus auf Bilder gelenkt werden. In den nachfolgenden Unterkapiteln wird erklärt, was unter visuellem Zeichensystem zu verstehen ist und warum einige Bilder als Zeichen funktionieren können. Nachdem die erwähnten Punkte besprochen worden sind, wird auf eine bildliche Grammatik hingewiesen und zum Schluss geprüft, ob auch Bilder Texte sind.

Bevor man sich mit dem Problem der Zeichenhaftigkeit der Bilder beschäftigt, ist es wichtig zu erläutern, dass es nicht immer klar ist, was unter bildhaftem oder visuellem Zeichen in diesem Kontext verstanden wird. Manchmal beziehen sich WissenschaftlerInnen wie Posner (siehe unten) mit diesem Begriff auf ganze Bilder. Bruch und Titzmann auf der anderen Seite (vgl. 4.2.2.) behandeln die den Bildern zugrunde liegenden Elemente (Punkt, Linie, Farbe, usw.) als Zeichen. Das stellt allerdings im Rahmen der vorliegenden Arbeit kein Problem bzw. keinen Widerspruch dar, sofern die Existenz eines *bildhaften* oder *visuellen* Zeichensystems erkannt wird. Jetzt, wo diese terminologische Unklarheit erläutert worden ist, kann man damit beginnen, das umstrittene Problem des Zeichencharakters von Bildern anzugehen.

Die Zeichenhaftigkeit von Bildern stellt ein Thema dar, welches nicht nur innerhalb der Bildtheorien, sondern auch im Rahmen der Sprach- bzw. Kunstwissenschaften sowie der Philosophie behandelt worden ist. Die Meinungen darüber sind sich nicht einig und dies hat zur Folge, dass Bilder nicht immer als Zeichen betrachtet werden. Man findet zum Beispiel antisemiotische Ansätze, welche den Zeichencharakter der Bilder absprechen und u.a. die These vorführen, nach welcher die künstlerische Entstehung von Bildern rein unbewusst, emotional und irrational stattfindet (vgl. Stöckl, 2004a:92). Daher weisen Bilder auch keine Grammatik auf, was sie unlesbar für BetrachterInnen macht (*ebd.*). Laut Barthes würde die Vielfältigkeit der von Bildern anzunehmenden Bedeutungen, Abbildungen zu keinen Zeichen machen (vgl. Barthes, 1977:32). Es bleibt auch umstritten, ob analogische Darstellungen ein Zeichensystem bilden können (*ebd.*), wobei mit dem Adjektiv analogisch semantisch und syntaktisch dichte Zeichensysteme bezeichnet werden (siehe unten).

Demgegenüber stehen ExpertInnen mit der Auffassung, dass Bilder als Zeichen betrachtet werden können. Den Ausgangspunkt solcher Positionen stellt die Tatsache dar, dass Bilder oft zu Zwecken der massenhaften Kommunikation verwendet werden (vgl. Wiesing, 1998:95). Das ist aber keine ausreichende Begründung. Im Folgenden wird daher erläutert, aus welchen Gründen Bilder als Zeichen gelten.

Ausgehend von der Zeichendefinition, nach welcher Zeichen Gegenstände sind, welche dazu dienen, etwas anderes zu zeigen (vgl. Posner, 2010:145), kommt beispielsweise Posner zum Schluss, dass Bilder Zeichen sind: In Bildern kann man etwas anderes – das Dargestellte – sehen (*ebd.*). Nach seiner Auffassung baut die Bildwahrnehmung auf einem Zeichenprozess auf. Unter Zeichenprozess wird die Perzeption eines Phänomens gemeint, welches als Anzeichen für einen Sachverhalt und für den am Sachverhalt beteiligten Gegenstand gilt (vgl. Posner, 2010:169). Es handelt sich dabei um einen zweistufigen Vorgang, welcher mit der Wahrnehmung und Interpretation des Sachverhaltes beginnt und mit einer weiteren Interpretation dessen Folgen als Signal, Anzeichen, Ausdruck oder Geste⁶ endet (vgl. 2010:171). Auch bei Bildperzeption handelt es sich um die Wahrnehmung eines nicht anwesenden Gegenstandes, was als eine Art Täuschung betrachtet werden kann (vgl. 2010:172), da das dargestellte Objekt nur außerhalb des Bildes zu finden ist (vgl. Posner, 2010:174). Bildwahrnehmung gilt als Zeichenprozess und hat mit Zeichen zu tun, welche *visuell* wahrgenommen werden (vgl. 2010:175). Auf der visuellen Wahrnehmbarkeit des Bildes innerhalb des jeweiligen Zeichensystems baut auch Titzmann auf (vgl. Titzmann, 1990:368), welcher das betroffene Zeichensystem als non-verbal definiert (*ebd.*). Auch Stöckl teilt in seinem umfangreichen Beitrag über die Umsetzung von aus Bild und Sprache bestehenden Texten in der Massenkommunikation dieselbe Meinung. Der Sprachwissenschaftler stellt fest, dass Bilder aufgrund einer wichtigen Eigenschaft als zeichenhafte Objekte betrachtet werden sollen: Sie werden mit dem Zweck verwendet, visuell zu kommunizieren (vgl. Stöckl, 2004a:21). „Bilder übermitteln in Abhängigkeit von Mustern ihrer Strukturierung sozial relevante Bedeutungen“ (*ebd.*). Bilder haben nämlich aufgrund ihrer Ikonizität (siehe 4.1.) die Fähigkeit, mentale Prozesse zu aktivieren, welche Zugang zu der Realität oder zu einer fiktiven Welt ermöglichen (vgl. Stöckl, 2004a:93). Auch in Wiesings Beitrag wird von einem semiotischen Ansatz für die Untersuchung von Bildern ausgegangen. Da Zeichen Objekte sind, welche sich auf etwas anderes beziehen, kann der Zeichenstatus auf Bilder ausgedehnt werden: Diese sind Gegenstände, welche zur Bezeichnung eines anderen Gegenstandes eingesetzt werden können (vgl. Wiesing, 1998:96). So bezieht sich ein Porträt⁷ auf die porträtierte Person, welche Gegenstand des Bildes ist (*ebd.*). Wiesing pflichtet Goodman bei

⁶ Für eine Erklärung der soeben erwähnten Konzepte siehe Posner, 2010:157.

⁷ Das gilt in der vorläufigen westlichen Konzeption, nach welcher Bilder Zeichen der sich im Vordergrund befindenden Elemente sind (vgl. Wiesing, 1998:96).

und nennt diese Art von Bezug Denotation (*ebd.*). Eine weitere von Goodman betonte Bezugsmöglichkeit zwischen Bild und Abgebildeten ist die Exemplifikation. Demnach ist ein Bild in der Lage, sich auf bestimmte exemplifizierte Eigenschaften des Dargestellten zu beziehen (vgl. Wiesing, 1998:97). Dies entspricht der Art und Weise, auf welche man den Gegenstand des Bildes darstellt (*ebd.*).

Eine weitere Meinung über die Zeichenhaftigkeit von Bildern wird von Kress & van Leeuwen vertreten. Die Sprachwissenschaftler wenden Hallidays kommunikative Metafunktionen am visuellen Zeichensystem an und zeigen dabei die eigentliche Existenz eines solchen Systems. Dabei handelt es sich um eine Analyse der Funktionen, welche vom sprachlichen System erfüllt werden. Diese können laut Kress & van Leeuwen aber auch im Falle weiterer Zeichensysteme verwendet werden (vgl. Kress & van Leeuwen, 1996:40). Die erwähnten Metafunktionen sind ideational, interpersonell und textuell. Die erstere beschreibt die Fähigkeit jedes Zeichensystems, Merkmale der systemexternen Realität zu bezeichnen (vgl. 1996:40). Die interpersonelle Metafunktion besagt, dass Zeichensysteme in der Lage sind, Beziehungen zwischen ZeichenbenutzerInnen und EmpfängerInnen herzustellen (1996:41). Im Falle des visuellen Systems kann dies zum Beispiel dadurch erfolgen, dass eine im Bild dargestellte Person BetrachterInnen direkt anschaut (*ebd.*). Die letzte Metafunktion ist textuell definiert und betrifft die Möglichkeit, aus Elementen eines Systems Texte herzustellen (*ebd.*).

Trotz der erwähnten Perspektiven kann man nicht immer behaupten, dass ein Bild auch ein Zeichen ist. Ob ein Bild Zeichenstatus aufweist, hängt von seiner Verwendung ab (vgl. Wiesing, 1998:98): Wird das Bild für das Bezeichnen eines gegebenen Gegenstandes im Namen seiner Ähnlichkeit mit diesem verwendet, dann gilt es als Zeichen (*ebd.*). Dasselbe wird von Titzmann angemerkt, welcher argumentiert, dass die Zeichenhaftigkeit eines Bildes von BetrachterInnen und deren kulturellen Hintergrund stark abhängig ist (vgl. Titzmann, 1990:369): „[Bilder] sind potentielle Signifikanten, die in einem Wahrnehmungsakt zu faktischen Signifikanten werden können, wenn ein rezipierendes Subjekt sie als solche auffaßt [sic!]“ (*ebd.*). Dieselbe Betrachtung kann allerdings auch auf Zeichen ausgedehnt werden, da diese als solche nur innerhalb des jeweiligen Systems funktionieren können. Wie von Posner betont, wohnt Zeichenhaftigkeit Objekten nicht inne, vielmehr ergibt sie sich aus der Funktion eines Gegenstandes (vgl. Posner, 2010:159). Das heißt, dass ein Objekt von Natur aus kein Zeichen ist, sondern von BenutzerInnen als Zeichen für etwas anderes erkannt wird. Daher erweist sich die Rolle des Menschen, dessen Wissen für die Bestimmung des Zeichenstatus eines Gegenstandes bzw. Ereignisses wesentlich ist, als sehr wichtig:

Ein Zeichen steht für etwas nur, wenn dieser Bezug von einem Zeichenbenutzer aufgebaut wird. Referenz kann nicht unabhängig von Subjekten gedacht werden, die Zeichen (zu irgendwelchen Zwecken) benutzen (Linke et al., 2004⁵:25).

Kommt ein Objekt in Betracht, welches von einer Person als Bezug auf etwas anderes nicht interpretiert werden kann, dann verliert dieses seinen Zeichenstatus. Im Gegensatz dazu nimmt ein Gegenstand bzw. ein Ereignis Zeichencharakter an, wenn InterpretInnen einen Zusammenhang zwischen diesem und etwas anderem erkennen. Es ist auch möglich, dass dasselbe Objekt als Zeichen innerhalb unterschiedlicher Systeme gilt. Dasselbe kann auch von Gebilden behauptet werden (vgl. Scholz, 1991:98). Scholz merkt zum Beispiel an, dass sich Schrift und Bild im Mittelalter häufig überlappen, da die ersten Buchstaben von Textabschnitten Abbildungen sind (vgl. 1991:99).

Neben den besprochenen Ansätzen, welche die zeichenhafte Natur von einigen Bildern erklären, gibt es auch WissenschaftlerInnen, welche von einer gegenteiligen Herangehensweise ausgehen. Diese versuchen insbesondere ein Zeichen auf der Basis bestimmter Eigenschaften als Bild zu definieren. Das heißt, dass sie die Zeichenhaftigkeit von Bildern *a priori* annehmen. Zu diesen Experten gehört beispielsweise Scholz, welcher in seinem Werk *Bild, Darstellung, Zeichen* (1991, 96-102) Goodmans Symboltheorie beipflichtet und die bildhafte Natur einiger Zeichen mittels der Parameter der syntaktischen bzw. semantischen Dichte zeigt (siehe 4.3.1.).

In Anbetracht der vorgeführten sprachwissenschaftlichen Meinungen kann abgeleitet werden, dass Bilder unter einer bestimmten Bedingung Zeichencharakter übernehmen können, und zwar, wenn jemand einen Bezug zwischen dem Bild und etwas anderem erkennt. Es ist einerseits gezeigt worden, dass Bildwahrnehmung auf einem dem Zeichenprozess zugrundeliegenden Vorgang aufbaut, und andererseits, dass Bilder auf einen anderen Gegenstand hinweisen können, mit welchem sie aufgrund ihrer Ähnlichkeit in Bezug stehen. Die letztgenannte Eigenschaft – und zwar, der Bezug auf etwas anderes – haben Bilder mit Zeichen gemeinsam. Nachdem festgestellt worden ist, dass Bilder als Zeichen dienen können, muss gezeigt werden, dass sie auch ein visuelles Zeichensystem bilden. Um dies zu machen, muss bewiesen werden, dass Bilder genauso wie Sprache eine eigene Grammatik aufweisen.

4.3.1. Die Grammatik der Bilder

Wie oben erwähnt, ist ein Teil der WissenschaftlerInnen der Meinung, dass Bilder kein eigenständiges Zeichensystem bilden können, da sie nicht über eine Grammatik verfügen. Unter dem Begriff „Grammatik“ ist „[d]ie Untersuchung der Regularitäten der Kombination sprachlicher Einheiten“ (Linke et al., 2004⁵:39) zu verstehen.

Mit einer Bildgrammatik beschäftigt sich zum Beispiel Scholz. Trotz der Tatsache, dass in seinem Beitrag Bildern Zeichencharakter *a priori* zugewiesen wird, stellt er zu einem ersten Zeitpunkt fest, dass keine Bildergrammatik existiert (vgl. Scholz, 1991:94): Für Bilder stehen keine syntaktischen Regeln, welche die Beziehungen zwischen ihnen explizit machen, sowie

keine Interpunktion, welche eine Anordnung von Bildern fördern könnte, zur Verfügung (vgl. 1991:93-94). In anderen Worten gibt es im Falle von Bildern keine Kompositionsprinzipien, da auch ein Alphabet sowie ein Vokabular innerhalb des visuellen Zeichensystems fehlen (*ebd.*). Die semantische Untersuchung eines solchen Systems wäre auch nicht einfach: Eine Mehrdeutigkeit des Bildes ist immer anzunehmen (vgl. Scholz, 1991:101). Um diese grammatikgebundenen Probleme zu lösen und um zu betonen, dass ein visuelles Zeichensystem in der Tat möglich ist, greift Scholz schließlich auf Goodmans Konzept von Dichte zurück: „A scheme is syntactically dense if it provides for infinitely many characters so ordered that between each two is a third“ (zit. nach 1991:96). Bilder sind in Bezug auf Größe, Farbton, Sättigungsgrad und Dunkelstufe dicht (vgl. 1991:97). Diese Elemente bestimmen die gesamte Gestalt eines Bildes und definieren eine Art von Grammatik des visuellen Zeichensystems. Dichte kann auf die Bildsemantik ausgedehnt werden, da – wie oben erklärt – Mehrdeutigkeit eine wichtige Eigenschaft von Bildern ist. Aus dieser Perspektive nimmt der Terminus „dicht“ die Bedeutung von „undifferenziert“ an. Dichte Systeme werden im Gegensatz zu den digitalen, differenzierten Systemen auch analog definiert (vgl. 1991:102).

Einige Sprach- bzw. KunstwissenschaftlerInnen schienen anderer Meinung zu sein und behaupten, dass in einer Gestalt eine klare Bildgrammatik erkennbar wäre. Bruch erwähnt beispielsweise in ihrem Werk über Bildtitel die Möglichkeit, im Rahmen der Malerei eine Grammatik zu erkennen.

Die Malerei besteht aus den kleinsten Zeichen⁸ Punkt, Linie, Fläche, Farbe. Diese Zeichen werden verbunden zu oft mehrfarbigen, komplexen Flächen. Auch diese Kombination erfolgt nach Regeln, die noch nicht so genau untersucht wurden wie die Regeln, die der Sprache zugrunde liegen. (Bruch, 2005:139-140)

Eine auch nur kleine Veränderung eines der dargelegten zeichenhaften Elemente würde zu einer Transformation führen und daher zu einem neuen Bild (vgl. Titzmann, 1990:368), wobei sich das Sujet nicht viel ändert (vgl. Scholz, 1991:102). Solche Bildtheorien, welche sich auf die kleinsten Grundzeichen des Bildes konzentrieren, bezeichnet Stöckl als systemlinguistisch (vgl. Stöckl, 2004:68). Innerhalb dieser Forschungsstränge werden zur Beschreibung von Bildern sprachwissenschaftliche Begriffe verwendet (*ebd.*). Das ist auch bei Doelker zu finden. Seine Vorgehensweise zur Bildgrammatikuntersuchung verfolgt einen sprachwissenschaftlichen Ansatz zur Bewertung der Bildqualität (vgl. Doelker, 2002³:103). Laut dem Wissenschaftler wären nicht nur eine Bilder-„Syntax“ sowie ein „Lexikon“, sondern auch eine „Phonetik“, „Flexion“, „Modus“, „Tempus“ bzw. „Stil“ möglich (vgl. 2002³:104-129). So besteht ein Bild-

⁸ Es ist interessant zu anzumerken, dass Bruch genauso wie Titzmann (vgl. Titzmann, 1990:368) nicht Bilder, sondern die Elemente, aus welchen ein Bild besteht, als Zeichen behandelt.

„Lexikon“ aus darstellbaren, erkennbaren und nicht erkennbaren Gegenständen, welche miteinander genauso wie Wörter in Sätzen kombiniert werden (vgl. 2002³:104). Die „Phonetik“ der Bilder betrachtet Punkte und Linien als „Phoneme“ – d.h. die aus Lauten bestehenden bedeutungsunterscheidenden Grundeinheiten der Sprache. Aus deren Kombination ist es möglich, die Idee von Volumen bzw. Bewegung zu erzeugen (vgl. 2002³:106). Bild-„Flexion“ bezieht sich auf die Art und Weise, wie das visuelle Bildmotiv formal dargestellt wird und untersucht, wie die Darstellung des Motives die Bedeutung beeinflusst (vgl. 2002³:109). Bei einer Bild-„Syntax“ geht es um das Zusammenfügen der Bildelemente sowie um die Sequenz von Bildern hintereinander (vgl. 2002³:111). Daher ist es möglich, Zusammenhänge zwischen Bildern bzw. Bildelementen zu erkennen, welche auf verschiedenen logischen Ebenen (Inhalt, Raum, Zeit, Form, usw.) (vgl. 2002³:112-116) sowie auf einer alogischen Ebene (vgl. 2002³:116) zu beobachten sind. Der Bild-„Modus“ – genauso wie im Falle der verbalen Sprache – liefert Auskünfte über den Wirklichkeitsgrad des Dargestellten (vgl. 2002³:118-123), während der Bild-„Tempus“ das Bild in einem bestimmten Zeitpunkt einbettet, d.h. dem Moment seiner Produktion bzw. Rezeption (vgl. 2002³:123). Unter Bild-„Stil“ wird schließlich die Art und Weise gemeint, wie etwas im Bild dargestellt wird, was je nach Genre und Form (z.B. malerische vs. lineare Darstellung; Schwarzweiß-Darstellung, usw.) besondere Eigenschaften annimmt (vgl. 2002³:126-129).

Neben den soeben erläuterten Sichtweisen, welche sich auf die kleinsten Bildelemente und auf ihr Verhältnis miteinander konzentrieren, findet man auch weniger „atomistische“ Ansätze (vgl. Stöckl, 2004a:70). Diese untersuchen die Bildgrammatik, indem sie vom Bilddesign ausgehen und beobachten, wie Bilder verwendet werden (*ebd.*). So ist es im Fall von Kress & van Leeuwen, welche in ihrem Werk *Reading Images. The Grammar of Visual Design* (1996) einen von Stöckl als funktional-grammatisch bezeichneten Ansatz verfolgen (vgl. Stöckl, 2004a:70). Kress & van Leeuwen verstehen unter Grammatik folgendes:

„the way in which [...] depicted people, places and things are combined into a meaningful whole. Just as grammars of language describe how words combine in clauses, sentences and texts, so our visual ‘grammar’ will describe the way in which depicted people, places and things combine in visual ‘statements’ of greater or lesser complexity and extension.“
(Kress & van Leeuwen, 1996:1)

So können Beziehungen zwischen Bildern zum Beispiel aus einer semantischen Perspektive beschrieben werden. In Abbildungen werden unterschiedliche Muster realisiert, welche über die Bedeutung des Dargestellten informieren (vgl. 1996:44). Lokale Präpositionen können daher durch Vor- und Hintergrund und Verben durch bildliche, auf Prozesse hinweisende Eigenschaften des Dargestellten (vgl. 1996:47) – die sogenannten Vektoren (vgl. 1996:44), –

ausgedrückt werden. Vektoren sind in Elementen zu finden, welche in Form einer diagonalen Linie dargestellt sind (vgl. 1996:57). Wenn die Gegenstände im Bild – von Kress & van Leeuwen als „dargestellte Partezipanten“ (vgl. 1996:46) bezeichnet – miteinander durch Vektoren verbunden sind, entstehen Strukturen, welche den sprachlichen Präpositionen entsprechen (vgl. 1996:57). Die verschiedenen Arten, wie Partezipanten und Vektoren in Beziehung zueinander gebracht werden, bestimmen, ob es sich im Bild um Handlungen, Reaktionen, sprachliche bzw. mentale Prozesse, Veränderungen, *circumstances* (vgl. 1996:71) oder um geometrische Darstellungen handelt (vgl. 1996:61-73).

Kress & van Leeuwen behaupten genauso wie Doelker, dass auch der Modus eines Bildes analysiert werden kann. Während aber der Realitätsgrad bei Doelker daran erkannt wird, ob das Bildobjekt zum Realis gehört oder nicht (vgl. Doelker, 2002³:119), wird der Bezug auf die Realität nach Kress & van Leeuwen durch Farbauswahl, Farbsättigung und Farbmodulation bestimmt (vgl. Kress & van Leeuwen, 1996:165).

Aus der verschiedenen Meinungen über die Existenz einer Bildgrammatik ergibt sich, dass das visuelle System auf Regeln beruht, welche das Bilddesign bestimmen und welche als eine systemimmanente Grammatik betrachtet werden können. Diese Regelhaftigkeit soll im Rahmen dieser Masterarbeit als Argument dafür gelten, dass Bilder als ein visuelles System bildender Zeichen zu behandeln sind. Dadurch wird daneben die Lesbarkeit von Bildern vor jenen Theorien, welche die Unlesbarkeit der Bilder unterstützen, geschützt. Verschiedene sprach- und kunstwissenschaftliche Vorschläge für das Lesen von Bildern und deren Interpretation betonen, dass Bilder aus dieser Perspektive zugänglich sind. Diese Ansätze werden in 4.3.3. vorgeführt.

4.3.2. Bild als Text

Im vorherigen Unterkapitel ist die Zeichenhaftigkeit von Bildern erkannt und die Existenz einer Bildgrammatik festgestellt worden. Ziel des vorliegenden Unterkapitels ist es zu zeigen, dass Bilder Texte sind. Diese Behauptung geht in Richtung Multimodalität und entspricht somit dem Ziel der vorliegenden Masterarbeit. Bevor das Thema der Multimodalität weiter ausgeführt werden kann, muss erklärt werden, auf Basis welcher Kriterien Bildern Textstatus zuerkannt werden kann. Insbesondere wird auf Stöckl (2004) zurückgegriffen, welcher die von Beaugrande & Dressler theorisierten Textualitätskriterien bei Bildern anwendet.

Stöckl weist in seinem Beitrag auf den Textstatus von Bildern hin, einerseits „um ihre Komplexität und Gegliedertheit zu betonen“ (Stöckl, 2004a:96), andererseits um ihre Kohärenz und Intentionalität (siehe unten) innerhalb eines bestimmten Kontextes zu erkennen (*ebd.*). Dies ist eine typische Eigenschaft verbaler Texte. Im Folgenden wird Stöckls

Modell zur textuellen Untersuchung von Bildern nach den Textualitätskriterien von Beaugrande & Dressler im Detail erläutert.

a) Bildliche Kohäsivität

Kohäsivität ist in Bildern an visuellen Elementen der Gestaltung zu erkennen, und zwar an der Kontinuität von Farben und Formen und an ihrer Komplementarität (vgl. Stöckl, 2004a:97). Die Nähe oder die Entfernung visueller Zeichen voneinander sowie Bildrahmen sind ebenfalls Mittel der Kohäsivität (*ebd.*). Zu betonen ist aber, dass diese Kohäsivität perzeptuell sehr einfach wahrzunehmen ist, während Regeln diesbezüglich ziemlich schwer zu erkennen sind (*ebd.*).

b) Bildliche Kohärenz

Diese Eigenschaft scheint in Bildern besonders stark ausgeprägt zu sein und hat mit ihrer Fähigkeit zu tun, mentale Prozesse bei den BetrachterInnen zu fördern. Bestimmte Objekte und Situationen können durch bildliche Kohärenz in einem Bild erkannt werden (vgl. Stöckl, 2004a:98). Stöckl spricht in diesem Sinne von einer rahmeninternen Kohärenz, welche innerhalb der Elemente der Bildoberfläche zu erkennen ist, und von einer rahmenexternen Kohärenz, welche das Bild in Beziehung mit der Situation, in welcher es auftritt, setzt (*ebd.*). Da es in visuellen Texten nicht möglich ist, die Beziehungen zwischen den Elementen explizit zu machen, beruht die bildliche Kohärenz auf der Fähigkeit der BetrachterInnen, Inferenzen zu erzeugen (*ebd.*). Unter Inferenz wird die Fähigkeit verstanden, Schlussfolgerungen zu ziehen.

c) Bildliche Situationalität und Intentionalität

Dabei geht es nicht um bildinterne Elemente an sich, sondern um den Einfluss von externen Faktoren auf die bildliche Gestaltung (vgl. Stöckl, 2004a:98). Das würde u.a. die Entstehung unterschiedlicher Bildtypen erklären (*ebd.*). Da dasselbe Bild unterschiedliche kommunikative Zwecke erfüllen kann, ist der verbale Ko-Text zur Bestimmung der Situationalität wesentlich (*ebd.*). Die Intentionalität dient dazu, das dargestellte Objekt und seine Eigenschaften zu präsentieren und den Gegenstand in einem bestimmten Kontext einzubetten (*ebd.*).

d) Bildliche Akzeptabilität

Die Akzeptabilität von Bildern hängt von der Verwendungssituation und dem kommunikativen Kontext ab (vgl. Stöckl, 2004a:99) und ergibt sich aus ihrer Kohärenz und Kohäsion (*ebd.*). Man kann im Allgemeinen behaupten, dass ein Bild akzeptabel ist, wenn es mentale Prozesse bzw.

Zugänge zur realen Welt fördert, welche mithilfe der Sprache nicht aktiviert werden können (*ebd.*).

e) Bildliche Informativität

Bilder sind informativ, wenn sie etwas Bekanntes zeigen oder wenn sie es schaffen, das Unsichtbare sichtbar zu machen (vgl. Stöckl, 2004a:99).

f) Bildliche Intertextualität

Dabei wird die Beziehung eines Bildes mit anderen Bildern gemeint. Bei einer Bildserie etwa nehmen die einzelnen Einheiten nur aufgrund ihres Zusammenhangs mit den anderen eine Bedeutung an (vgl. Stöckl, 2004a:99). Daneben kann dieses Kriterium auf einer Art von „bildgeschichtlichem Zitat“ (*ebd.*) beruhen: Ein Bild kann in Beziehung mit weiteren schon etablierten Bildern desselben Genres oder Typs stehen und nur durch diese verstanden werden (*ebd.*).

Angesichts des von Stöckl vorgeschlagenen Ansatzes lässt sich behaupten, dass dieselben für verbale Texte geltenden Textualitätskriterien auch im Falle von Bildern angewendet werden können, was bedeutet, dass Bilder Texte sind. Genauso wie im Falle von verbalen Texten hängt die Verständlichkeit visueller Texte von den obengenannten Kriterien ab. Werden Bildelemente so nebeneinandergestellt, dass sie diese Kriterien nicht erfüllen, dann wird die Verständlichkeit stark gefährdet. Dass Bilder als Texte funktionieren, wird auch von Kress & van Leeuwen behauptet. Die Wissenschaftler wenden die von Halliday theorisierten Metafunktionen an, welche das Ziel haben, die Funktionen des sprachlichen Systems zu definieren. Neben den ideationalen und interpersonellen Metafunktionen (vgl. Kress & van Leeuwen, 1996:40-41) wird auch die textuelle Metafunktion des visuellen Zeichensystems betont, nach welcher:

„[a]ny semiotic system has to have the capacity to form *texts*, complexes of signs which cohere both internally and with the context in and for which they were produced. Here, too, visual grammar makes a range of resources available: different compositional arrangements to allow the realization of different textual meanings.“ [Hervorhebung im Original] (Kress & van Leeuwen, 1996:41)

Aus den angebotenen Herangehensweisen ergibt sich, dass Bilder Texte sind. Demnach sind alle Textualitätskriterien auch bei Bildern anwendbar. Auch die erwähnte textuelle Metafunktion bestätigt, dass Texte aus visuellen Zeichen bestehen können. Jetzt, wo erklärt

worden ist, dass Bilder Texte sind, wird im nachfolgenden Unterkapitel gezeigt, dass Bilder lesbar sind.

4.3.3. Bilder lesen und interpretieren

„Wir lesen Bilder, wie wir eine gedruckte Zeile lesen“ (Gombrich, 1988²:270), so der Kunsthistoriker Gombrich in seinem 1961 erschienenen Werk *Vom Bildlesen*. Diese Behauptung – genauso wie der Titel des Essays selbst – scheint zu den Zwecken des vorliegenden Unterkapitels besonders bedeutsam zu sein. Im Folgenden werden verschiedene Vorschläge für das Lesen von Bildern mit dem Ziel dargelegt, zu zeigen, dass Bilder gelesen und daher interpretiert werden können. Unter Bildlesen ist insbesondere die Fähigkeit gemeint, die Bedeutung eines Bildes zu erkennen und zu kommunizieren (vgl. Doelker, 2002³:146).

Der wichtigste Beitrag in Richtung „Bildlesen“ im semiotischen Feld ist auf Barthes zurückzuführen. Der Philosoph spricht in seinem Werk *Rhetoric of the Image* (1977) in Bezug auf das Bedeutungspotential der Bilder von „message without a code“ (Barthes, 1977:36), unter welchem die Fähigkeit von Bildern gemeint wird, sich auf etwas anderes ohne ein institutionalisiertes Verhältnis zu beziehen (*ebd.*). Darin besteht der größte Unterschied zwischen Bild und Sprache, da die letztere nur von einem kodierten System abhängig ist, innerhalb welches jedes Zeichen mit der jeweiligen Bedeutung verbunden ist. Diese unkodierte ikonische Bedeutung kann man durch die eigene Wahrnehmung eruieren, welche es beispielsweise ermöglicht, in der Abbildung einer Tomate diesen Gegenstand zu erkennen (*ebd.*). Es handelt sich also um eine „wörtliche“ Bedeutung, die von Barthes als Denotation bezeichnet wird (vgl. Barthes, 1977:37). Diese stellt die Grundlage für eine weitere ikonische Bedeutungsebene dar (*ebd.*), die sogenannte Konnotation (*ebd.*). Dabei geht es um eine symbolische Bedeutung, welche kulturgebunden ist (*ebd.*). Damit würde beispielsweise ein französisches Publikum, welches in einem Bild mit Tomaten und Peperoni ein Symbol für „Italianität“ erkennt, eine stereotypisierte, kulturgeprägte Sichtweise widerspiegeln (vgl. Barthes, 1977:34). Im Gegensatz zu der oben erwähnten unkodierten Bedeutung haben wir in diesem Fall mit einer kodierten Botschaft zu tun (vgl. 1977:46), welche je nach Kultur verschiedenen Lesearten unterworfen ist (*ebd.*). Neben Barthes Konzepten von Denotation und Konnotation erkennt Stöckl die Ebene der Assoziation, auf welcher Bedeutungen generiert werden (vgl. Stöckl, 2004a:14). Gemeint wird die Bedeutung, welche BetrachterInnen individuell und unbewusst mit einem Bild verbinden (*ebd.*). Aus diesem Grund wird klar, dass der kulturelle Hintergrund bzw. Schichtunterschiede zwischen LeserInnen zu unterschiedlichen Bilddeutungen führen, welche auf eine sogenannte „visual literacy“ (Ballstaedt et al., 1987:28) hinweisen.

Zu den bedeutendsten Vorschlägen rund um das Bildlesen im Kunstbereich zählen u.a. die Beiträge Panofskys und Gombrichs. Beide Kunsthistoriker definieren Modelle, auf welchen der interpretative Prozess von Bildern beruht. Insbesondere präsentiert Panofsky in seinem Essay *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken in der bildenden Kunst* ein Modell, welches eine dreistufige Entschlüsselung eines Kunstwerkes vorsieht. So entsteht die Interpretation nach dem sogenannten Phänomen-, Bedeutungs- und Dokumentsinn. Beim Phänomensinn wird „jene <<primäre>> Sinnschicht“ (Panofsky, 1992:86), d.h. jeder auf der Leinwand erkennbare Gegenstand, entschlüsselt. (vgl. 1992:86-87). Der Phänomensinn kann in Sach- und Ausdrucks-Sinn weiter aufgeteilt werden (vgl. 1992:87), wobei der erstere sich auf das Erkennen bestimmter Inhalte bezieht und der letztere auf die Art und Weise, wie diese dargestellt sind und was sie ausdrücken (*ebd.*). Grundlage dieser ersten Interpretation ist die Fähigkeit der InterpretInnen, Gegenstände zu erkennen (vgl. Panofsky, 1992:92). Unter Bedeutungssinn ist das Erkennen von Symbolen bzw. Allegorien gemeint, welches auf dem literarischen Wissen der BetrachterInnen beruht. Durch diese Vorkenntnisse ist es möglich, im Dargestellten bestimmte Motive zu erkennen. Die dritte und letzte Deutungsebene – der Dokumentsinn oder Wesenssinn – befasst sich mit der eigentlichen Bedeutung des Kunstwerkes, d.h. mit dem Ergreifen „eines einheitlichen Weltanschauungssinnes“ (vgl. 1992:94). Obwohl die tiefere Bedeutung eines Kunstwerkes nur mittels des Vorwissens der BetrachterInnen und nicht durch visuelle Eigenschaften des Bildes entschlüsselt werden kann, scheint die erste interpretative Phase des Phänomensinnes wesentlich zu sein und dient als Ausgangspunkt späterer Überlegungen. Aus dieser Theorie ergibt sich, dass Bilder gelesen werden können.

Gombrichs Beitrag zu diesem Thema findet man in seinem Essay *Vom Bildlesen*. Hier wird nicht ein Interpretationsvorgang für Kunstwerke angeboten, sondern die Vorgehensweise erklärt, auf welche ein Kunstwerk gelesen und verstanden wird. Laut Gombrich findet dieser Prozess Stück für Stück statt (vgl. Gombrich, 1988²:271). Nachdem man die verschiedenen Einzelheiten sinnlich erfasst hat, werden diese in der Form eines einheitlichen Bildes zusammengeführt (*ebd.*). Daraus entstehen bestimmte Erwartungen an dem, was im Bild steht. Diese Erwartungen bestätigen oder revidieren sich beim Weiterlesen (vgl. Gombrich, 1988²:271:272). In manchen Fällen lässt sich jedoch sagen, dass „ein Bild [...] nur dann zu einem Bild wird, wenn unsere Psyche die Striche auf dem Papier zu einer einheitlichen und widerspruchsfreien Mitteilung zusammensetzen kann“ (1988²:276).

Weitere Vorschläge zum Bildlesen können auch in Werken anderer WissenschaftlerInnen gefunden werden. Auch Doelker bezieht sich auf die Möglichkeit, die Bedeutung von Bildern mittels eines dreistufigen Vorganges zu entschlüsseln. An erster Stelle stehen die Persönlichkeit der BeobachterInnen bzw. die Situation, in welcher das Bildlesen vorkommt:

Die subjektive Wahrnehmung stellt einen ersten Schritt in Richtung Interpretation des Bildes dar (vgl. Doelker, 2002³:146). In einer zweiten Phase wird die inhärente Bedeutung, d.h. „alle semantischen Möglichkeiten, die dem Text innewohnen“, erschlossen (2002³:148). Zuerst werden die expliziten Bedeutungsebenen⁹ erkannt, wie allfällige Mimik, Gestik und Körperhaltung des Dargestellten (vgl. 2002³:148) und anschließend implizite ikonographische Beziehungen oder eine Symbolik (vgl. 2002³:148-149). Zuletzt wird auch der Zusammenhang mit einem bestimmten Genre hergestellt (vgl. 2002³:149). Die dritte und letzte Phase des Bildlesens zielt darauf ab, die intendierte Bedeutung von Bildern zu erkennen (vgl. 2002³:149). Es geht hierbei darum, weitere Bedeutungsebenen¹⁰ zu erfassen, welche mit der Absicht des Autors bzw. der Autorin oder mit dem Herstellungshintergrund in engem Zusammenhang stehen (vgl. 2002³:149). Die Funktion des Bildes innerhalb eines allfälligen Auftrages, der Vergleich mit weiteren Werken desselben Autors bzw. derselben Autorin sowie die Möglichkeit, dass ein Zitat oder eine Anspielung im Bild zu erkennen ist (vgl. 2002³:149-150), tragen zur Entschlüsselung einer vollständigen intendierten Bedeutung bei.

Das Interesse am Bildlesen überschreitet die Grenzen des Kunstfeldes und findet auch im Rahmen der Sprachwissenschaften einen Platz. Stöckl bietet in seinem Essay *Sprach-Bilder-Texte lesen* (2010) einen wichtigen Ansatz zum Verstehen des Bildes an und bezieht sich vor allem auf das Lesen von Werbetexten, die aus Bild und Sprache bestehen. Voraussetzungen des Bildlesens sind Kenntnisse der LeserInnen über die Welt bzw. über den Kontext, in welchem das Bild vorkommt, sowie Familiarität mit der Verwendung des umgesetzten Kodes (vgl. Stöckl, 2010:52). Dieser Vorgang beruht auf die Wahrnehmungsfähigkeit der BetrachterInnen (vgl. 2010:53) und unterteilt sich in vier Phasen. Zuerst erfolgt die Kontext- und Situationserkennung, bei welcher die Funktion und der Zweck des Bildes im Kontext entschlüsselt werden (*ebd.*). Die zweite Phase fokussiert sich auf die visuelle bzw. ästhetische Bildrezeption und kann als Gestalterkennung und -integration bezeichnet werden (*ebd.*). In der nachfolgenden Sachverhaltserkennung wird das dargestellte Objekt im jeweiligen Kontext eingebettet und der Bildinhalt erkannt (vgl. Stöckl, 2010:54). Zum Schluss erfolgt eine Sprach-Bild-Verknüpfung, bei welcher das visuelle und das sprachliche Zeichensystem zusammengebracht werden, sodass eine vollständige, auf Bild und Sprache beruhende Bedeutung ans Licht kommt (vgl. 2010:54).

Obwohl jede der vorgestellten Disziplin die Zwecke ihres Interessensbereiches verfolgt – d.h. die Interpretation eines Kunstwerkes bzw. das Verstehen von Sprache-Bild-Texten, – gehen alle vorggeführten Ansätze von einer ersten oberflächlichen Bedeutungsebene aus, um eine gesamte Interpretation zu erzielen. So werden die visuellen Elemente, aus denen das Bild

⁹ Spontane, feste, artikulierte, latente und intertextuelle Bedeutung (vgl. Doelker, 2002:148-149).

¹⁰ Deklarierte, transtextuelle, funktionale, kontextuelle und intertextuelle Bedeutung (vgl. 2002:149-150).

besteht, miteinander kombiniert und interpretiert. Bevor das nächste Thema behandelt wird, kann eine Zusammenfassung der bisher gezogenen Schlüsse von Vorteil sein:

- Bilder können unter bestimmten Bedingungen als Zeichen betrachtet werden
- Das visuelle Zeichensystem weist eine Grammatik auf
- Bilder sind lesbare *visuelle* Texte.

Diese Eigenschaften haben Bilder mit Titeln – d.h. mit verbalen Zeichen – gemeinsam. Aus diesem Grund kann man behaupten, dass Bild und Bildtitel Teile *vergleichbarer* Zeichensysteme sind. Aufgrund solcher Eigenschaften können Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede zwischen dem visuellen und dem verbalen Zeichensystem beobachtet werden, welche in den folgenden Unterkapiteln im Detail besprochen werden.

4.4. Fazit zur Zeichenhaftigkeit von Bild und Bildtitel

Durch die Zeichenhaftigkeit von Bildern und Sprache sind sowohl Bild als auch Bildtitel auf Zeichensysteme zurückzuführen. Aus einer semantischen Analyse beider Elemente hat sich nämlich ergeben, dass (einige) Bilder und Titel aus Zeichen bestehen, welche durch eine bestimmte Grammatik miteinander kombiniert werden, um u.a. Texte zu bilden. Das heißt, dass nicht nur *sprachliche*, sondern auch *visuelle Texte* möglich sind. Aufgrund der Ähnlichkeiten – und zwar, dass beide Systeme aus Zeichen bestehen und dass dadurch Texte hergestellt werden können – *können verbale und visuelle Zeichensysteme miteinander verglichen werden*. Das stellt eine wichtige Schlussfolgerung dar, da sie dazu führt, besondere Beziehungen zwischen den betroffenen Zeichensystemen zu erkennen bzw. zu beschreiben. Diese werden im Laufe des nachfolgenden Kapitels im Detail erläutert.

5. Die Beziehungen zwischen Bild und Bildtitel

Im folgenden Kapitel werden verschiedene Arten von Beziehungen zwischen Bild und dessen Titel im Detail dargelegt, sodass die zweite Forschungsfrage („*Welche Beziehung besteht zwischen Bild und Titel?*“) beantwortet werden kann. Wie bereits erklärt, können die Ergebnisse der durchgeführten Analyse hinsichtlich der Funktionen des Bildtitels teilweise eine erste Antwort auf diese Forschungsfrage liefern. Titel sind nämlich in der Lage, die Rezeption der Botschaft ihrer Ko-Texte (Bilder) zu steuern und ihre Interpretation zu leiten, was ein erstes Beispiel für die Beziehung zwischen Bild und Titel darstellt. Die Möglichkeit, Bild und Titel miteinander in Beziehung zu setzen, beruht auf ihren Gemeinsamkeiten. Wie vor kurzem gesehen, bestehen diese Gemeinsamkeiten darin, dass Bild und Titel Teil von miteinander *vergleichbaren* Zeichensystemen sind. Es ist daher gezeigt worden, dass Bild und

Titel auf bestimmte Zeichensysteme zurückgeführt werden können. Im Folgenden werden die Beziehungen zwischen Bild und Sprache innerhalb eines Gesamttextes¹¹ näher untersucht. Da diese aus Bild und Sprache zu betrachten sind, können sie auch auf ein Gemälde und seinen Titel ausgedehnt werden. Je nach WissenschaftlerInnen können die grundlegenden Begriffe unterschiedlich und teilweise irreführend sein. Aus diesem Grund werden im Folgenden die Begriffe Teiltext, verbaler bzw. visueller Text und Sprache bzw. Bild als Synonyme verwendet. Der aus Bild und Sprache bestehende Text wird hingegen als *Gesamttext* definiert.

5.1. Unterschiede zwischen Bild und Sprache

Wie vor kurzem erläutert, sind die Bild-Sprache-Beziehungen aufgrund von Gemeinsamkeiten bzw. Unterschieden zwischen den zwei Zeichensystemen möglich. Da sie bestimmte Merkmale aufweisen, erbringen sie auch unterschiedliche Leistungen innerhalb des Gesamttextes (vgl. Titzmann, 1990:380). Es ist somit sinnvoll, solche Besonderheiten von Sprache und Bild im Detail zu betrachten. Das vorliegende Unterkapitel ist den wesentlichen Unterschieden zwischen visuellem und verbalem Text gewidmet. Diese sind wichtig, da sie es ermöglichen, die Bild-Sprache-Beziehungen zu begründen.

Trotz der heutigen Differenzen zwischen den zwei Systemen, waren Bild und Sprache ursprünglich ein und dieselbe Sache. Die Schrift hat sich aus Abbildungen entwickelt (vgl. Ballstaedt et al., 1987:3; Bruch, 2005:139): Anfangs gab es Piktogramme, welche aus Abbildungen bestanden. Diese entwickelten sich später zu Schrift-Bild-Mischformen wie Hieroglyphen (vgl. Ballstaedt et al., 1987:3), was den Weg für ein phonetisches Alphabet eröffnete (*ebd.*). Nichtsdestotrotz blieb das Bild für lange Zeit der einzige Weg zur schriftlichen Kommunikation, welche Vorrecht derjenigen war, die in der Lage waren, zu lesen (vgl. Ballstaedt et al., 1987:4). Mit der Entstehung der Schrift wurden die Unterschiede zwischen verbalem und visuellem System immer auffälliger: Das erstere ist viel abstrakter, während das letztere eine höhere Konkretheit aufweist (vgl. Schumacher, F. 1942:162).

Obwohl in der Vergangenheit die Diskrepanzen zwischen Bild und schriftlicher Sprache sehr diffus waren, sind sie heutzutage besonders offenkundig und zahlreich. Die Mehrheit der zahlreichen wissenschaftlichen Beiträge über die Bild-Sprache-Beziehung behandelt auch diese Unterschiede. Eine der am häufigsten erkannten Differenzen betrifft die Polysemie der Bilder. Barthes behauptet beispielsweise, dass „the number of readings of the same lexical unit or *lexia* (of the same image) varies according to individuals“ [Hervorhebung im Original] (Barthes, 1977:46) und dasselbe stellt Hennecke fest, wenn sie eine grundsätzliche Mehrdeutigkeit in Bildern beobachtet (vgl. Hennecke, 2017:58). Auch Stöckl vertritt diese Position und meint, dass der Grund für die breite Verwendung von Bildern zu verschiedenen

¹¹ Es handelt sich um einen multimodalen Text. Erläuterungen diesbezüglich in Kapitel 6.

Zwecken – Warnen, Erklären, Verboten, Instruieren, usw. – auf ihre Mehrdeutigkeit zurückzuführen ist (vgl. Stöckl, 2004a:95). Diese ist insbesondere dadurch erklärbar, dass mit demselben bildlichen Inhalt mehrere Äußerungen möglich sind (vgl. 2004a:96). Auch Doelker spricht von der Unmöglichkeit, ein Wörterbuch für Bilder herzustellen, und führt dies als Beweis für die Polysemie der Bilder vor (vgl. Doelker, 2002³:58). Andere wiederum sind der Meinung, dass sowohl Wörter als auch Bilder mehrdeutig sind. Scholz etwa betrachtet sowohl Bilder als auch Sprache als semantisch nicht-differenzierte Systeme, innerhalb welchen Polysemie immer vorhanden ist (vgl. Scholz, 1991:101). Doelker erkennt, dass Wörter genauso wie Bilder eine Reihe von Bedeutungen annehmen können, jedoch sind diese in Wörterbüchern aufgelistet und klassifiziert, sodass das semantische Potenzial innerhalb des sprachlichen Systems immer „kontrollierbar“ bleibt (vgl. Doelker, 2002³:58).

Neben diesem ersten Unterschied wird häufig auf die Unmittelbarkeit der Bildrezeption im Vergleich zu verbalen Texten hingewiesen. „Bilder sind schnelle Schüsse ins Gehirn“ (zit. nach Hennecke, 2017:58), welche effektiv wahrgenommen und verarbeitet werden können (vgl. Stöckl, 2004a:9). Sprachliche Texte können dagegen nur linear verstanden werden, d.h. die Bedeutung eines Satzes kann nur schrittweise eruiert werden (vgl. 2004a:246), sodass seine Verarbeitung nicht direkt möglich ist (vgl. Doelker, 2002³:55). Diese Eigenschaft kann als „räumliche Grammatik“ (Stöckl, 2004a:10) definiert werden und hat als Folge eine globale Wahrnehmung des Bildes (vgl. Doelker, 2002³:55), welches als Ganzes rezipiert werden kann (vgl. Manguel, 2001:17). Aus diesem Grund sind Bilder besonders hilfreich, wenn es darum geht, Emotionen und Gefühle zu kommunizieren (vgl. Stöckl, 2004a:10). Die Intensität dieser Eigenschaft, welche auch von Hennecke als grundlegendes Merkmal des Bildes betrachtet wird (vgl. Hennecke, 2017:59), hängt u.a. von der visuellen Qualität und vom Inhalt ab (vgl. Doelker, 2002³:57).

Des Weiteren unterscheiden sich Sprache und Bild insofern, dass erstere in der Lage ist, zu generalisieren und kategorisieren, letztere jedoch nicht (vgl. 2002³:52-53). Grund dafür ist die erhöhte Ikonizität von Bildern (vgl. Posner & Schmauks, 1998:23), welche einen „Mimesis-Gedanken“ (Doelker, 2002³:52) aktiviert und eine „physiognomische Übereinstimmung mit der Wirklichkeit“ (2002³:53) ermöglicht.

Auf den vorgeführten Sprach-Bild-Unterschieden aufbauend, werden im nachfolgenden Unterkapitel die verschiedenen Beziehungen zwischen beiden Zeichensystemen dargelegt. Diese Verhältnisse beruhen sowohl auf der Vergleichbarkeit der visuellen bzw. verbalen Systeme als auch auf ihren Differenzen: Da Bild und Sprache auf unterschiedliche Weisen zur allgemeinen Bedeutung eines Gesamttextes beitragen, muss daraus abgeleitet werden, dass es auch kraft ihrer Unterschiede möglich ist.

5.2. Zwei einander ergänzende Systeme

Zahlreiche Sprach- und KunstwissenschaftlerInnen sowie PsychologInnen haben gezeigt, dass zwischen Bild und Sprache eine *ergänzende Beziehung* besteht. Das bedeutet, dass sowohl visuelle als auch verbale Texte allein eine Botschaft tragen und etwas kommunizieren können. Doch wenn visuelle und verbale Zeichen innerhalb desselben Gesamttextes vorkommen, tragen sie zur Schaffung einer vollständigeren Botschaft bei, welche sich aus beiden Systemen ergibt.

Diese Beziehung wird u.a. von Ballstaedt und seinen KollegInnen aus einer kognitiven Perspektive untersucht. Indem die PsychologInnen auf bereits durchgeführte Experimente zurückgreifen, stellen sie in ihrem Beitrag fest, dass ein komplementäres Sprache-Bild-Verhältnis ins Spiel kommt (vgl. Ballstaedt et al., 1987:30). In ihren Untersuchungen wird an erster Stelle der Einfluss von Bildern auf die Sprachverarbeitung beobachtet. Das Experiment sieht vor, dass die ProbandInnen einen Substantiv- und einen Pronominalsatz mit einer das Ereignis darstellenden Abbildung zum Lesen bekommen (vgl. 1987:19). Die Sätze lauten:

(1) Der Mann hat sein Auto gewaschen.

(2) Er hat es gewaschen (*ebd.*).

Die Ergebnisse zeigen, dass Bilder bei Substantivsätzen überflüssig beim Merken des Satzes sind, während sie sich aber bei Pronominalsätzen als wichtig erweisen (*ebd.*). Pronomen eröffnen nämlich „semantische Leerstellen“ (*ebd.*), welche mithilfe der Bilder gefüllt werden (*ebd.*): Das Bild enthält im zweiten Fall mehr Informationen als der Satz, in welchem es nicht klar ist, wer „er“ und was „es“ ist.

Die Wichtigkeit von Bildern zum Verstehen eines sprachlichen Textes ist auch durch ein weiteres Experiment bestätigt worden, in welchem längere und komplexere verbale Texte vorkommen: Nur wenn Bilder vorhanden sind, können die Versuchspersonen den verbalen Text richtig und vollständig verstehen (vgl. Ballstaedt et al., 1987:20-21). Daraus kann folgender Schluss gezogen werden:

Dort, wo [Bilder] den erforderlichen Verstehenskontext liefern, dienen sie der Aktivierung verstehensrelevanter Schemata. In dieser Funktion können Bilder Verstehen und Behalten unterstützen, indem sie Art und Tiefe der semantischen Verarbeitung beeinflussen. [...] *Die Abbildung wirkt dann ähnlich wie eine Überschrift.* [Meine Hervorhebung] (Ballstaedt et al., 1987:21-22)

Es ist sehr interessant zu bemerken, dass Bilder in allen Fällen, in welchen sie zur Verdeutlichung des Inhaltes eines verbalen Textes beitragen, als Überschriften – d.h. als Titel – funktionieren können.

Ballstaedt und seine KollegInnen interessieren sich jedoch nicht nur dafür, wie Bilder die Sprachverarbeitung beeinflussen können, sondern versuchen auch den gegenseitigen Prozess zu analysieren, und zwar den Einfluss der Sprache auf die Bildverarbeitung. Auch in diesem Fall wird ein vorhandenes Experiment analysiert, um zu wichtigen Schlussfolgerungen zu kommen. Dabei wird die Rolle der semantischen Spezifität beim Erkennen von Bildern untersucht: Die Versuchspersonen erhalten zwei Sätze – einen nicht spezifischen (1) und einen spezifischen (2) – des folgenden Typs:

(1) Der Fisch liegt neben dem Messer

(2) Die Scholle liegt neben dem Brotmesser.¹²

Daneben werden Abbildungen von den in Sätzen erwähnten Objekten sowie anderen Gegenständen dargeboten. Weitere Bildvarianten derselben Objekte, in welchen die charakterisierenden Merkmale der Gegenstände immer weniger auffällig sind, werden an die TeilnehmerInnen verteilt (vgl. 1987:25). Aufgabe der Versuchspersonen ist es, bestimmte Gegenstände zu erkennen, was sich als einfacher erweist, wenn diese durch spezifische Begriffe wie in (2) bezeichnet werden (*ebd.*). In anderen Worten hat die Sprache die Fähigkeit, die Bildverarbeitung zu steuern (*ebd.*), was an die Rolle des Bildtitels bei der Rezeption des Bildinhaltes erinnert. Das ist deswegen möglich, weil Sprache einen Kontext zum Verständnis des Inhaltes eines Bildes schafft (*ebd.*).

Aus den vorgeführten Experimenten und Schlussfolgerungen geht hervor, dass die Sprache-Bild-Beziehung als *Komplementarität* bezeichnet werden kann: Dabei tragen die Informationen im visuellen und im verbalen Teil zur Gesamtbedeutung eines Textes bei (vgl. Ballstaedt et al., 1987:30). Dies ist insbesondere aufgrund der Redundanzen bzw. Diskrepanzen zwischen den durch Bild und Sprache vermittelten Informationen möglich, wobei sich die Informationsüberlappungen als redundant und die inhaltlichen Unterschiede zwischen den zwei Systemen als diskrepant herausstellen (*ebd.*).

Das Bild-Sprache-Verhältnis ist keinesfalls nur innerhalb der Psychologie erforscht worden. Im semiotischen Bereich stellt Barthes 1964 erschienener Essay *Rhetoric of the Image* einen der wichtigsten Beiträge dar. In dieser Schrift führt der Philosoph eine semiotische Untersuchung von Bildern in der Werbung durch, welche auch den Einfluss der Sprache auf die Bildrezeption betrifft. Insbesondere werden zwei Beziehungstypologien genannt, und

¹² Vgl. Ballstaedt et al., 1987:24.

zwar *anchorage* und *relay*. Um zu ihrer Theoretisierung zu kommen, geht Barthes davon aus, dass Bilder von einer grundsätzlichen Polysemie charakterisiert werden. Das heißt, dass sie mehrere Bedeutungen annehmen können, welche stark von den BetrachterInnen abhängen. Der sprachliche Text ist für die „Kristallisierung“ einer bestimmten Bedeutung in diesem Sinne wichtig, da er der Identifizierung des Dargestellten und seiner denotativen Beschreibung dient (vgl. Barthes, 1977:39). Sprache steuert die Interpretation eines symbolisch eingesetzten Bildes so, dass die zahlreichen „symbolic messages“ der Abbildung stark begrenzt werden (*ebd.*). In den bisher genannten Situationen spricht man von *anchorage*, welche die am häufigsten auftretende Sprache-Bild-Beziehung ist (vgl. Barthes, 1977:40-41). Unter *relay* wird dagegen ein komplementäres Verhältnis zwischen Visuellem und Verbalem verstanden, welches insbesondere in Comics und Filmen – aber selten bei fixen Bildern – zu finden ist (vgl. 1977:41). Laut Barthes treten dabei sowohl sprachliche als auch visuelle Texte in Form von Fragmenten eines allgemeinen Syntagmas auf, deren Bedeutung auf der diegetischen Ebene verstanden werden kann (*ebd.*). Die Sprache liefert in diesem Fall Erläuterungen über das Dargestellte (*ebd.*).

Neben diesem wichtigen Beitrag existiert eine Reihe von anderen wissenschaftlichen Schriften, in welchen die Beziehungen zwischen visuellem und verbalem Text einen Platz finden. Doelker scheint beispielsweise derselben Meinung wie Barthes zu sein, wenn er feststellt: „Nur ein Bild in Verbindung mit einer verbalsprachlichen Anweisung, die die richtige Lesart der verschiedenen potentiellen Bedeutungen eindeutig macht, eignet sich für eine Verständigung ohne Fehlleistungen“ (Doelker, 2002³:60). Auch Stöckl sieht in der Sprache ein Mittel zu einem verbesserten Verständnis des visuellen Teiltextes, welches Angaben über die Art und Weise, wie ein Bild anzuschauen ist, liefert und die Bildbedeutung präzisiert (Stöckl, 2004a:37). Auch Hennecke widmet sich in ihren Essays diesem Thema und beschreibt zwei Arten von Bild-Sprache-Verhältnis: Einerseits spricht sie von Komplementarität, andererseits von Dependenz. Die erstere ist vor allem im Falle von Fachtexten zu beobachten. Einige Passagen von diesen Texten werden häufig durch Abbildungen exemplifiziert, sodass eine eindeutige Information vermittelt wird (vgl. Hennecke, 2017:62). Eine Variante dieser Beziehung kann in überwiegend aus Bildern bestehenden Texten gefunden werden, wie zum Beispiel Bedienungsanleitungen (vgl. 2017:65). Dabei stellt die Sprache ein wesentliches Mittel dar, um das Verständnis zu erleichtern (*ebd.*). Beide Teiltexte haben wegen der Komplementarität allerdings eine eindeutige Bedeutung an sich (vgl. Hennecke, 2015:212). Aus dieser Perspektive unterscheiden sich Ballstaedts und Henneckes Komplementaritäts-Definitionen leicht voneinander: In Ballstaedt wird die „Eigenständigkeit“ von Sprache und Bild nicht erwähnt, sodass sein Konzept besser zu der von Hennecke bezeichneten Dependenz (siehe weiter unten) passen könnte.

Da beide Teiltex te bereits eine bestimmte Bedeutung haben, dient der verbale bei Komplementarität zum Kommentieren oder Interpretieren des visuellen Teiltex tes (*ebd.*): Die Sprache lenkt die Aufmerksamkeit der LeserInnen auf bestimmte Bildmerkmale oder steuert eine spezifische Rezeption (vgl. Hennecke, 2015:212-213). Wie schon Ballstaedt und seine KollegInnen bemerken, geht es bei der Bildrezeption um die Betonung der Wichtigkeit des Titels. Wenn Bilder neben sprachlichen Teiltex ten vorkommen, illustrieren oder visualisieren sie den sprachlichen Inhalt (vgl. 2015:212). Dasselbe ist auch bei Peil zu lesen: „Das Bild übertrifft den Text¹³ etwa dadurch, daß [sic!] die sprachliche Information gleichsam visuell kontextualisiert in dadurch in den Details ergänzt werden muß [sic!]“ (Peil, 1990:152).

Neben der dargelegten Beziehung spricht Hennecke auch von *Dependenz* zwischen den Elementen der zwei Systeme innerhalb eines Textes. Dependenz kommt vor, wenn ein Bild durch Sprache – oder umgekehrt – an neue, veränderte Bedeutungen gewinnt (vgl. Hennecke, 2017:65). Auf diese Weise schafft ein Teiltex t einen Kontext für den anderen, um sein Verständnis zu fördern (*ebd.*). Folge dieser Dependenz ist eine neue Bedeutung des Sprache-Bild-Textes (vgl. Hennecke, 2017:65-66), welche besonders in der Werbung genutzt wird (vgl. 2017:66).

Die Meinung, dass Bild und Sprache verschiedene Bedeutungen vermitteln, welche einander ergänzen, wird auch von einer Reihe anderer WissenschaftlerInnen unterstützt. Laut Titzmann erbringen diese Zeichensysteme verschiedene Leistungen (vgl. Titzmann, 1990:380). Wenn sie innerhalb derselben Äußerung – d.h. desselben Textes – koexistieren, dann können drei Fälle unterschieden werden (vgl. 1990:382). An erster Stelle ist der verbale Teil innerhalb eines Bildes zu sehen, wie etwa in Comics oder (manchmal) in der Malerei (*ebd.*) Hier begrenzen Bild und Sprache durch *Desambiguierung* oder *Referentialisierung* ihre Bedeutungen gegenseitig (*ebd.*), was den obengenannten Perspektiven entspricht. Der zweite Fall bezieht sich auf die Koexistenz visueller und verbaler Zeichen innerhalb eines Textes, wobei die Sprache außerhalb des Bildes zu finden ist (*ebd.*). Ein Beispiel dafür ist die zwischen Bild und Bildtitel bestehende Beziehung (*ebd.*), welche im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit besonders wichtig ist. Opletalova gemerkt diesbezüglich an, dass der verbale Teil im künstlerischen Fall nicht nur vom Bildtitel, sondern auch ggf. von der Autorenunterschrift dargestellt wird (vgl. Opletalova, 2015:214). Sprache außerhalb des visuellen Teiltex tes bestimmt die Bedeutung des Bildes, indem sie die Interpretation steuert und die Vielfältigkeit der Bedeutungen beschränkt (vgl. Titzmann, 1990:382). Dabei sind drei Beziehungsarten zu unterscheiden: Sprache bezeichnet im Bild dargestellte Objekte (I), den Handlungsablauf (II) oder die Haltung der erzählenden Person bzw. des Zeichners gegenüber dem Dargestellten (III) (vgl. Opletalova, 2015:215). Titzmann spricht noch von einem dritten Fall, in welchem Bild

¹³ Peil bezieht sich mit dem Begriff „Text“ auf den sprachlichen Teiltex t.

und Sprache gleichzeitig vorkommen (vgl. Titzmann, 1990:382) und meint die Einbettung des Bildes in der Sprache. Auch dabei nimmt die Sprache eine interpretierende Bedeutung an (*ebd.*). Dies bestätigt ein weiteres Mal die Wichtigkeit des Bildtitels und widerspricht der Meinung einiger in Kapitel 3 erwähnten ExpertInnen und KünstlerInnen.

5.3. Fazit zu den Beziehungen zwischen Bild und Bildtitel

Das vorliegende Kapitel war den Beziehungen zwischen dem Gemälde und seinem Titel gewidmet. Ziel war es, eine vollständige Antwort der zweiten Forschungsfrage bezüglich des Verhältnisses zwischen Bild und Bildtitel zu liefern. Beide Teile eines Kunstwerkes sind auf ihre grundlegenden Zeichensysteme zurückgeführt worden und einfach als Bild und Sprache behandelt worden, um die Darlegung der zwischen ihnen bestehenden Unterschiede zu vereinfachen. Es hat sich ergeben, dass Bild und Sprache wegen ihrer unterschiedlichen Polysemie-Grade bzw. aufgrund ihrer kognitiven Verarbeitung voneinander differieren. Auf der Basis solcher Differenzen sowie der Vergleichbarkeit der visuellen und verbalen Zeichensysteme sind die Sprache-Bild-Verhältnisse erläutert worden. Es ist daher verdeutlicht worden, dass sich Schriftliches und Visuelles innerhalb desselben Gesamttextes ergänzen und neue Bedeutungen generieren können, was die zweite Forschungsfrage beantwortet. Diese Ergebnisse sind auch in dem Punkt wesentlich, da sie die Grundlagen der dritten Forschungsfrage darstellen. Diese wird im Laufe des nächsten Kapitels beantwortet.

6. Bild und Bildtitel als Gesamttext: Multimodalität

Das vorliegende Kapitel ist dem Konzept der Multimodalität gewidmet. Dies dient dazu, das Bild und seinen Titel als Gesamttext zu betrachten. Es lohnt sich, sich kurz daran zu erinnern, dass sowohl Bildtitel als auch Bild als Texte funktionieren. Diese beruhen auf unterschiedlichen Zeichensystemen – jeweils verbal und visuell – und deren spezifischen grammatischen Regeln. Ziel der folgenden Untersuchungen ist es vor allem, die dritte Forschungsfrage (*„Können Bild und Titel als multimodale Einheit betrachtet werden?“*) zu beantworten. Zunächst werden einige Definitionen des multimodalen Textes angeboten und anschließend seine Merkmale näher dargelegt.

6.1. Multimodalität: „neue“ Textdefinitionen

Die Multimodalität des Textes ist ein Konzept, dessen Existenz alle WissenschaftlerInnen aus vielerlei Bereichen heutzutage bestätigen. Sie stellt fast eine Selbstverständlichkeit dar, welche in allen Zeiten, von Stammliedern bis zum digitalen Zeitalter (vgl. Dicerto, 2018:33), und in den meisten Texten, vom Theater bis zu Fernsehen und Computer (vgl. Stöckl, 2004b:9-10), gefunden werden kann. Dieses Zusammenfügen von verschiedenen semiotischen Zeichen

innerhalb desselben Textes erweist sich in der Renaissance als besonders auffällig. Ein wichtiges Beispiel dafür kann in den Abbildungen von Leonardo da Vinci gefunden werden (vgl. Ballstaedt et al., 1987:5). Diese wurden vom Künstler bzw. Wissenschaftler mit schriftlichen Kommentaren versehen (*ebd.*) und können als typische Sprache-Bild-Texte betrachtet werden. Davon ausgehend, kann der Schluss gezogen werden, dass der aus mehreren Modi bestehende Text keine Sondererscheinung, sondern der Normalfall ist (vgl. Stöckl, 2010:47). Nichtsdestotrotz ist das Phänomen der Multimodalität erst ab dem 20. Jahrhundert untersucht worden. Kress & van Leeuwen merken diesbezüglich Folgendes an: „[t]he multimodality of written texts has, by and large, been ignored, whether in educational contexts, in linguistic theorizing or in popular common sense. Today, in the age of ‘multimedia’, it can suddenly be perceived again” (Kress & van Leeuwen, 1996:39).

Die Multimodalität des Textes ist erstmals in der Translationswissenschaft von Reiß erkannt worden, obwohl sie nicht diesen Namen verwendet hat: 1971 theorisiert die Übersetzungswissenschaftlerin die Existenz einer Kategorie von Texten, welche sie als „audio-medial“ bezeichnet (vgl. Snell-Hornby, 2006:84). Es handelt sich um Texte, welche verfasst worden sind, um gesungen oder ausgesprochen zu werden, und in welchen die Sprache keine wesentliche Rolle spielt (*ebd.*). Zwei Jahre später verändert Reiß den Namen dieser Texttypologie in „multi-medial“ (*ebd.*). Darunter werden auch Texte eingeschlossen, welche keine auditiven, sondern visuelle Elemente aufweisen (*ebd.*). Trotz der Tatsache, dass Reiß diese Arten von Texten „multi-medial“ statt „multi-modal“ nennt, wird im Folgenden ausschließlich die am häufigsten auftretende Bezeichnung „Multimodalität“ verwendet. Nach Reiß sind verschiedene Definitionen dieses Konzepts verfasst worden, von denen einige im Folgenden präsentiert werden. Es lohnt sich aber, zuerst zu erklären, dass “[m]odes are semiotic resources which allow the simultaneous realisation of discourses and types of (inter)action” (Kress & van Leeuwen 2001:21). Die verschiedenen Modi eines Textes werden als Einheit wahrgenommen, die miteinander in engem Zusammenhang stehen und interagieren (vgl. Kress & van Leeuwen, 1996:39-40). Aus ihrem Zusammenspiel ergibt sich ein „composite or *multimodal* text“ [Hervorhebung im Original] (1996:183), wobei unter „multimodal“ ein Text verstanden wird, dessen Bedeutungen durch mehrere Zeichensysteme realisiert werden (*ebd.*). Auch Kaindl verfasst eine weitere Multimodalitätsdefinition: „When speaking of multimodal texts [...], I mean texts in which various semiotic vehicles, e.g. language, image, sound, music etc., are used to convey meaning and to create a message” (Kaindl, 2004:173). Doelker beschäftigt sich ebenfalls mit dem multimodalen Text. Er versteht darunter eine Kooperation zwischen den von Bild und Sprache vermittelten Bedeutungen innerhalb desselben Textes (vgl. Doelker, 2002³:61), welchen er in seinen eigenen Worten als Gesamttext bezeichnet (*ebd.*). Laut dem Wissenschaftler können drei Arten von Gesamttexten

unterschieden werden: visuelle (bewegende bzw. fixe Bilder und Sprache), auditive (Geräusch, Musik, Gespräch) und audiovisuelle Texte (Bild, schriftliche und gesprochene Sprache) (*ebd.*). Im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit liegt der Fokus auf der erstgenannten Kategorie. Doelkers Bezeichnung „Gesamttext“ wird auch von Stöckl verwendet, wobei in seinen Beiträgen auch weitere Begriffe vorkommen. Er behauptet, dass zwei oder mehrere semiotische Systeme zur Bildung eines bi- bzw. multimodalen Textes beitragen (vgl. Stöckl, 2004a:243), dessen Verfassung bzw. Rezeption auf der Fähigkeit des Menschen beruhen, die vorhandenen Zeichen miteinander zu verknüpfen (vgl. Stöckl, 2004b:9) und daher zu interpretieren. Im Falle von Sprache-Bild-Texten, und zwar von Texten, die aus zwei Zeichensystemen bestehen, werden in Stöckl auch die Begriffe „bimodale Einheit“ und – wie vor kurzem erwähnt – „Gesamttext“ (vgl. 2004a:97) verwendet, wobei die verbalen und visuellen Texte als Teiltexte funktionieren (*ebd.*). Eine weitere, erweiterte Definition von Multimodalität liefert Dicerto, welche der Meinung ist, dass die multimodale Natur eines Textes nicht nur im Vorhandensein mehrerer Zeichensysteme besteht (vgl. Dicerto, 2018:16), sondern vielmehr in der wesentlichen Tatsache, dass diese Zeichensysteme sich nicht unbedingt gegenseitig ergänzen (vgl. 2018:17). Damit meint die Wissenschaftlerin nicht, dass visuelle und verbale Zeichen innerhalb des multimodalen Textes als getrennt voneinander wahrgenommen werden (müssen), sondern, dass sie eine eigenständige, voneinander unabhängige Bedeutung vermitteln können (*ebd.*).

Es ist an diesem Punkt deutlich geworden, dass unter Text eine komplexe Gesamtheit von verschiedenen Elementen zu verstehen ist, dessen Bedeutung sich nicht einfach aus der reinen Juxtaposition der involvierten Systeme ergibt. Vielmehr treten diese miteinander in engem Zusammenhang, sodass der Gesamttext eine vollständige und komplexere Botschaft vermitteln kann. Zwischen diesen Elementen besteht keine Hierarchie und kein Teiltext ist wichtiger als der andere. Um das Konzept mit Dicertos Worten zu verdeutlichen: „establishing a hierarchy of signs in a text can be likened to establishing a hierarchy between husband and wife“ (2018:77). In der Tat interagieren die verschiedenen Zeichen im Gesamttext miteinander und ergänzen sich gegenseitig: Das Eruiere der Bedeutung der bimodalen Einheit kann nur darauf aufbauen (vgl. Hennecke, 2015:211). Es folgt, dass der multimodale Text keine Bedeutung kommunizieren könnte, falls einer der Modi fehlen würde (vgl. Dicerto, 2018:43). Dies liegt insbesondere daran, dass Bild und Sprache eine tiefe, intratextuelle Beziehung auf den Ebenen von Inhalt, Form und Funktion haben (vgl. Hennecke 2017:60). Wie Hennecke hinweist, erfolgt Sinngebung dynamisch (vgl. Hennecke, 2015:211). Dabei handelt es sich um einen komplexen Prozess, welcher auf kulturellem Wissen und auf der kommunikativen Situation beruht (*ebd.*). Dicerto unterstützt diese These und meint, dass die Bedeutung eines Textes von den LeserInnen abhängt (vgl. Dicerto, 2018:22). Diese verfügen nämlich über

Kenntnisse, welche von Literatur, Kunst und Gesellschaft stark geprägt und für die Interpretation einer multimodalen Einheit relevant sind (vgl. Titzmann, 1990:373). Diese Fähigkeit, Bedeutungen aufgrund der Vorkenntnisse zu generieren, könnte mit der von Jäger theorisierten transkriptiven Intelligenz in Beziehung gebracht werden. Diese wird von Hennecke multimodale oder semiotische Kompetenz genannt (vgl. Hennecke, 2017:57). Damit ist die Kapazität gemeint, Transkriptionen durchzuführen, und zwar sowohl *intramediale* Prozesse, bei welchen Sprache umgesetzt wird, um über das Sprachliche zu kommunizieren (vgl. Jäger, 2002:29), als auch *intermediale* Vorgänge, in welchen auf zwei oder mehrere mediale Systeme¹⁴ zurückgegriffen wird, um einen durch ein anderes System vermittelten Inhalt zu übersetzen (*ebd.*). Mittels beider Verfahren ist es möglich, Bedeutungen zu entschließen (*ebd.*), was als Transkriptivität bezeichnet wird. Mit anderen Worten ermöglicht Transkriptivität, Bedeutungen von einem System in ein anderes zu übermitteln (vgl. Hennecke, 2017:57) und bildet die Grundlage des Vermögens, multimodale Texte herzustellen bzw. zu rezipieren.

6.2. Fazit zur Multimodalität des Textes

Ziel des vorliegenden Kapitels war es, die dritte Forschungsfrage zu beantworten. Durch die Einführung des wichtigen Konzeptes von Multimodalität ist gezeigt worden, dass Bild und Bildtitel – d.h. Bild und Sprache – einen Gesamttext bilden, dessen Bedeutung stark von den Inhalten beider Zeichensysteme abhängt. Das Zusammenspiel von Bild und Titel kann insbesondere dazu beitragen, ein „Collage-Denken“ (Mahlow, 1995:215) zu fördern, welches neue Gedankenketten aufweckt (*ebd.*). Es wird daher deutlich, dass sich aus den bereits beschriebenen Beziehungen zwischen Bild und Sprache – und damit zwischen Bild und Bildtitel – ein komplexerer Gesamttext ergibt, welcher nur mittels kultureller und gesellschaftlicher Vorkenntnisse verstanden werden kann. Das soll an dieser Stelle als Antwort auf die dritte Forschungsfrage gelten. Nachdem die Antworten auf die ersten drei Forschungsfragen geliefert worden sind, kann das letzte theoretische Thema der vorliegenden Masterarbeit behandelt werden.

7. Die Übersetzung des Bildtitels: der Ansatz

Im vorliegenden Kapitel wird ein praktischer Ansatz für die Übersetzung von Bildtiteln angeboten, welcher sich auf dem von Sara Dicterio in ihrem Buch *Multimodal Pragmatics and Translation. A New Model for Source Text Analysis* (2018) entwickelten Modell aufbaut und mit Nords Theorie des Funktionalen Übersetzens zusammengeführt wird. Ziel der Entwicklung

¹⁴ Unter Medium ist ein Kommunikationsmittel zu verstehen, ein Informationsträger, durch welchen Inhalte kommuniziert werden.

eines analytischen Ansatzes, welcher als Ausgangspunkt für eine Analyse multimodaler Texte gelten kann, ist es, nicht nur auf die letzte Forschungsfrage („*Wie kann beim Übersetzen multimodaler Texte vorgegangen werden? Was wird verändert und warum?*“) zu antworten, sondern auch die Voraussetzungen für die Analyse des Bild-Titel-Textes zu schaffen, welche im zweiten Teil der Masterarbeit stattfinden wird. Im Folgenden wird das obengenannte Modell im Detail beschrieben.

7.1. Einführung in die Pragmatik

Der im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit verfolgte übersetzerische Ansatz baut auf semiotischen bzw. pragmatischen Grundlagen auf. Während viel Platz der Semiotik und der Zeichenhaftigkeit von Bild und Bildtitel gewidmet worden ist, haben Erläuterungen hinsichtlich der Pragmatik noch nicht stattgefunden. Aus diesem Grund erscheint es als sinnvoll, eine kurze Einführung in diesen linguistischen Bereich zu liefern.

Unter Pragmatik versteht sich eine relativ junge Disziplin, welche erst ab den 70er Jahren die Aufmerksamkeit verschiedener SprachwissenschaftlerInnen geweckt hat (vgl. Linke et al., 2004⁵:194). Sie bezeichnet die „Lehre vom Zeichengebrauch und [...] Sprachhandeln“ (*ebd.*) und bezieht sich auf das konkrete und sachorientierte Handeln durch die Sprache (*ebd.*). Es wird damit klar, dass einige Phänomene nicht nur durch sprachliche Theorien erklärt werden können. Vielmehr erweisen sich auch der Kontext einer sprachlichen Äußerung sowie eine Reihe nichtsprachlicher Faktoren als relevant zum Verständnis dieser Ereignisse (*ebd.*). In anderen Worten bilden die Regelhaftigkeiten, welche dem Sprachgebrauch zugrunde liegen, und das, was die Interpretation einer sprachlichen Äußerung beeinflusst, den Kern der Pragmatik (vgl. Linke et al., 2004⁵:201). Indem es die Grundlagen der sogenannten Sprechaktttheorie präsentiert, trug Austins Werk *How to do things with words* zur Entwicklung der Pragmatik als eigenständige linguistische Disziplin bei (vgl. 2004⁵:206). Seitdem haben zahlreiche Veröffentlichungen zu demselben Thema stattgefunden und so wurde die Basis der Pragmatik geschaffen.

In seinem Werk geht Austin davon aus, dass zwei Arten von Sätzen existieren können, und zwar konstative und performative (vgl. 2004⁵:207). Unter der ersten Kategorie werden rein deskriptive Sätze gemeint, welche wahr oder falsch sein können (*ebd.*) und als performativ werden Sätze bezeichnet, durch welche Handlungen durchgeführt werden (*ebd.*). Ein konstatives Beispiel ist das folgende: *Ich habe heute 150 Seiten Syntaxtheorie gelesen* [Hervorhebung im Original] (*ebd.*). Zu den performativen Sätzen zählen hingegen die folgenden: *Ich taufe dich auf den Namen Angelika; Ich danke Ihnen sehr für Ihre Mitarbeit* (*ebd.*). Es wird damit deutlich, dass es mit Wörtern nicht nur möglich ist, einfache Gedanken zu äußern, sondern auch eine Aktion zu erfüllen, was aus einer pragmatischen Perspektive

besonders bedeutsam ist. Es könnte eine erste Erklärung dafür liefern, wie durch Worte in einer gegebenen Situation gehandelt wird. Obwohl es interessant sein könnte, die Sprechakttheorie im Detail zu besprechen, scheint sie innerhalb der vorliegenden Masterarbeit jedoch nicht wichtiger als andere pragmatische Theorien zu sein, welche einer tieferen Beschreibung würdig sind. Diese stellen nämlich die Grundlagen von Dierckx's Modell dar, welches dieser Masterarbeit zugrunde liegt. Es handelt sich um die Theorie der konversationellen Implikaturen von Grice und die Relevanztheorie von Sperber & Wilson.

Die Theorie der konversationellen Implikaturen setzt eine Kooperation zwischen Sprecher und Hörer voraus, durch welche eine gegenseitige Verständigung erreicht werden kann (vgl. 2004⁵:220). Das dem Kooperationsprinzip zugrundeliegende Motto befiehlt: „Sei kooperativ!“ (vgl. 2004⁵:223). Dies bietet eine Erklärung bezüglich der Art und Weise an, wie Kommunizierende miteinander interagieren und wie sie die Sprache zu den Zwecken der Kommunikation verwenden (vgl. 2004⁵:220). Das Kooperationsprinzip basiert auf vier Regeln, den sogenannten Maximen, welche laut Grice zum Gelingen jeder Kommunikation wesentlich sind (vgl. 2004⁵:221). Der Wissenschaftler unterscheidet die folgenden Konversationsmaximen:

- I. „Maxime der Quantität: Sag so viel wie nötig, und sage nicht zu viel.
- II. Maxime der Qualität: Sag nicht, was du nicht für wahr hältst, oder dann signalisiere, welchen Grad der Wahrscheinlichkeit das Gesagte hat.
- III. Maxime der Relation: Sei relevant.
- IV. Maxime der Modalität: Sag deine Sache in angemessener Art und Weise so klar wie nötig.“ (Linke et al., 2004⁵:223)

Den erwähnten Maximen liegt allerdings ein Interpretationsverfahren zugrunde, durch welches es möglich wird, die Bedeutung einer sprachlichen Äußerung zu ergreifen, obwohl es in einigen Situationen so scheint, als ob eine der Maximen verletzt worden ist (vgl. 2004⁵:221). Das kann als Reparaturprozess (*ebd.*) betrachtet werden, da es den kommunizierenden Personen ermöglicht, sich unter der Berücksichtigung der erwähnten Regeln und des Kontextes zu verständigen. In Anbetracht dessen, was bisher dargelegt worden ist, kann man behaupten, dass KommunikationspartnerInnen innerhalb einer Konversation kooperieren, indem sie „zur Sache (Maxime der Relation), klar (Modalität), wahr (Qualität) und das Nötige (Quantität) [...] reden“ (Linke et al., 2004⁵:225). Es geht also um das Umdeuten dessen, was die KommunikationspartnerInnen durch ihre Äußerungen in einer bestimmten Situation meinen (vgl. 2004⁵:222). Dieses Konzept wird von Grice als konversationelle Implikatur (*ebd.*) bezeichnet. Konversationelle Implikaturen sind immer kontextgebunden und unterscheiden

sich dadurch von den konventionellen Implikaturen. Diese hängen weniger von der Situation ab und können aus sprachlichen Äußerungen abgeleitet werden (*ebd.*). Wichtig ist, dass Implikaturen immer hypothetische Annahmen sind (*ebd.*).

Die von Sperber & Wilson entwickelte Relevanztheorie baut auf Grices Ergebnissen auf, wendet sich von dieser aber insoweit ab, dass nicht Kooperativität sondern Relevanz als die Grundlage der Kommunikation betrachtet wird (vgl. Dicerto, 2018:46-47). Wie oben erwähnt, spielt Relevanz auch in Grices Theorie eine Rolle, gilt aber einfach als Maxime und kann daher verletzt werden (vgl. 2018:47). In der Relevanztheorie kann man gegen das Relevanzprinzip nicht verstoßen (*ebd.*). Die Sprachwissenschaftler erklären, dass Relevanz das Ergebnis eines Prozesses ist, durch welchen bereits vorhandene Informationen mit neuen Auskünften verbunden werden (vgl. Sperber & Wilson, 1986:48). Wenn das Zusammenspiel von alten und neuen Informationen einen inferentiellen Prozess fördert, dann kann man von Relevanz sprechen (*ebd.*). Ein für Relevanz wesentliches Konzept ist der kontextuelle Effekt. Sperber & Wilson behaupten, dass der Hörer im Laufe der Kommunikation eine Reihe von Annahmen macht, welche den Hintergrund beeinflussen, auf der Basis dessen neue Informationen verstanden werden (vgl. Sperber & Wilson, 1986:118). Dies wird als kontextueller Effekt bezeichnet. Je nach Umfang der im Kontext vorhandenen Information kann die Relevanz einer Äußerung höher oder niedriger sein (*ebd.*). Es ist also klar, dass Kommunikation laut der Relevanztheorie kein rationaler Vorgang – wie in Grice – ist, sondern ein Prozess, innerhalb welches die kognitiven Fähigkeiten der KonversationspartnerInnen im Vordergrund stehen (vgl. Linke et al., 2004⁵:230).

Angesichts der bisher präsentierten pragmatischen Theorien kann abgeleitet werden, dass Kommunikation kein rein sprachliches Ereignis ist. Es ist vielmehr ein von außersprachlichen Faktoren abhängiges Phänomen. Die Rolle des Kontextes, innerhalb dessen eine Äußerung gemacht wird, scheint sowohl in der Theorie der konversationellen Implikaturen als auch in der Relevanztheorie wesentlich zu sein. Dieser Schlussfolgerung muss besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden, da der Kontext auch für die Rezeption von Kunstwerken eine große Bedeutung annimmt.

7.2. Ein Analysemodell für multimodale Texte

Der im Rahmen dieser Masterarbeit zu verfolgende Ansatz basiert auf Dicertos Modell zur Analyse von multimodalen Texten. Daher lohnt es sich, dieses Modell zu beschreiben. Um das Konzept von Multimodalität des Textes einzuführen und es im Detail zu erläutern, geht Dicerto in ihrem Buch einerseits von einer semiotischen Perspektive und andererseits von den im vorherigen Unterkapitel präsentierten pragmatischen Theorien aus. Die Wissenschaftlerin versucht zu den Zwecken der Entwicklung eines multimodalen, übersetzerischen Ansatzes

Semiotik und Pragmatik zusammenzubringen. Es scheint nämlich keinen einheitlichen Kode zur Organisation von unterschiedlichen semiotischen Zeichen innerhalb eines Textes zu geben (vgl. Dicerto, 2018:34). Deshalb könnte die kommunikative Kraft multimodaler Texte beispielsweise in der Pragmatik liegen (*ebd.*). Pragmatik ist bis dato eher zur Untersuchung der gesprochenen Sprache eingesetzt worden (vgl. Dicerto, 2018:38) und der Grund dafür – so Dicerto – könnte praktischer Natur sein (*ebd.*). Die Anwendung pragmatischer Konzepte könnte aber auch bei schriftlichen Texten nützlich sein. Jedenfalls taucht dabei ein Problem auf: Eine pragmatische Untersuchung setzt voraus, dass die KommunikationspartnerInnen einen gemeinsamen Informationshintergrund teilen, welcher von Sperber & Wilson als *cognitive environment* (Sperber & Wilson, 1986:38) bezeichnet wird. Dieser kognitive Kontext kann bei Interaktionen außerhalb der gesprochenen Sprache nur schwer eruiert werden, sodass die Basis einer pragmatischen Analyse fehlt (vgl. Dicerto, 2018:39). Es gibt zahlreiche Versuche, schriftliche Texte aus pragmatischer Sicht zu untersuchen (vgl. Cooren, 2008:2). Dicerto verwendet etwa einen Beitrag von Cooren (2008) als Ansatzpunkt für ihre pragmatische Untersuchung multimodaler Texte. Dabei geht Cooren davon aus, dass einer der InteraktionspartnerInnen zu den Zwecken der Kommunikation – also des intentionalen Vermittelns von Informationen – nicht unbedingt ein Mensch sein muss (vgl. 2008:6). Das ist möglich, da Menschen dazu neigen, nicht-menschlichen Entitäten eine Art von *agency* zuzuschreiben (vgl. 2008:11). Beispiele dafür sind Ausdrücke wie „This signature *commits* you to payment“, „recipe *suggests* that we use this kind of flour“ [Meine Hervorhebung] (*ebd.*), usw. Laut Dicerto hilft diese *textual agency* (vgl. Cooren, 2008) dabei, das Konzept von kognitivem Kontext auf die Text-Leser-Ebene auszudehnen (vgl. Dicerto, 2018:40), sodass das erwähnte Problem des anscheinend fehlenden gemeinsamen Informationshintergrundes von TextautorInnen und LeserInnen gelöst wird. Dass dieser gemeinsame kognitive Kontext überhaupt existiert, kann aber nur vermutet werden (vgl. 2018:41). Zur Umsetzung eines pragmatischen Ansatzes bei schriftlichen Texten muss also angenommen werden, dass sich die schreibende Person des beschränkten Vorwissens der LeserInnen bewusst ist und daher den Text so verfasst, dass diesen verständlich ist (*ebd.*). Ein multimodaler Text könnte für eine einfache und zielgerechte Kommunikation die beste Lösung sein, sodass die Entscheidung, diese Art von Texten herzustellen, als pragmatische Strategie betrachtet werden kann (vgl. Dicerto, 2018:41-42). Obwohl die Umsetzung einer solchen Strategie bei Kunstwerken manchmal vollkommen unbewusst passiert, kann diese Perspektive im übersetzerischen Rahmen trotzdem von Vorteil sein.

Nicht nur die Herstellung eines multimodalen Textes, sondern auch die Art und Weise, wie dieser rezipiert wird, soll pragmatisch untersucht werden. Um das zu machen, greift Dicerto auf Sperber & Wilson sowie auf Grice zurück. Die beiden Sprachwissenschaftler vertreten die

Sichtweise, nach welcher Kommunikation nicht nur auf einem Enkodierungsprozess, sondern auch auf einem inferentiellen Modell beruht. Nach dem zweiten Modell, welches u.a. von Grice theorisiert worden ist, erfolgt Kommunikation durch das Liefern bzw. Interpretieren der Evidenz (vgl. Sperber & Wilson, 1986:2), und zwar durch die Fähigkeit der KommunikationspartnerInnen Inferenzen – d.h. Annahmen über den Sachverhalt – zu ziehen. In Anbetracht der gelieferten Erläuterungen bezüglich des Kommunikationsmodelles von Sperber & Wilson lässt sich behaupten, dass Kommunikation einerseits Kenntnisse des verwendeten Codes, andererseits inferentielle Fähigkeiten zum Verständnis einer Äußerung im Kontext voraussetzt (vgl. Dicerto, 2018:42). Interessanterweise liegen beide Voraussetzungen auch der Semiotik zugrunde. Wie in 4.3. in Bezug auf das visuelle Zeichensystem dargelegt, können Zeichen nämlich nur verstanden werden, wenn BenutzerInnen diese als solche erkennen. In anderen Worten kann ein semiotisches System nur genutzt werden, falls Kenntnisse dieses Codes vorhanden sind. Der Kontext scheint auch in diesem Bereich zum Verständnis der Zeichen wesentlich zu sein: Visuelle bzw. verbale Zeichen sind in einem soziokulturellen Kontext tief eingebettet und können nur durch diesen interpretiert werden (vgl. Titzmann, 1990:373). Das setzt daher ein „semiotischen Wissen“ (Hennecke, 2015:208) voraus. Nicht auszulassen, ist die Tatsache, dass je nach Kontext ein und dasselbe Bild ganz verschiedene Bedeutungen annehmen kann (vgl. Muckenhaupt, 1986:157). Noch wichtiger zu bemerken ist, dass Hennecke die Notwendigkeit betont, „*pragmatische, textexterne Faktoren*“ [Meine Hervorhebung] (Hennecke, 2017:67) innerhalb einer semiotischen Untersuchung von multimodalen Texten in Betracht zu ziehen. Zusammenfassend, scheint es eine Reihe von Ähnlichkeiten zwischen Pragmatik und Semiotik zu geben, welche zu den Zwecken einer vertiefenden Analyse der Bildtitelübersetzung vorteilhaft sein können.

Eine pragmatische Untersuchung von Sprache-Bild-Texten kann durchgeführt werden, indem man eine Entsprechung zwischen solchen Texten und den sogenannten *utterances* oder *stimuli* (vgl. Sperber & Wilson, 1986:29) erkennt. Darunter ist „any modification of the physical environment designed by a communicator to be perceived by an audience and used as evidence of the communicator’s intentions“ (*ebd.*) zu verstehen. Da – wie von Dicerto angemerkt wird – jedes kommunikative Handeln unter diese Definition fällt, können alle Texte und daher auch multimodale Texte als *utterances* oder *stimuli* betrachtet werden (vgl. Dicerto, 2018:44). Hinsichtlich der anzunehmenden pragmatischen Perspektive behauptet Dicerto, dass eine relevanzorientierte Sichtweise vorteilhaft sein kann (vgl. Dicerto, 2018:51). Dabei liegt der Fokus auf den LeserInnen des multimodalen Textes, welcher nicht aufgrund seiner Grammatik, sondern vielmehr durch die wahrgenommene Relevanz rezipiert wird (vgl. 2018:72). Um die Relevanztheorie für die Analyse multimodaler Texte anzuwenden, muss das

Konzept von semantischer Repräsentation – oder logischer Form – auf diese Art von Texten ausgedehnt werden (vgl. 2018:67). Unter logischer Form verstehen Sperber & Wilson eine Eigenschaft von gut strukturierten Äußerungen, welche kraft ihrer Struktur logisch verarbeitet – d.h. begriffen – werden können (vgl. Sperber & Wilson, 1986:72). Aufgrund der logischen Form eines Textes können sowohl Implikaturen als auch Explikaturen eruiert werden (vgl. Dicerto, 2018:66), wobei die ersteren implizit und die letzteren explizit ziehbare Schlussfolgerungen oder Inferenzen sind. Diese werden im Falle einer Sprache-Bild-Einheit durch die Interaktionen der zwei Modi ermittelt, auf dessen Basis Schlussfolgerungen über die Relevanz der Botschaft des Textes gezogen werden (vgl. 2018:82). Nicht auszulassen ist, dass der inferentielle Prozess auch auf dem Kontext- und Weltwissen der LeserInnen beruht (vgl. 2018:84). Im Übersetzerischen Bereich bedeutet dies, dass Ausgangs- und Zieltext ähnliche semantische Repräsentationen und daher analoge Implikaturen und Explikaturen aufweisen sollten (vgl. 2018:71).

Wie in Kapitel 5 im Detail erläutert, sind die Sprache-Bild-Beziehungen zum Verständnis der multimodalen Einheit wesentlich und werden auch innerhalb Dicertos Modells als bedeutend betrachtet. Die Wissenschaftlerin greift insbesondere auf Martinec & Salway sowie auf Pastras zurück, deren Vorschläge in dieser Masterarbeit aus konzeptuellen Gründen noch nicht dargelegt worden sind. Da sie aber in Dicertos Beitrag eine Rolle spielen, müssen sie im Folgenden präsentiert werden.

Der Ansatz von Martinec & Salway¹⁵ beruht auf einer Überarbeitung der Modelle von Barthes¹⁶ und Halliday¹⁷ und erläutert die logisch-semantischen Beziehungen zwischen den Modi eines Textes. Insbesondere erkennen Martinec & Salway drei Arten von Bezügen zwischen Bild und Sprache: *anchorage* und *relay*, welche Barthes beipflichten (siehe 5.2.), und *illustration*. Der Unterschied zwischen *anchorage* und *illustration* besteht nach Martinec & Salways Auffassung darin, dass beim ersteren das Visuelle vom Verbalen erklärt wird (vgl. 2018:74), während beim letzteren das umgekehrte Verhältnis besteht (*ebd.*). Durch die erwähnten Kategorien können die Bild-Sprache-Beziehungen innerhalb eines multimodalen Textes beobachtet werden, wobei das Ziel von Martinec & Salway die Untersuchung der logischen und semantischen Verhältnisse zwischen den Modi ist. Um das zu machen, nutzen sie die Unterscheidung in *projection* und *expansion*, welche sich in Hallidays Werk auf die Beziehungen zwischen Sätzen beziehen (vgl. Dicerto, 2018:75). *Projection* hat mit Konzepten zu tun, welche bereits sprachlich ausgedrückt worden sind (*ebd.*) und kann als *locution*, wenn das Konzept eine Aussage ist, oder *idea*, wenn das Konzept ein Gedanke ist, auftreten (*ebd.*).

¹⁵ Der betreffende Ansatz ist im 2005 erschienenen Werk *A System for Image-text Relations in New (and Old) Media* zu finden. Im Folgenden wird das Modell laut Dicertos Erläuterung erklärt.

¹⁶ *Rhetoric of the Image* (1977)

¹⁷ *An Introduction to Functional Grammar* (1994)

Expansion ist mit neuen Konzepten verbunden, welche sprachlich nicht ausgedrückt worden sind (*ebd.*). Wie vom Namen der Beziehungsart angegeben, handelt es sich dabei um ein Verhältnis, in welchem ein bereits vermittelter Inhalt erweitert wird. Dies kann durch *enhancement*, *extension* oder *elaboration* stattfinden. *Enhancement* sieht vor, dass ein Satz ein vorhandenes Konzept mit neuen Worten ausgedrückt wird (vgl. Dicerto, 2018:76). Wenn neue Elemente zu einem Konzept hinzugefügt werden, dann spricht man von *extension*. Bei *enhancement* wird ein Hauptsatz mit einem Kausalsatz oder mit einem Nebensatz versehen, welche Zeit bzw. Ort eines Ereignisses vermitteln (*ebd.*). Dieser Ansatz kann sich laut Martinez & Salway als besonders nützlich erweisen, um die Sprache-Bild-Beziehungen zu untersuchen. Die Wissenschaftler führen daher dieses Modell mit Barthes Ansatz zusammen. Das Ergebnis ist ein neues Modell, dessen Funktion es ist, die logischen Verbindungen zwischen Modi zu erkennen. Dies entspricht gänzlich dem Ziel einer analytischen Untersuchung des multimodalen Ausgangstextes (vgl. Dicerto, 2018:77) und gilt als Grundlage der Herangehensweise dieser Masterarbeit.

Wenn das Erläuterte auf die Identifizierung der Beziehungen zwischen Modi abzielt, dann braucht man nur noch zu verstehen, *wie* unterschiedliche Zeichensysteme miteinander interagieren. Die Lösung wird von Pastras COSMOROE¹⁸ geliefert. COSMOROE fokussiert sich auf intersemiotische Verhältnisse zwischen Bildern, Sprache und Körperbewegungen und auf die Art und Weise, wie diese eine kohärente Botschaft vermitteln (vgl. Pastra, 2008:306). Im Folgenden geht es ausschließlich um Sprache-Bild-Beziehungen. Innerhalb COSMOROE werden drei Arten von Relationen erkannt: *equivalence*, *complementarity* und *independence*. Im Fall von *equivalence* vermitteln die eingesetzten Medien¹⁹ – d.h. die Modi – denselben semantischen Inhalt, d.h. sie beziehen sich alle auf eine einzige Entität (vgl. 2008:307). Bei *equivalence* können genauere Relationen unterschieden werden:

- *Token-token*: Medien beziehen sich auf denselben Gegenstand. Das im Bild Dargestellte wird verbal genau identifiziert (vgl. 2008:308), wie im Fall der Schrift „Petersdom“ mit dem Bild des genannten Gebäudes (vgl. Dicerto, 2018:80);
- *Type-token*: Ein Medium, zum Beispiel die Sprache, nennt eine Entitätskategorie und das andere, das Bild, stellt ein oder mehrere Elemente dar (vgl. Pastra, 2008:308-309). Das kann beispielsweise beobachtet werden, wenn eine Schrift „Kirchen“ lautet und sie mit einem Foto von dem Petersdom versehen ist (vgl. Dicerto, 2018:80);
- *Metonymy*: Sprache und Bild beziehen sich auf unterschiedliche Elemente, welche in einer Beziehung miteinander stehen und dieselben Assoziationen wecken (vgl. Pastra,

¹⁸ COSMOROE ist die Abkürzung von *cross-media interaction relations*.

¹⁹ Im Folgenden wird von Medien gesprochen, um Pastras Terminologie zu behalten. Die Autorin verwendet allerdings diese Bezeichnung als Synonym für Modus.

2008:309). Das ist beispielsweise der Fall vom verbalen Text „Kunst im Petersdom“ mit einem Bild von Michelangelos *Pietà* (vgl. Dicerto, 2018:80);

- *Metaphor*: Bild und Sprache vermitteln Inhalte aus unterschiedlichen Bereichen, welche miteinander in Zusammenhang gestellt werden können (vgl. Pastra, 2008:310). Wird Michelangelos *Pietà* mit der Schrift „Kunstparadies“ zusammengebracht, dann handelt es sich um eine Metapher (vgl. Dicerto, 2018:80).

Bei *complementarity* ergänzen die von den verschiedenen Medien vermittelten Informationen einander, um eine kohärente Botschaft zu erzeugen (vgl. Pastra, 2008:308). Diese Beziehungen können zur Kohärenz des multimedialen Textes *essential* oder *non-essential* sein (vgl. 2008:310) und können unabhängig von ihrer Wesentlichkeit in den folgenden Subkategorien unterteilt werden:

- *Exophora*: Ein Medium bezieht sich auf etwas, was durch den Bezug auf das andere Medium verstanden werden kann (*ebd.*). Das ist der Fall bei Wörtern wie „hier“, „dies“ usw., welche durch Bilder kontextualisiert und daher entschlüsselt werden;
- *Agent-object*: Ein Medium weist auf den Autor bzw. die Autorin einer Äußerung oder einer Handlung hin, welche durch ein anderes Medium dargestellt worden sind (*ebd.*), wie etwa Textblasen und Bilder in Comics (vgl. Dicerto, 2018:80);
- *Defining apposition*: Ein Medium fügt zusätzliche Informationen zu etwas hinzu, was durch ein anderes Medium dargestellt worden ist (vgl. Pastra, 2008:311). Im Gegensatz zur token–token oder type–token equivalence ist die vermittelte Information nicht allgemeingültig und daher stark vom Kontext abhängig (*ebd.*). Ein Beispiel dafür wäre ein Foto von Barack Obama mit der verbalen Beschreibung „Der Lieblingspräsident der USA“ (vgl. Dicerto, 2018:80-81).

Innerhalb der *non-essential* Gruppe wird eine weitere Art von *complementarity* erkannt, und zwar *adjunct*. Dabei fügt ein Medium zusätzliche, nicht wesentliche Informationen zu dem vom anderen Medium vermittelten Inhalt hinzu (vgl. Pastra, 2008:312). Das kann beispielsweise von der Künstlersignatur dargestellt werden, welche keine neue, relevante Information zur Rezeption eines Bildes kommuniziert (vgl. Dicerto, 2018:81).

Zuletzt definiert Pastra *independence* als die Beziehung zwischen mehreren Medien, welche voneinander unabhängige Botschaften vermitteln (vgl. Pastra, 2008:308). Diese bilden zusammen einen multimodalen Text (*ebd.*). Dieses Verhältnis besteht aus drei Untergruppen:

- *Contradiction*: Die von Medien vermittelten Botschaften stehen im Gegensatz zueinander (vgl. Pastra, 2008:313). Ein Beispiel dafür könnte von einem Text dargestellt werden, in welchen die Schrift „unsere Möbel“ von einem Foto von Felsen begleitet wird (*ebd.*). Es handelt sich daher um eine Beziehung, welche stark auf Humor beruht (*ebd.*);
- *Symbiosis*: Medien vermitteln miteinander thematisch verbundene Botschaften, welche allerdings einander nicht ergänzen (*ebd.*). Dabei ist der visuelle Inhalt ein reiner Zusatz zum verbalen Teil (*ebd.*). Eine solche Beziehung besteht zum Beispiel zwischen einer verbalen Beschreibung eines Flusses und einem Bild von Wassertropfen (vgl. Dicerto, 2018:79-80);
- *Meta-information*: Ein Medium bringt eine bestimmte Botschaft zum Ausdruck, welche vom Text unabhängig ist, kommuniziert jedoch neue Informationen (vgl. Pastra, 2008:313-314). *Meta-information* kann beispielsweise vom Stil einer visuellen Dekoration vermittelt werden, welche Auskünfte über Ort und Zeit ihrer Herstellung geben kann (vgl. Dicerto, 2018:81).

Bisher sind die pragmatischen bzw. semiotischen Grundlagen des Modelles dargelegt worden. Da der Ausgangspunkt zu einer konzeptuellen Verteilung der einzelnen Modi noch zu erläutern ist, kann dieses noch nicht als vollständig betrachtet werden. Erst dadurch wird es möglich, genauer zu beobachten, wie die unterschiedlichen Teile der multimodalen Einheit miteinander interagieren. Das von Dicerto vorgeschlagene Modell beruht in diesem Sinne auf dem Konzept von Cluster. Darunter wird eine Gruppierung von Elementen gemeint (vgl. 2018:90), welche normalerweise getrennt voneinander vorkommen. Diese Trennung kann zum Beispiel durch eine Linie erfolgen (*ebd.*), was jedoch nicht immer der Fall ist. Eine Gruppierung kann daran erkannt werden, dass sich nebeneinander befindende Elemente als Teil desselben Clusters betrachtet werden (*ebd.*). Zu betonen ist, dass sowohl visuelle als auch verbale Elemente denselben Cluster bilden können (*ebd.*).

Das folgende Schema wurde auf der Basis von Dicertos Modell zur Analyse des statischen multimodalen Textes hergestellt (vgl. Dicerto, 2018:95) und gilt als Vorlage dieser Arbeit.

<i>Senderintention</i>						
<i>semantische Repräsentation der einzelnen Modi</i>			<i>semantische Repräsentationen des multimodalen Textes</i>		<i>Inferenzen</i>	
<i>Cluster</i>	<i>verbaler Inhalt</i>	<i>visueller Inhalt</i>	<i>COSMOROE</i>	<i>logisch-semantische Beziehungen</i>	<i>Explikaturen</i>	<i>Implikaturen</i>

Schema 1

Das Schema ist von links nach rechts zu lesen: Zuerst werden Cluster innerhalb des multimodalen Textes identifiziert. Anschließend werden die visuellen und verbalen Elemente jeder Gruppierung unterschieden und analysiert, um die bestehenden Beziehungen zu beschreiben. Schließlich werden allfällige Implikaturen bzw. Explikaturen dargelegt.

7.3. Das Modell und die Übersetzung

Im Folgenden wird erklärt, wie das präsentierte semiotisch-pragmatische Modell für die Übersetzung vom Bildtitel umgesetzt werden kann, wenn dieser in einem multimodalen Kontext eingebettet ist. Es wird noch einmal auf Dicerto zurückgegriffen, um zu erklären, ob und inwiefern dieses Modell im Rahmen der Übersetzungswissenschaft eine Anwendung finden kann. Dicerto weist auf die Tatsache hin, dass zahlreiche Translationswissenschaftlerinnen auffällige Zusammenhänge zwischen dem übersetzerischen Prozess und der Pragmatik betont haben (vgl. Dicerto, 2018:52). Beide Seiten legen nämlich Wert auf den (soziokulturellen) Kontext, in welchem eine Äußerung bzw. ein Text eine besondere Bedeutung annehmen. Dies bedeutet, dass Übersetzung aus einer pragmatischen Perspektive untersucht werden kann (vgl. 2018:54). Der umfangreichste Beitrag zu diesem Thema wurde laut Dicerto von Gutt geleistet, welcher in der Übersetzung die Relevanztheorie anwendet. Der Übersetzungswissenschaftler stellt fest, dass eine Übersetzung u.a. die kontextuellen Implikationen mit dem Ausgangstext gemeinsam haben sollte (vgl. 2018:55), was als *interpretative resemblance* (*ebd.*) bezeichnet wird. Da aber Ausgangs- und Zieltext in keinem gemeinsamen Kontext rezipiert werden, sollte die Übersetzung einen *ähnlichen* kontextuellen Effekt wie das Original erzeugen (*ebd.*). Dieser Zweck kann nur dann erfüllt werden, wenn das Prinzip der Relevanz als Maßstab des übersetzerischen Prozesses angenommen wird (*ebd.*). Nur so kann die *interpretative resemblance* zwischen Ausgangs- und Zieltext verfolgt werden.

Obwohl der oben erwähnte Ansatz viele Berührungspunkte mit Dicertos Modell aufweist, wird im Laufe der vorliegenden Masterarbeit auf eine andere translationswissenschaftliche Theorie zurückgegriffen, und zwar auf das Funktionale Übersetzen von Nord. Der Grund dafür liegt darin, dass sie von der Übersetzungswissenschaftlerin selbst zu einer translatorischen Untersuchung von (Buch-)Titeln umgesetzt worden ist, da das Funktionale Übersetzen eventuelle Veränderungen bzw. Anpassungen des Textes in der Übersetzung erklärt. Daneben scheinen Dicertos Modell und Nords Theorie sich gut zu ergänzen: Das erstere schafft eine analytische bzw. interpretative Basis zum Umgehen mit multimodalen Texten, die letztere kann dabei helfen, allfällige Schwierigkeiten bei der Rezeption des Textes innerhalb der Zielkultur zu identifizieren.

7.3.1. Die Theorie des Funktionalen Übersetzens

Nords Theorie des Funktionalen Übersetzens ist Teil der funktionalen Ansätze (vgl. Stellmacher, 2003:2), d.h. translatorischer Modelle, innerhalb welcher der Fokus auf der Funktion der Übersetzung im Zielkontext liegt (vgl. Nord, 2002:32). Insbesondere – wie von der Entwicklerin selbst behauptet – beruht das Funktionale Übersetzen auf Reiß & Vermeers Skopostheorie (vgl. Nord, 1993:8-9). Diese wird von Nord erweitert, indem sie die Konzepte von Funktionsgerechtigkeit und Loyalität einführt (vgl. Stellmacher, 2003:2). Der Vorteil dieses Ansatzes liegt in seiner Praxisorientierung (vgl. Nord, 1993:8) und bietet ein theoretisches Modell, welches im Falle einer vielfältigen Reihe von Texten verwendet werden kann (*ebd.*): Das vorgeschlagene Modell gilt bei allen translatorischen Gelegenheiten, da der Maßstab jeder Übersetzungsstrategie die Textfunktion im Rezeptionskontext ist (vgl. Nord, 2002:33). Basis eines solchen Ansatzes ist eine Übersetzungskonzeption, welche Translation als Handeln zwischen verschiedenen Parteien betrachtet. Wie Reiß & Vermeer erklären, ist der Grund jeder Handlung das Erfüllen eines bestimmten Ziels, und zwar die Veränderung der geläufigen Situation (vgl. Reiß & Vermeer, 1984:95). Ein Translationsauftrag aus dieser Perspektive kann auch als komplexes Beispiel einer Handlung gelten, bei welchem es um ein Weiterhandeln geht, da eine erste Handlung, d.h. die Herstellung des Ausgangstextes, bereits stattgefunden hat (*ebd.*). Am translatorischen Handeln nehmen die folgenden PartnerInnen teil: AuftraggeberIn, ZieldtextempfängerIn und AusgangstextautorIn.

Ebenso wichtig für die Darlegung des Funktionalen Übersetzens ist das von Reiß & Vermeer theorisierte Konzept von Skopos, d.h. dem Zweck einer Übersetzung im Zielkontext, welcher von Nord als Textfunktion bezeichnet wird. Ein Text kann eine oder mehrere Funktionen gleichzeitig realisieren, wie etwas mitzuteilen, die Einstellung des Autors bzw. der Autorin zu erklären, einen Appell an das Publikum zu richten oder einen Kontakt mit diesem herzustellen bzw. zu behalten (vgl. Nord, 1993:10). Die Textfunktion hängt stark von EmpfängerInnen oder RezipientInnen ab (vgl. 1993:9), da diese dem Text je nach Rezeptionsbedingungen einen besonderen Zweck (oder mehrere Zwecke) zuschreiben (*ebd.*). Es lässt sich daher ableiten, dass die Funktion kein textimmanentes Merkmal ist, sondern einem Text innerhalb der Rezeptionssituation aufgrund von SenderIn und seiner bzw. ihrer Intention, EmpfängerInnen und ihren Erwartungen, Medium, Ort, Zeit und Anlass der Kommunikation zugeschrieben wird (*ebd.*). Da jeder Text vom Sender bzw. von der Senderin mit einer bestimmten Funktion verfasst wird, spricht Nord von Intention (vgl. Nord, 1993:9-10). Die Textfunktion stellt den Maßstab jeder zielgerechten Übersetzung dar, wobei für die Funktionsbestimmung verschiedene Aspekte in Betracht gezogen werden:

Übersetzt wird [...] jeweils für eine Zielsituation mit ihren determinierenden Faktoren (Empfänger, Ort, Zeit der Rezeption etc.), in welcher das Translat eine bestimmte, vor der Translation zu spezifizierende und spezifizierbare Funktion erfüllen soll. Wenn das Translat diese Funktion tatsächlich erfüllt, kann es (post factum) als „funktionsgerecht“ bezeichnet werden. Der Zielempfänger und der Auftraggeber erwarten, daß [sic!] der Übersetzer ein funktionsgerechtes Translat liefert. (Nord, 1989:102)

Das bedeutet aber nicht, dass das Produkt der Übersetzung wegen der zu erreichenden Funktion vom Originaltext vollkommen abweichen kann. Es wird vielmehr immer eine „Anbindung“ (*ebd.*) an den Ausgangstext erwartet und gefordert, aufgrund welcher bestimmt wird, welche Elemente auch im Zieltext unbedingt bewahrt und welche verändert – d.h. bearbeitet – werden können bzw. müssen (*ebd.*). Ausgangs- und Zieltext müssen also kompatibel sein (*ebd.*), worunter zu verstehen ist, dass die Übersetzung der Intention(en) der TextautorInnen bzw. der Textfunktion im Ausgangskontext nicht widersprechen soll (vgl. Nord, 1993:19). Um die Funktion(en) im Zieltext zu erfüllen, sind einige Veränderungen des Originals erlaubt, welche zum Beispiel den Inhalt betreffen können (vgl. 1993:12). Reiß & Vermeer behaupten in diesem Sinne: „Der Zweck heiligt die Mittel“ (Reiß & Vermeer, 1984:101).

Wie und inwiefern diese Zwecke im Zieltext realisiert werden können, hängt von einem „Subsidiaritätsprinzip“ (vgl. Nord, 1993:19) ab, nach welchem eine Hierarchie der Autorintentionen oder der Ausgangstextfunktionen aufgestellt wird und auf ihrer Basis die in einem Zielkontext realisierbaren Funktionen in der Übersetzung erfüllt werden (*ebd.*). Sollte keine der Funktionen im Zieltext realisierbar sein, ist eine Rücksprache mit AutorIn oder AuftraggeberIn notwendig (*ebd.*). Es ist wichtig zu betonen, dass die Idee von Kompatibilität zwischen Ausgangs- und Zieltext kulturell stark geprägt ist: „In unserer (heutigen, westlichen) Kultur erwarten wir [...] etwa, daß [sic!] eine Übersetzung eine Einstellung des Autors ‘genauso’ wiedergibt wie das Original“ (Nord, 1993:17). Angesichts dieser Erwartung ist eine besondere Haltung der ÜbersetzerInnen gegenüber den HandlungspartnerInnen, d.h. AuftraggeberIn, ZieltextempfängerIn und AusgangstextautorIn, wesentlich. Diese wird innerhalb der Theorie des Funktionalen Übersetzens als *Loyalität* bezeichnet. Loyal gegenüber den HandlungspartnerInnen zu sein, bedeutet, dass ÜbersetzerInnen in der Lage sind, zwischen ihren (häufig) unterschiedlichen Erwartungen zu verhandeln (vgl. Nord, 2002:36), indem allfällige auftretende Missverständnisse im Voraus erklärt werden (*ebd.*) und der *modus operandi* der übersetzenden Person eventuell verdeutlicht wird (vgl. Nord, 2002:37). Loyalität legt daneben großen Wert auf die kulturellen Spezifitäten der ZieltextempfängerInnen, d.h. auf den Zielkontext (vgl. Nord, 1993:17), sowie auf die menschlichen Beziehungen, welche dem translatorischen Handeln zugrundeliegen (vgl. Nord,

2002:36). Aus dieser Sicht kann dieses Prinzip als „Verbesserung“ des übersetzerischen Konzeptes von Treue gelten. Diese Annahme, welche u.a. von Koller als Maßstab für das Gelingen der Übersetzung betrachtet wird (vgl. Nord, 1988:100), besagt, dass ein Zieltext einen Ausgangstext genau widerspiegeln sollte (*ebd.*): Wenn jede Sprache über Mittel verfügt, um eine Idee auszudrücken, dann ist Treue zwischen Original und Übersetzung möglich (*ebd.*). Dieses übersetzerische Axiom berücksichtigt jedoch nicht die Kulturspezifität der Sprache, aufgrund welcher dieselbe Äußerung eine große kulturspezifische Bedeutung in der Ausgangs- bzw. Zielsprache annehmen könnte (*ebd.*). Treue ist häufig mit Äquivalenz gleichgesetzt worden. Diese besteht laut zahlreichen ÜbersetzungswissenschaftlerInnen zwischen Ausgangs- und Zieltext, falls die Übersetzung den höchsten Entsprechungsgrad gegenüber dem Original aufweist (vgl. Nord, 1988:101). Diese Entsprechung betrifft sowohl textinterne als auch textexterne Faktoren und ist in der Praxis kaum erreichbar (*ebd.*). Genau wegen dieser Unzufriedenheit ist der Äquivalenzbegriff von verschiedenen WissenschaftlerInnen reinterpretiert worden (*ebd.*). Man denke an Nida und seine dynamic equivalence oder an Neubert und die Äquivalenz auf Textebene, nur um wenige Beispiele zu nennen (*ebd.*). Es lässt sich daher behaupten, dass Loyalität ein menschenorientiertes Konzept ist, welches als Ausgangspunkt für das Übersetzen die Bedingungen des Zielkontextes berücksichtigt, während sich Treue auf das Verhältnis zwischen Ausgangs- und Zieltext bezieht (vgl. Nord, 2002:36).

In Anbetracht dessen, was bisher besprochen worden ist, kann Translation mit Nords Worten so definiert werden:

Translation ist die Produktion eines funktionsgerechten Zieltextes in einer je nach der angestrebten oder geforderten Funktion des Zieltextes (Translatioskopos) unterschiedlich spezifizierten Anbindung an einen vorhandenen Ausgangstext. Durch die Translation wird eine Kommunikation möglich, die ohne sie aufgrund vorhandener Sprach- bzw. Kulturbarrrieren nicht zustandegekommen wäre. (Nord, 1988:31)

Unter Kulturbarrrieren müssen in diesem Zusammenhang kulturelle Unterschiede zwischen TextautorInnen und ZielempfängerInnen verstanden werden (vgl. Nord, 1993:11), von welchen die erwähnten Verarbeitungen des Zieltextes abhängen. Die Art und Weise, wie ÜbersetzerInnen mit solchen Problemen umgehen und wie sie diese lösen, bestimmen ob es sich um ExpertInnen oder Laien bzw. Lainen handelt. Die letzteren übersetzen ausschließlich auf der Basis der Merkmale der Textoberfläche (vgl. Kadric et al., 2010⁴:82), während die ersteren die Situation, in welcher ein Text eingebettet ist, genau analysieren und aufgrund dieser eine zielgerechte translatorische Strategie bestimmen (vgl. 2010⁴:83). Kurz gesagt,

lassen sich die Unterschiede zwischen diesen Kategorien von ÜbersetzerInnen nach ihrer Sensibilität für solche Details bemerken.

Es sollte an diesem Punkt klar geworden sein, dass das Konzept von Kultur eine wichtige Rolle innerhalb der Theorie des Funktionalen Übersetzens spielt. Interessanterweise scheint dieser Aspekt im Mittelpunkt nicht nur des erläuterten translatorischen Modells, sondern auch der pragmatischen bzw. semiotischen Ansätze zu sein und stellt somit den kleinsten gemeinsamen Nenner der im Laufe der vorliegenden Masterarbeit erwähnten Theorien dar. Aufgrund ihrer großen Wichtigkeit lohnt es sich im nächsten Unterkapitel zu besprechen, was unter „Kultur“ zu verstehen ist.

7.3.2. Kultur und Wissen

Indem einige Definitionen von Kultur angeboten werden, wird im Folgenden die Frage „Was ist Kultur?“ behandelt. Nachdem klar geworden ist, was darunter zu verstehen ist, wird der enge Zusammenhang zwischen Kultur und dem Konzept von Wissen, welches auf dem kulturellen Hintergrund einer Person bzw. einer Gesellschaft beruht, verdeutlicht.

Kultur ist nicht einfach zu definieren und nimmt je nach Wissensfeld die eine oder die andere Bedeutung an. Im Alltag neigt man zum Beispiel dazu, Kultur einfach als die Gemeinsamkeit der künstlerischen und literarischen Werke sowie der typischen Speisen eines Landes – von der Sprache ganz zu schweigen – zu betrachten. Diese Aspekte beschreiben sehr wohl einen wichtigen Teil einer Kultur, doch sie sind nicht ausreichend, um eine vollständige Definition dieses vielfältigen Konzeptes zu liefern. Im translationswissenschaftlichen Bereich ist es daher Gewohnheit, Kultur als breites Spektrum von Normen und Verhaltensmustern zu definieren. Nord versteht darunter eine Gemeinschaft oder eine Gruppe, deren Mitglieder bestimmte Verhaltens- und Handlungsweisen teilen (vgl. 1993:20). Diese hängen nicht unbedingt vom geografischen Raum oder von der Sprache ab (*ebd.*). Vielmehr überlappen sich in diesem Sinne die sprachlichen und geografischen Grenzen (*ebd.*), sodass Kulturgrenzen nicht scharf zu erkennen sind. Um dies klarer zu machen, denke man an die im deutschsprachigen Raum bestehenden kulturellen Unterschiede (*ebd.*): Davon ausgehend, ob eine Übersetzung für ein deutsches, schweizerisches oder österreichisches Publikum angefertigt worden ist, muss der Text anders behandelt werden. Auch Reiß & Vermeer liefern eine Definition, in welcher Kultur als „in einer Gesellschaft geltende soziale Norm und deren Ausdruck“ (Reiß & Vermeer, 1984:26) verstanden wird. Auch Göhring spricht von der Relevanz des Wissens, der Beherrschung und der Empfindung der Welt nach bestimmten Verhaltensweisen, welche allerdings unter Einheimischen auch unterschiedlich sein können (*ebd.*). Die dargelegten Sichtweisen können in einer einheitlichen Definition zusammengefasst werden, laut welcher „Kultur [...] das Ensemble gesellschaftlicher Erfahrungen,

Denkstrukturen und Handlungspraktiken [ist]“ (Kadric et al., 2010⁴:27). Kultur ergibt sich aus der Umgebung, in welcher eine Gruppe eingebettet ist, aus ihren Bedürfnissen und aus der Weise, wie diese von den jeweiligen Mitgliedern kommuniziert werden (vgl. 2010⁴:28). Da diese Bedürfnisse je nach Kontext variieren, lässt sich behaupten, dass jede Kultur nur die für sie relevanten Aspekte selektiert (vgl. 2010⁴:29). In anderen Worten werden innerhalb einer kulturellen Gemeinschaft dieselben Interessen und ein gemeinsamer Umgang mit der Realität geteilt (vgl. Cooke, 2012²:69), welche daher raum- und zeitgebunden sind. Wichtig zu betonen ist, dass verschiedene, kleinere Kulturen oder Gruppen in einer Kulturgemeinschaft eingebettet sind (vgl. 2012²:70). Jede von denen weist eine eigene Sichtweise über die Realität auf und vermittelt diese durch spezifische Worte bzw. Ausdrücke (*ebd.*). Die Art und Weise, wie verschiedene Perspektiven über die Realität kommuniziert werden, wird als Diskurs bezeichnet (vgl. Kadric et al., 2010⁴:39). Man kann gleichzeitig an mehreren Kulturen bzw. Diskursen teilnehmen (vgl. Cooke, 2012²:70). Diese Sichtweisen schaffen ein spezifisches Interesse an der Realität, aufgrund dessen eine bestimmte Art von Wissen erworben wird (vgl. 2012²:24): Ein Künstler und ein Wissenschaftler werden unterschiedliche Perspektiven über dasselbe Thema vertreten und werden dieses je nach Interessensbereich behandeln. Wissen ist also interpretationsabhängig (vgl. 2012²:31).

In Anbetracht dessen, was erläutert worden ist, wird deutlich, dass Kultur und Wissen eng miteinander verbunden sind. Diese Tatsache hat eine Auswirkung auf die translatorische Praxis, da das Übersetzen nicht nur ein sprachorientierter Prozess, sondern vielmehr ein kulturabhängiges Verfahren ist, welches eine genaue Analyse der kontextuellen Bedingungen des Ausgangs- und Zielkontexts impliziert. Weil jede Kultur über ein spezifisches Wissen verfügt, bestimmt die Interpretation der Mitglieder die Rezeption eines Textes. Einige Aspekte kommen daher in den Vordergrund, andere verlieren ihre Relevanz: „Jede Rezeption realisiert nur Teile aller möglichen Verstehens- und Interpretationsweisen und neutralisiert und konnotiert jeweils andere Merkmale“ (Reiß & Vermeer, 1984:62). ÜbersetzerInnen interessiert nicht die objektive Realität, sondern vielmehr die kulturellen Bedingungen und das jeweilige Wissen einer Gemeinschaft (vgl. Reiß & Vermeer, 1984:26). Eine weitere Implikation für das Übersetzen liegt in der Tatsache, dass dieser Prozess auch als Erklärung dessen, was jemand kommunizieren mag, verstanden werden kann (vgl. Cooke, 2012²:65). Das ist dadurch möglich, dass eine Perspektive der Realität explizit gemacht wird und durch die Sichtweise einer anderen Kultur erklärt wird (vgl. 2012²:66). In anderen Worten werden in der Translation zwei Diskurse zusammengebracht (vgl. 2012²:67).

7.4. Fazit zum Ansatz für das Bildtitelübersetzen

Das siebte Kapitel hatte das Ziel, auf die vierte Forschungsfrage zu antworten. Um das zu machen, sind das von Dicerto entwickelte translatorische Modell und die jeweiligen theoretischen Grundlagen dargelegt worden. Aus einer detaillierten Beschreibung des erwähnten Ansatzes, welche Semiotik und Pragmatik zusammenführt, hat sich ergeben, dass die kontextuellen Bedingungen bei der Rezeption eines Textes eine wesentliche Rolle spielen. Je nach Kontext kann nämlich ein Text anders interpretiert werden und verschiedene Bedeutungen annehmen. Da die angebotene Herangehensweise der Übersetzung von multimodalen Texten, welche aus Bild und Bildtitel bestehen, dienen soll, ist Nords Theorie des Funktionalen Übersetzens erläutert worden. Diese ist nämlich in der Lage, allfällige Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zieltext aus einer kulturellen Perspektive zu begründen, welche als Maßstab der im nächsten Teil durchzuführenden Analyse von Bildtitelübersetzungen gilt. Dadurch ist eine Antwort auf die betreffende Forschungsfrage geliefert worden. Der erste theoretische Teil der vorliegenden Masterarbeit gilt also als vollständig und abgeschlossen.

TEIL II

8. Die Anwendung des Modells

Im vorherigen Teil dieser Masterarbeit ist ein Modell für das Übersetzen multimodaler Texte vorgestellt worden, welches einerseits auf Semiotik und andererseits auf Pragmatik beruht. Dieser Ansatz ist mit dem Konzept des Funktionalen Übersetzens erweitert worden, durch welches allfällige Unterschiede in der Übersetzung von vielerlei Texten zwischen zwei Sprachen aus einer kulturellen Perspektive erklärbar sind. Das entwickelte Modell wird im Folgenden zu einer Analyse von Bildtitelübersetzungen zwischen der italienischen und deutschen Sprache angewendet. Ausgegangen wird davon, dass – wie mehrmals im Laufe der vorherigen Kapitel betont – Bild und Bildtitel als Teiltex te betrachtet werden können, die jeweils aus visuellen bzw. verbalen Zeichen bestehen und die zur Bildung eines Gesamttextes beitragen. Innerhalb dieser multimodalen Einheit erfüllt der Bildtitel die wesentliche Funktion, den Bildinhalt explizit zu machen und die Interpretation des Kunstwerkes zu steuern. Analysiert werden Bildtitel aus verschiedenen Epochen in deren Übersetzung ins Italienische bzw. Deutsche. Es wird dabei eine fiktive Anwendung der in Kapitel 7 präsentierten Vorgehensweise angenommen und ihr Produkt bewertet: Handelt es sich um gelungene Übersetzungen, welche die Prinzipien des Funktionalen Übersetzens berücksichtigt haben, oder nicht? Wenn nicht, worin liegen die Fehler? Wie kann die Übersetzung verbessert werden?

Um ihre Verwendung im Laufe der Kunstgeschichte näher zu untersuchen, lohnt es sich vor der Analyse, einen kurzen Exkurs in die Entstehung von Bildtiteln zu machen. Dadurch wird klar, welche Prinzipien bei ihrer Übersetzung in Betracht kommen müssen.

8.1. Die Entstehung des Bildtitels

Heutzutage ist es für KünstlerInnen gängig, ihre Gemälde mit einem Titeln zu versehen. Bilder treten nämlich selten von der Sprache getrennt auf (vgl. Hennecke, 2017:57) – sogar in Kontexten, innerhalb welcher sie eine scheinbar übergeordnete Rolle spielen, wie zum Beispiel in Gemäldegalerien und Museen (*ebd.*). Bildtitel, Paneele und Unterschriften tragen dazu bei, Erklärungen nicht nur über Werke an sich, sondern auch über die jeweiligen KünstlerInnen zu liefern (*ebd.*). Damit wird klar, dass Museen eine wichtige Rolle in der Hermeneutik der Kunst sowie in der Didaktik spielen (vgl. Schmidt, 1995:16). Dies war jedoch nicht immer so: In Westeuropa entstanden Museen in ihrer ursprünglichen Form von privaten Sammlungen erst im 18. Jahrhundert (vgl. Sonaglio, 2016:6) oder – laut einigen ExpertInnen – sogar früher, im 14. Jahrhundert (vgl. Boyko, 2017:37). Räume waren damals für die Lagerung privater Werke eingerichtet (vgl. Sonaglio, 2016:6) und Sammlungen waren nicht einheitlich organisiert: Neben künstlerischen Werken konnte man auch historische bzw.

wissenschaftliche Gegenstände finden (*ebd.*). Es ging eher um Orte, welche Sammler selbst für den eigenen Genuss einrichteten (vgl. Sonaglio, 2016:7). Erst im nachfolgenden Jahrhundert wurden Museen zu wahren, öffentlichen Institutionen (vgl. Sonaglio, 2016:7), welche nicht nur des Genusses, sondern auch der Belehrung von neugierigen BesucherInnen dienten (*ebd.*). Um die gesammelten Stücke in Register oder Kataloge einzutragen, fing man damit an, die Werke zu betiteln (vgl. Boyko, 2017:37). Auch erste Schilder wurden verfasst, durch welche Informationen bezüglich des jeweiligen Werkes geliefert wurden (*ebd.*). Gerade in diesen Jahren entwickelten sich Diskurse über bestimmte künstlerische Werke oder um KünstlerInnen, welche durch Betitelung, Kataloge und Schilder ihren Ausdruck fanden (vgl. Welchmann, 1997:1). Kunst wurde also zu einem eigenständigen, organisierenden System (vgl. Schmidt, 1995:15), innerhalb welches Titel eine identifizierende Rolle spielten (vgl. Welchmann, 1997:2): Das porträtierte Subjekt oder die dargestellten Gegenstände bzw. Landschaften wurden benannt (*ebd.*), wobei dieser Trend laut Welchmann nur bis ungefähr 1860 zu beobachten ist (*ebd.*). Mit der Professionalisierung der Figur des Künstlers bzw. der Künstlerin und der Institutionalisierung der künstlerischen Ausbildung (vgl. Schmidt, 1995:16) entwickeln die Kunstschaaffenden ein neues Bewusstsein. Dies spiegelt sich u.a. in der Tatsache wider, dass KünstlerInnen seit dem 20. Jahrhundert (vgl. Kröll, 1968:18) damit anfangen, ihre Kunstwerke selbst zu betiteln. In den meisten Fällen geht es jedoch um Namen, welche eine eindeutige Beziehung zum Dargestellten haben (vgl. Welchmann, 1997:2). Einige Ausnahme sind allerdings bereits seit dem 19. Jahrhundert zu finden (*ebd.*), als ein erstes, noch schwaches Titelbewusstsein entsteht (vgl. Bouchehri, 2012:104).

Es wird also deutlich, dass die Titel der Vergangenheit nicht vom KünstlerInnen selbst bestimmt worden sind (vgl. Kröll, 1968:19). Damals wurden Bilder tatsächlich in Auftrag gegeben (*ebd.*) und ihre Inhalte im Voraus vereinbart. Je nach Epoche treten besondere Themen auf: Im Mittelalter liegt beispielsweise der Schwerpunkt auf Religion und in der Renaissance auf Mythologie (*ebd.*). Da Kunstwerke erst seit dem 18. Jahrhundert mit Titeln versehen werden, ist es zu unterschiedlichen Titeln gekommen. Aus diesem Grund sind einige Bilder im Laufe der Zeit mit verschiedenen Namen katalogisiert worden und es gibt immer noch einige Werke, welche alternative Titel aufweisen (vgl. Limentani Viridis, 1992:73). Das passiert zum Beispiel, weil Gemälderestaurierungen neue Elemente auftauchen lassen, welche im Gegensatz zum geläufigen Bildtitel stehen (*ebd.*), oder weil neuere Bildinterpretationen zu angemesseneren Betitelungen führen (*ebd.*). Die Situation scheint für neuere, von KünstlerInnen betitelte Bilder anders zu sein: Um den Wille der KunstproduzentInnen zu berücksichtigen, treten Titelvariationen seltener auf (vgl. Bouchehri, 2012:269). Die Titelgebung kann in solchen Fällen als pragmatische Handlung betrachtet werden, durch welche KünstlerInnen ihre Stellung gegenüber dem Dargestellten angeben

oder eine spezifische Rezeption des Bildes vorschlagen (vgl. Limentani Viridis, 1992:71). Daher nimmt der Bildtitel nicht nur eine denotative, sondern auch eine konnotative Funktion an (*ebd.*). Von dieser Tatsache ausgehend, beschließen ÜbersetzerInnen in einigen Fällen sogar, Bildtitel in der Originalsprache zu lassen, was zu einem regelrechten Translationsverzicht führt (vgl. Bouchehri, 2012:270). In der folgenden Analyse wird gezeigt, dass in einigen Fällen Veränderungen des Bildtitels zu beobachten sind, obwohl dieser von KünstlerInnen selbst entschieden worden ist.

Jetzt, wo die Entstehung der Betitelung von Kunstwerken dargelegt worden ist, kann die Analyse der Übersetzung verschiedener Bildtitel stattfinden. Man darf dabei jedoch nicht vergessen, dass der Herstellungshintergrund eines Bildes und relevante Informationen über die jeweiligen KünstlerInnen dabei eine besondere Bedeutung annehmen, da sie eine bessere Rezeption des Kunstwerkes ermöglichen. Der Herstellungszusammenhang ist zum Verständnis eines Bildes wesentlich (Muckenhaupt, 1986:156), weil er das Ziel der Herstellung entschließen (vgl. 1986:179) und den hermeneutischen Prozess unterstützen kann. Außerdem basiert das Gelingen der Kommunikation auf dem gemeinsamen kognitiven Kontext zwischen KommunikationspartnerInnen und auf den davon abhängigen Inferenzen. Bei schriftlichen Texten kann die Existenz eines gemeinsamen kognitiven Kontextes nur vermutet werden, da RezipientInnen nur über beschränkte Informationen hinsichtlich des kognitiven Kontextes des Textsenders bzw. der Textsenderin verfügen (vgl. Dicerto, 2018:41). Aus diesem Grund geht Dicerto davon aus, dass AutorInnen ihre Texte so verfassen, dass diese trotz des Mangels an einem gemeinsamen Informationshintergrund von den LeserInnen verstanden werden können (*ebd.*). Beim Übersetzen im Kunstfeld ist der Prozess aber umgekehrt: Die Kommunikation zwischen KünstlerInnen und Publikum kann wegen zeitlicher und räumlicher Barrieren nicht ohne Weiteres gelingen und BetrachterInnen sollten den kognitiven Kontext der AutorInnen erraten, um den Bildinhalt zu verstehen. Es folgt, dass alle Informationen auf dem Bildschild zur Rezeption eines Kunstwerkes wesentlich sind. Der Name des Künstlers bzw. der Künstlerin sowie Zeit und Ort der Herstellung können zusammen mit dem Bildtitel sehr wichtige Auskünfte über das Werk geben. Obwohl sich die Analyse auf die Übersetzung von Bildtiteln fokussiert, müssen die Hintergrundinformationen trotzdem berücksichtigt werden. In der folgenden Analyse der Bildtitelübersetzung wird eine Reihe an Werken in Betracht gezogen. Ihre Herstellung ist unterschiedlichen Epochen zuzuschreiben: Zwei stammen aus der italienischen bzw. der nordischen Renaissance, ein weiteres gilt als Meisterwerk der italienischen Romantik und das letzte wurde im 20. Jahrhundert geschaffen. Jedes Gemälde ist mit einem Bildtitel versehen, dessen Übersetzung zwischen dem Sprachenpaar Deutsch-Italienisch den Kern der Analyse bildet. Einige Translationsbeispiele sind gut gelungen, d.h. die Textfunktion bzw. die Senderintention des Ausgangstextes werden in der Übersetzung *fast*

vollkommen bewahrt. Wo dies nicht der Fall ist, handelt es sich um nicht gelungene Translationen, zu welchen eine alternative Übersetzung angeboten wird.

9. Hieronymus Bosch: Der Garten der Lüste

Der *Garten der Lüste* ist ein von Hieronymus Bosch gemaltes Triptychon und gilt als das rätselhafteste Werk des Malers (vgl. Museo del Prado). Heute befindet es sich im Museum del Prado in Madrid, Spanien. Nicht nur dieses Meisterwerk, sondern auch Boschs Leben bleiben für die modernen BetrachterInnen sowie für die Kunstwissenschaft ein Geheimnis. Heute stehen uns nur sehr wenige Dokumente über diesen Künstler bzw. über sein Schaffen zur Verfügung und Bosch selbst verfasste keine Schriften, durch welche genauere Informationen zu diesen Themen eruiert werden können (vgl. Büttner, 2012:7). Auch die Datierung des Triptychons wirft immer noch Fragen auf, obwohl sich verschiedene KunstexpertInnen heutzutage darüber einig sind, dass es höchstwahrscheinlich in den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts gemalt wurde (vgl. Museo del Prado). Dabei handelt es sich lediglich um eine Schätzung: Bosch versah seine Werke nicht mit einem Datum (vgl. Stewart, 2017) und die zeitliche Einbettung des Gemäldes hängt damit zusammen, dass Ananasse darin dargestellt sind. Diese wurden erst nach der Reise von Kolumbus in die Neue Welt in Europa bekannt (*ebd.*). Es handelt sich daher um ein Werk der Renaissance, welches von der späteren Kunstkritik mit dem Namen *Garten der Lüste* bezeichnet worden ist. Der Originaltitel ist nicht bekannt (vgl. Belting, 2002:7). Im Folgenden werden Hintergrundinformationen über das Triptychon geliefert und die Geschichte der Betitelung präsentiert. Darüber hinaus wird die Anwendung des analytischen Modells und der Theorie des Funktionalen Übersetzens stattfinden.



Abb. 1: Hieronymus Bosch. 1490-1500. Garten der Lüste. Öl auf Holz. © Museo del Prado, Madrid: Innenseite

9.1. Der Hintergrund

Wie bereits erwähnt, gibt es sehr wenige schriftliche Quellen zu dem *Garten der Lüste*. Obwohl es bis dato keine einheitliche Interpretation von Boschs Meisterwerk gibt, verfügen wir trotzdem über einige Dokumente, durch welche es möglich ist, seine Entstehung teilweise nachzuvollziehen und es zu „lesen“. Erstmals wurde das Werk 1517 (vgl. Belting, 2002:74), vom Kanonikus und Sekretär des spanischen Kardinals Luis von Aragon, dem Italiener Antonio De Beatis, in seinem Reisetagebuch erwähnt (vgl. 2002:75-77). Anlässlich seiner Reise in die damalige Niederlande bekam De Beatis die Chance, den *Garten der Lüste* im Palast der Nassau Familie zu sehen (vgl. Museo del Prado) und es als Darstellung verschiedener Arten von Tieren und Pflanzen sowie zahlreicher „bizarren Dinge“ (zit. nach Belting, 2002:77) zu beschreiben. Allerdings fehlen nähere Informationen dazu. Auch Dürer könnte das Triptychon gesehen haben, jedoch ohne große Begeisterung, da vermutet wird, dass Boschs Stil seine eigenen Vorlieben nicht widergespiegelt hat (*ebd.*).

Dass der *Garten der Lüste* sich schon 1517, ein Jahr nach Boschs Tod, im Schloss Nassau in Brüssel befand, könnte durch die Tatsache erklärt werden, dass das Triptychon von einem Mitglied der Nassau Familie in Auftrag gegeben wurde. Wahrscheinlich war der Kunde Graf Hendrik II., welcher das Werk zum Anlass seiner Hochzeit bestellte (vgl. Belting, 2002:71). Später kam Boschs Meisterwerk nach Spanien, wo die äußerst katholischen Habsburger regierten: 1591 wurde der *Garten der Lüste* von Philipp II. auf einer Auktion gekauft und in seinem Schloss Escorial ausgestellt (vgl. Stewart, 2017). Hier blieb das Triptychon bis 1939. Der Ausbruch des Spanischen Bürgerkrieges in diesem Jahr stellte schließlich für die Integrität des Werkes eine Gefahr dar; weshalb es im Museum del Prado als Teil der Sammlung geschützt wurde (*ebd.*), wo es immer noch bleibt.

9.2. Die Analyse

9.2.1. Identifizierung der Cluster

Um die Beziehung zwischen dem Verbalen und dem Visuellen näher zu betrachten, wird im Folgenden das im vorherigen Kapitel entwickelte Modell für die Analyse vom *Garten der Lüste* angewendet. Der verbale Teil des Werkes entspricht – wie bereits erwähnt – dem Bildtitel, und zwar *Garten der Lüste*. Vertiefende Erläuterungen diesbezüglich sind in 9.3. zu finden. An dieser Stelle ist es wichtig zu betonen, dass sich der Name ursprünglich auf die Mitteltafel des Triptychons bezog, obwohl heutzutage das ganze Werk damit bezeichnet wird (vgl. Stewart, 2017). Bosch scheint den Fokus auf das zentrale Stück gerichtet zu haben (vgl. Belting, 2002:21), welches auch der Hauptgrund der umstrittenen Interpretation des Dreitafelwerkes ist (siehe 9.3.). Der Bildtitel stellt den verbalen Cluster dar, welcher außerhalb des Kunstwerkes zu finden ist. Im Schema wird dieser als 1CL bezeichnet. Ein weiterer Cluster

besteht aus den drei Tafeln des Triptychons (Abb. 1). Diese werden normalerweise – von links nach rechts – als Paradies, Garten der Lüste und Hölle bezeichnet und bilden im Rahmen der Analyse 2CL. Das ist aber nicht alles. Wenn die Flügel des Dreitafelwerkes geschlossen werden, kann man in der Außenseite einen weiteren Cluster (3CL) identifizieren (Abb. 2). Dies wird in der Regel Schöpfung genannt und stellt genau diesen biblischen Moment dar.

Vor der näheren Beschreibung der Cluster und deren visuellen bzw. verbalen Elemente muss an dieser Stelle betont werden, dass die in den Namen der Cluster genannten Zahlen keine Hierarchie bilden. Wie bereits erklärt, ist 1CL – der Bildtitel – ausschließlich verbaler Natur, d.h. er enthält verbale Elemente (1VER). Nähere Informationen bezüglich des Titels und die damit verbundenen Interpretationen des *Gartens der Lüste* können im nächsten Unterkapitel gefunden werden.

2CL bildet den Kern des Triptychons und besteht aus visuellen Zeichen. Drei verschiedene visuelle Gruppierungen werden innerhalb von 2CL erkannt, welche im Folgenden als 1VIS, 2VIS und 3VIS definiert werden. 1VIS besteht aus der linken Tafel des Paradieses, welches als idyllischer Ort repräsentiert wird. Im Vordergrund stehen Gott und das erste Menschenpaar, wahrscheinlich in dem Moment, als Eva zu Adam geführt wurde. In der Mitte ist ein Brunnen zu sehen, welcher wahrscheinlich den Lebensbrunnen darstellt. Die Natur sieht üppig aus und wird von vielerlei Tierarten bevölkert. Im Allgemeinen kommuniziert die Darstellung Frieden und Ruhe.

Die zweite visuelle Gruppe 2VIS entspricht der Mitteltafel, welche für KunstexpertInnen stets eine große Herausforderung bei der Interpretation des Dreitafelwerkes darstellt. Von



Abb. 2: Garten der Lüste: Außenseite

diesem Teil stammt der Titel des ganzen Werkes, *Garten der Lüste*, ab. Die verschiedensten Lektüren dieser Tafel werden in 9.2.2. angeboten. Hier lohnt es sich, eine kurze Beschreibung des Gartens zu liefern. Die Umgebung entspricht weitgehend derjenigen vom linken Flügel; deshalb könnte man meinen, dass man sich noch im Paradies befindet. Im Vergleich zu Eden, welches vor kurzem beschrieben worden ist, ist die Szene hier aber von einer großen Menge an Menschen, Tieren und Pflanzen unterschiedlicher Arten geprägt. Das Hauptthema scheint die Fleischlichkeit zu sein. Egal ob im Wasser, auf der Erde oder

in der Luft: In der zentralen Tafel befinden sich Paare bzw. ganze Gemeinschaften, welche sich erotischen Praktiken widmen. Trotz der Anwesenheit zahlreicher menschlicher und tierischer Gemeinschaften und daher trotz der Tatsache, dass die Tafel chaotisch wirkt, ist die Stimmung eher harmonisch.

Die dritte visuelle Gruppe von 2CL (3VIS) ist eine Darstellung der Hölle. Diese wird manchmal wegen der zahlreichen repräsentierten Instrumente auch musikalische Hölle genannt. Das Setting ist hier ganz anders als in den linken und zentralen Tafeln und dunkle Farben dominieren die Szene. Seltsame Dämonen aller Formen und Dimensionen quälen – teilweise auch mit Musikinstrumenten – die Menschen. In dieser phantastischen Hölle dienen Nacktheit und Kakophonie als Strafe. In der Mitte der Darstellung hebt sich ein „Baum-Mensch“ heraus, dessen Gesicht Boschs Selbstporträt darstellen könnte (vgl. Belting, 2002:38). Im Hintergrund ist es möglich, eine Stadt in Flammen zu sehen, welche die Stimmung des Flügels noch trauriger und hoffnungsloser macht.

Schließlich besteht der dritte Cluster 3CL aus den Außenflügeln des Triptychons, wo sowohl visuelle als auch verbale Elemente erkannt werden können. Das Visuelle wird im Folgenden als 4VIS bezeichnet und entspricht laut biblischer Perspektive der Darstellung des dritten Tages der Weltschöpfung seitens Gottes. Sonne, Mond und Gestirne existieren noch nicht; deswegen ist die Welt in der Mitte des Gemäldes von Finsternis umgeben. Zu diesem Zeitpunkt sind auf der Erde nur Pflanzen zu sehen. In der oberen linken Ecke steht ein klein dargestellter Gott. Er ist wie ein Papst gekleidet und hält in einer Hand die Bibel. Neben diesem visuellen Inhalt von 3CL ist ein verbaler Teil zu finden (2VER), in welchem ein Vers des Psalms 33 zitiert wird: „Ipse dicit et facta sunt, Ipse madavit et creata sunt“ (Büttner, 2012:101).

Jetzt, wo die Identifizierung der Cluster und ihrer visuellen bzw. verbalen Inhalte erfolgt ist, können die Beziehungen zwischen diesen Gruppen analysiert werden. Vorerst ist es aber notwendig, den Bildtitel und seine Geschichte zu erläutern, sodass das Verhältnis zwischen diesem und dem Triptychon besser begriffen werden kann.

9.2.2. Bildtitel und Interpretation des Werkes

Der Titel *Garten der Lüste* wurde nicht vom Künstler selbst ausgewählt. Auskünfte hinsichtlich der Art und Weise, wie sich Bosch selbst bzw. der Auftraggeber auf das Triptychon bezogen, sind heutzutage nicht verfügbar. Sicher ist aber, dass das Werk unterschiedliche Bezeichnungen im Laufe der Jahrhunderte angenommen hat. Im Inventarkatalog des Escorial wurde es erstmals 1593 als *una pintura de la variedad del mundo* bezeichnet (vgl. Busonero, 2014), d.h. ein Gemälde über die Veränderlichkeit der Welt (vgl. Büttner, 2012:100): Die in der Mitteltafel häufig zu sehenden Erdbeeren symbolisierten für den Bibliothekar des Escorial die Eigenschaften von „Torheit, Unbeständigkeit und Wandelsinn“ (Belting, 2002:14) unserer

Welt. Erdbeeren wurden auch für eine spätere Bezeichnung des Triptychons seitens des Mönches José de Sigüenza als Ausgangspunkt betrachtet: 1605 nannte er das Werk *el cuadro del madroño*, d.h. das Bild mit dem Erdbeerbaum (vgl. Büttner, 2012:100), da er diese Frucht als Hauptthema des Werkes betrachtete. Der nicht haltende Geschmack der Erdbeeren, welcher ihrem guten Aussehen widerspricht, enthält also die Botschaft des Bildes (*ebd.*): Man sollte sich vom Schein der Dinge nicht täuschen lassen (*ebd.*). Die Metapher der Erdbeeren könnte Sigüenza auch anders verstanden haben, und zwar als „Vergänglichkeit der Sinnenfreude“ (Belting, 2002:14). Die gemalten seltsamen Tierarten und menschlichen Figuren wurden vom Mönch auch als Darstellungen der Sünde interpretiert (*ebd.*), sodass das Triptychon als menschliche Geschichte – von der Schöpfung bis zu seiner höllischen Verdammnis nach einem sündhaften Leben voller Wollust – gelten könnte.

Weitere Namen sind dem Werk erst später zugeschrieben worden, wie *la lujuria* (die Wollust) und *Los deleites terrenales* (Die irdischen Vergnügen) (vgl. Busonero, 2014). Diese scheinen, eine sündhafte Interpretation des Triptychons vorzuschlagen, und gehen dem zeitgenössischen *Garten der Lüste* vorher. Dieser Bildtitel erschien zum ersten Mal am Ende des 19. Jahrhunderts in Österreich, wenn Dollmayrs Jahrbuch der kunstgeschichtlichen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien mit einer Reproduktion von Boschs Meisterwerk gemeinsam veröffentlicht wurde (vgl. Fessler, 2016). Der Autor verlieh dem Werk den Titel aus eigener Initiative und scheint dadurch von der Stimmung jener Zeit, als die Psychoanalyse von Freud mit ihrem Schwerpunkt auf Sexualität entwickelt wird und sich verbreitet, vollkommen beeinflusst worden zu sein (*ebd.*). Seitdem ist *Garten der Lüste* als Name für das ganze Triptychon verwendet worden und ist im Laufe der Jahre mit wenigen Ausnahmen unverändert geblieben. Dazu zählt Frängers Benennung *Das Tausendjährige Reich*, welche das Ergebnis einer esoterischen Interpretation des Werkes ist. Fränger glaubte im Altarwerk die Glaubenslehre einer adamitischen Sekte zu erkennen (vgl. Schwalvenberg 1950), welche die Rückkehr des Menschen zum Paradies und zur Unschuld Adams vorhersagt (*ebd.*). Dadurch sollte das Tausendjährige Reich der reinen Geister beginnen (*ebd.*). Auftraggeber könnte damit keine katholische Institution bzw. Persönlichkeit gewesen sein, sondern eine Gruppe von Menschen, die an Adams Gottnatur geglaubt haben (*ebd.*). Nichtsdestotrotz ist dies nicht die einzige Interpretation des *Gartens der Lüste*, welche auf einer esoterischen Grundlage beruht. Wie von Belting erläutert, gab es zahlreiche Versuche, Boschs Werk aus einer alchemistischen Perspektive zu lesen (vgl. Belting, 2002:18) und je nach Interpretation ist der Künstler mit verschiedenen Sekten assoziiert worden (vgl. Büttner, 2012:8). Außerdem gab es noch mehrfache psychologische Interpretationen dieses Altarwerkes (*ebd.*).

Trotz allem ist noch keine Lösung für das rätselhafte Meisterwerk zu finden und die Lektüren über Boschs Oeuvres scheinen immer zahlreicher und vielfältiger zu werden. Neben

den erwähnten Perspektiven, welche den Maler als möglichen Ketzer betrachten, sind heutzutage zwei interpretative Hauptströmungen zu erkennen: Die eine legt die Idee dar, nach welcher der Kern vom *Garten der Lüste* eine Mahnung an die Sünde der Wollust sei, die andere bietet eine alternative Interpretation an, ohne der Sündhaftigkeit einen Platz zu geben. VertreterInnen der ersten Meinung begründen diese Perspektive, indem sie die linke Tafel des Triptychons als Darstellung des Moments des Sündenfalles interpretieren und nicht als reine Schöpfung des ersten Menschenpaars (vgl. Büttner, 2012:103): Die Anwesenheit zahlreicher Reptilien und Mäuse weist auf das Böse und auf das traurige Schicksal hin, mit welchem sich Adam und Eva und die von ihnen stammende Menschheit noch auseinandersetzen werden (*ebd.*). Obwohl der Künstler scheinbar eine Kontinuität zwischen dem linken Paradiesflügel und der Mitteltafel durch eine ununterbrochene Horizontlinie, welche die in beiden Tafeln gemalten Landschaften miteinander verbindet (vgl. Fischer, S. 2009:256), schaffen wollte, bleibt der Versuch, die zentrale Darstellung in einem Kontinuum mit der linken Tafel zu lesen, vergeblich (vgl. 2009:255). Vielmehr muss die Mitteltafel als Verkehrung einer ursprünglichen, reinen Welt verstanden werden, in welcher die Verhältnisse zwischen Menschen, Tieren und Pflanzen kein Ideal mehr widerspiegeln (vgl. 2009:256). Die Verkehrung wird auch dadurch kommuniziert, dass das linke Paradies im Gegensatz zum *Garten der Lüste* als ruhig repräsentiert wird (vgl. 2009:257). Die rechte Tafel der Hölle, in welcher vielerlei Arten von Dämonen die SünderInnen quälen – wahrscheinlich diejenigen, die ihr Leben der Wollust gewidmet haben – kann als Bestätigung einer solchen pessimistischen Lektüre des Triptychons gelten.

Eine alternative Interpretationsweise des Triptychons geht davon aus, dass sich im linken Paradiesflügel keine explizite Darstellung des Sündenfalles befindet, wie sie in anderen von Bosch gemalten Dreitafelwerken zu beobachten ist (vgl. Büttner, 2012:102-103). Die Mitteltafel bringt daher ein irdisches Paradies ans Licht, welches sich nie verwirklicht hat (vgl. Belting, 2002:7). Es handelt sich also um eine „virtuale Welt“ (*ebd.*), „eine unschuldige Gegenwelt“ (Belting, 2002:14). Im Gegensatz zu dem, was die VertreterInnen der dargelegten pessimistischen Interpretation behaupten, gilt hier die Perspektive, nach welcher die Mitteltafel eine idyllische Welt darstellt, wo der Mensch Teil der Natur ist (vgl. 2002:47) und mit Tieren und Pflanzen in Frieden zusammenlebt. Die Sündhaftigkeit ist also keine Realität in dieser Gegenwelt geworden. Die Tatsache, dass die zentrale Tafel von Menschen und von vielerlei Arten von üppigen Pflanzen und seltsamen Tieren bevölkert ist, ist als Fortsetzung einer idealen Weltgeschichte zu interpretieren, in welcher sich die Lebewesen nach Gottes Anforderung vermehrt haben (*ebd.*). In diesem Zusammenhang wäre die in vielerlei Facetten dargestellte Sexualität nicht als Lust, sondern vielmehr als Fruchtbarkeit zu betrachten (vgl. Belting, 2002:54). Da Früchte als Metapher für die Fortpflanzungsfähigkeit gelten, wird diese

Theorie durch ihr häufiges Auftreten bekräftigt (*ebd.*). Die Inspiration für die Darstellung dieser Idealwelt soll keine häretische oder esoterische Philosophie gewesen sein, sondern könnte direkt aus dem zweiten Kapitel der Genesis stammen, in welchem das Paradies beschrieben wird, wie es gewesen sein sollte (vgl. Belting, 2002:87). Insbesondere wird darauf hingewiesen, dass Bosch in seinem Triptychon das „Paradies der Wollust“ (*ebd.*) gemalt haben könnte. Die Erotik in der Mitteltafel ist also aus einer religiösen Perspektive zu interpretieren (vgl. Fränger, 1947:17). Aus dieser Sichtweise wäre der rechte Höllenflügel als reale Welt zu betrachten (vgl. Belting, 2002:35). Höllisch ist die Welt nach der Zivilisation des Menschen geworden (*ebd.*), deren Symbole in diesem Flügel die zahlreichen Musikinstrumente sind. Sünde und Verdammnis dominieren diese Abbildung, welche eine Metapher der irdischen Realität ist und nicht die ideale Welt der Mitteltafel widerspiegelt. In diesem Zusammenhang wird die sich in der Außenseite befindende Abbildung der Weltschöpfung als Entwurf der Welt der Innenseite rezipiert (vgl. Belting, 2002:23). Sie sind also jeweils „Idee und Realität eines Projekts“ (*ebd.*).

In Anbetracht dessen, was im vorliegenden Unterkapitel besprochen worden ist, ist deutlicher geworden, dass eine einheitliche Interpretation von Boschs Dreitafelwerk noch nicht möglich ist. Alle von KunstexpertInnen vertretenen Meinungen scheinen mehr oder weniger gültig zu sein und es bleiben viele interpretative Möglichkeiten zum Lesen des *Gartens der Lüste* offen. Auch wenn sie unwahrscheinlich klingen mögen, sollte keine von diesen ausgelassen werden: Der *Garten der Lüste* scheint kein eigentliches Altarbild gewesen zu sein (vgl. Hikson); weswegen man vermuten kann, dass Bosch seine eigene biblische Interpretation durch die seltsamen Abbildungen in seinem Meisterwerk kommunizieren wollte, ohne dass ihm Ketzerei vorgeworfen wurde.

9.2.3. Beziehungen zwischen Clustern

Im Folgenden werden die Beziehungen zwischen den in 9.2.1. identifizierten Clustern untersucht, sodass besser verstanden werden kann, wie die verbalen und visuellen Teile innerhalb des *Gartens der Lüste* miteinander interagieren. Vorbemerkt werden muss die Tatsache, dass sich das vorliegende Unterkapitel ausschließlich auf das Verhältnis zwischen 1CL und 2CL fokussiert. Wie bereits erklärt, bezog sich der Bildtitel ursprünglich auf die Mitteltafel und wurde mit der Zeit auf das ganze Triptychon ausgedehnt. Obwohl auch die Außenseite eine Rolle bei der Interpretation des Werkes spielt, scheint es überflüssig, sich im Rahmen dieser Analyse darauf zu fokussieren. Normalerweise findet die Deutung von Boschs Meisterwerk auf der Grundlage der Innenseite des Triptychons statt. An dieser Stelle reicht es vollkommen aus, zu wissen, dass zwischen 4VIS und 2VER eine Beziehung von *indipendence* besteht: Das Verbale und das Visuelle vermitteln unterschiedliche Inhalte, welche innerhalb

desselben Clusters eine neue Botschaft erhalten. In diesem Fall wird die Explikatur kommuniziert, dass es sich um die Wertschaffung handelt, und dass alles, was Gottes Willen ist, geschaffen werden kann. Es ist daher implizit, dass es mit einem biblischen Thema zu tun hat.

An dieser Stelle kann untersucht werden, wie 1CL und 2CL miteinander interagieren. Der verbale Teil 1VER steht in einer *equivalence, token-token* Beziehung mit 2VIS: Derselbe Inhalt wird von der Mitteltafel und vom Bildtitel kommuniziert, und zwar, dass es genau um einen Garten geht, wo Erotik im Mittelpunkt steht. Das Bild funktioniert daher als *projection* des Bildtitels. Ein *independence*-Verhältnis existiert dagegen einerseits zwischen 1VER und 1VIS, andererseits zwischen 1VER und 3VIS. In beiden Fällen handelt es sich um *contradiction*, da Bildtitel und Bilder ganz verschiedene Botschaften vermitteln: Es wäre sowohl in 1VIS als auch in 3VIS unmöglich, die Darstellung eines Gartens der Lüste zu sehen, außer im Falle einer ironischen Verwendung des verbalen Teiltexes, was aber nicht in Betracht kommt. Wenn man das in der Innerseite Dargestellte als eine Geschichte des Menschen, welche in dem *Garten der Lüste* gipfelt, sieht, dann kann man ein situatives *enhancement* des vom Titel kommunizierten Inhaltes durch die Tafeln beobachten. Eine *essential complementarity*-Beziehung etabliert sich zwischen 1VER einerseits und 1, 2, 3VER (in Schema 2 als ALL bezeichnet) andererseits. Diese ist zum Verständnis der Botschaft des Kunstwerkes wesentlich und gilt als *apposition*, weil das Dargestellte die vom Bildtitel kommunizierte Botschaft erweitert.

An diesem Punkt können die Implikaturen besprochen werden, die sich aus den beschriebenen Verhältnissen ergeben. Als Implikatur gilt hier die Erkenntnis, dass es sich um eine religiöse Darstellung handelt, welche mit der menschlichen Geschichte – von der Schaffung des ersten Menschenpaars bis zur Verdammnis derjenigen in der Hölle, die im Leben gesündigt haben, – zu tun haben könnte. Eine weitere Implikatur entspricht hingegen der in 9.2.2. präsentierten Interpretation, laut welcher Bosch eine idyllische Welt (in der Mitteltafel) im Gegensatz zur „Realität“ (im rechten Flügel) darstellen wollte. Dass der Inhalt vom *Garten der Lüste* religionsverbunden ist, kann vom Publikum u.a. daraus abgeleitet werden, dass das Werk in Form eines Triptychons vorliegt, welches typisch für die Einrichtung von Kirchen ist. Daneben ist es innerhalb der westlichen Kultur nicht schwierig, im betroffenen Werk die Darstellungen von Adam und Eva und vom Jenseits – obwohl das letztere ein besonders phantastisches und ungewöhnliches Aussehen aufweist – zu erkennen.

Was bisher besprochen worden ist, wird im Schema 2 zusammengefasst.

Senderintention						
Cluster	semantische Repräsentation der einzelnen Modi		semantische Repräsentationen des multimodalen Textes		Inferenzen	
	verbaler Inhalt	visueller Inhalt	COSMOROE	logisch-semantische Beziehungen	Explikaturen	Implikaturen
1CL: Titel	1VER: <i>Garten der Lüste</i>	-	1VER-2VIS: equivalence/token-token	1VER-2VIS: projection/locution	Religions-gebundener Inhalt.	1. Die Menschgeschichte ist zu sehen: Mahnung vor Lust.
2CL: Innenseite	-	1VIS: Paradies	1VER-1VIS: independence/contradiction	1VER-1VIS: expansion/extension		2. Darstellung des irdischen Edens, wo Sexualität keine Sünde ist.
		2VIS: Garten der Lüste 3VIS: Hölle	1VER-3VIS: independence/contradiction	1VER-3VIS: expansion/extension		
3CL: Außenseite	2VER: biblisches Zitat	4VIS: Weltschöpfung	1VER-ALL: complem./apposition	1VER-ALL: enhancement/spatial		

Schema 2

9.3. Die italienische Bildtitelübersetzung

Boschs Meisterwerk ist innerhalb des italienischen Sprachraumes als *Trittico delle delizie* oder *Trittico del Giardino delle delizie* bekannt. Der italienische Titel kann als eine wörtliche Übersetzung des deutschen Bildtitels betrachtet werden. Darunter wird von Nord eine besondere Art von dokumentarischer Übersetzung gemeint, d.h. ein Ansatz, in welchem der Ausgangstext in die Zielsprache mit dem Zweck übersetzt wird, über eine Kommunikation zu informieren, welche innerhalb der Ausgangskultur stattgefunden hat (vgl. Nord, 1989:102). Im wörtlichen Übersetzungsverfahren wird der Inhalt des Ausgangstextes mithilfe der grammatischen Strukturen der Zielsprache vermittelt (vgl. 1989:103). Deswegen wird die wörtliche Übersetzung auch als *grammar translation (ebd.)* bezeichnet. Im Folgenden wird die italienische Übersetzung auf der Grundlage des Funktionalen Übersetzens besprochen.

Wie mehrmals in der vorliegenden Arbeit betont, ist der Kontext, innerhalb welches eine Botschaft rezipiert wird, beim interpretativen Prozess eines Textes wesentlich. Bei *Garten der Lüste* lässt sich behaupten, dass die Rezeptionsbedingungen innerhalb der italienischen und der deutschsprachigen Kultur ziemlich ähnlich sind. Die verfügbaren Informationen über Bosch und sein Werk sind nämlich dieselben und alle im italienischen und deutschen Raum akzeptierten kunstgeschichtlichen Interpretationen des Triptychons scheinen die gleiche Lektüre anzubieten. Das kulturelle Wissen, welches die Erkennung von religiösen Motiven ermöglicht, scheint ebenfalls in beiden Kulturen ähnlich zu sein: Obwohl es nicht wahr ist, dass

der italienische und deutschsprachige Raum denselben religiösen Hintergrund haben²⁰, lässt sich jedoch behaupten, dass beide Kulturen vom Christentum geprägt (worden) sind. Aus diesem Grund kann man auf alle Fälle die erwähnten Themen in Boschs Meisterwerk leicht identifizieren.

Ebenso wichtig für ein Funktionales Übersetzen ist die Intention des Senders bzw. der Senderin, d.h. der Person, die einen Text verfasst. In diesem Fall besteht ein Unterschied zwischen dem Autor des visuellen und jenem des verbalen Textes. Daher ist es schwierig, die ursprüngliche Intention des Malers zu verstehen. Ist das Triptychon eine Mahnung vor der Sünde der Wollust? Oder wollte Bosch vielleicht eine ideale Welt malen, in welcher die Sündhaftigkeit kaum einen Platz finden kann? Was wenn seine kommunikative Intention keinesfalls verstanden wurde? Wegen dieser Unsicherheiten kann eine funktionsgerechte Übersetzung nur die Interpretationen berücksichtigen, welche im Laufe der Zeit mit dem Werk am häufigsten vorkamen. Auf deren Grundlage kann Boschs Intention nur erahnt werden. Der italienische Titel *Giardino delle delizie* oder *Trittico del Giardino delle delizie* scheint zu den Zwecken eines Funktionalen Übersetzens besonders angemessen zu sein. Das Wort *delizia* weist nämlich auf unterschiedliche Bedeutungen hin, welche in der Lage sind, beide angebotenen interpretativen Strömungen gut widerzuspiegeln. *Delizia* kann sich sowohl auf sinnliches als auch auf geistliches Vergnügen beziehen (vgl. Treccani: *delizia* o. J.). Es ist also möglich, beide Botschaften mit einem Wort zu kommunizieren und, von dem ausgehend, die vermutete Intention des Künstlers zu übermitteln, d.h. entweder die Warnung vor einem sündhaften Leben oder die Beschreibung eines Idylls.

10. Sandro Botticelli: *Ritratto di giovane donna*

Ritratto di giovane donna (wörtlich „Bildnis einer jungen Dame“) ist ein vom italienischen Maler Sandro Botticelli geschaffenes Porträt einer Frau (Abb. 3). Es wird seit 1849 im Städel Museum in Frankfurt am Main ausgestellt und wurde von Johann David Passavant, der damals Inspektor der kulturellen Stiftung war, von einem Kunsthändler erworben (vgl. Hollein, 2009:9). Seitdem gilt *Ritratto di giovane donna* als eines der Hauptwerke des Städel Museums (vgl. Städel Museum, 2019a). Wie das Gemälde nach Deutschland kam, weiß man allerdings nicht (vgl. Mastromattei, 2017).

Das Porträt gilt als ein typisches Beispiel für die Florentiner Renaissance-malerei und wurde zwischen 1478 und 1490 gemalt (vgl. Mandel, 1968²:98). Der beschreibende Titel, unter welchem das Bild geläufig bekannt ist, wurde aber nicht vom Künstler selbst oder von einem

²⁰ Es wäre auch falsch, zu behaupten, dass der religiöse Hintergrund innerhalb des deutschsprachigen Raumes homogen ist: Wesentliche religiöse Unterschiede, welche die Geschichte der Länder stark beeinflusst haben, sind zwischen Österreich, Deutschland und der Schweiz zu bemerken.

allfälligen Auftraggeber bestimmt. Es handelt sich also – genauso wie bei Bosch's Triptychon – um einen von den KritikerInnen festgelegten Namen, welcher erst zu einem späteren Zeitpunkt dem Bild zugeschrieben worden ist. Wie dieser Name zum Porträt kam und ob eine Identifizierung der im Bild zu sehenden Dame gibt, wird im Laufe des vorliegenden Kapitels besprochen.

10.1. Der Hintergrund

Bevor der aus Bild und Bildtitel bestehende Text analysiert wird, ist es von Vorteil den präsumtiven Entstehungskontext des Porträts zu skizzieren. Dies soll dabei helfen, besser zu verstehen, wer im Gemälde dargestellt ist und was durch den Bildtitel kommuniziert wird. Wichtig anzumerken ist, dass die deutsche Version des Titels anders als die italienische ist. Das Porträt ist im deutschsprachigen Raum mit dem Namen *Weibliches Idealbildnis (Bildnis der Simonetta Vespucci als Nymphe)* berühmt. Es wird in diesem Fall nicht nur auf die Identität der gemalten Figur hingewiesen, sondern auch behauptet, dass es sich um ein idealisiertes Porträt handelt. Wer ist Simonetta Vespucci? Und wieso hat sie das Aussehen einer Nymphe? Auf diese Fragen wird im folgenden Abschnitt eingegangen.

Simonetta Cattaneo wurde 1453 in Genua oder Portovenere geboren und heiratete als junge Frau Marco Vespucci, dessen Familie besonders eng mit den Medici verkehrte (vgl. Körner, 2009:57). Sie wurde im Laufe ihres Lebens wegen ihrer Schönheit so bekannt, dass sie als Vorbild von zahlreichen Gemälden und literarischen Werken des 15. Jahrhunderts galt. In diesem Sinne ist das ihr zugewiesene Appellativ „*la bella Simonetta*“ (*ebd.*) („die schöne Simonetta“) besonders eloquent. Als Nymphe wurde sie nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Literatur ihrer Zeit dargestellt. Im Werk des florentinischen Dichters Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici*, tritt Simonetta Vespucci erstmals als mythologische Figur auf (vgl. Körner, 2009:59). Die Dichtung wurde 1475 anlässlich des Turniers zu Ehren Giulianos de' Medici, des jüngeren Bruders von Lorenzo dem Prächtigen, verfasst (*ebd.*). Zwischen Giuliano und Simonetta bestand eine wahre platonische Liebe (Schumacher, A. 2009:34) und sie wurde bei diesem Anlass als Königin der Schönheit gefeiert (Körner, 2009:59). Botticelli scheint in diesem Porträt, das wunderschöne



Abb. 3: Sandro Botticelli. Ca. 1480. *Ritratto di giovane donna*. Mischtechnik auf Pappelholz. © Städel Museum, Frankfurt am Main

Simonetta“) besonders eloquent. Als Nymphe wurde sie nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Literatur ihrer Zeit dargestellt. Im Werk des florentinischen Dichters Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici*, tritt Simonetta Vespucci erstmals als mythologische Figur auf (vgl. Körner, 2009:59). Die Dichtung wurde 1475 anlässlich des Turniers zu Ehren Giulianos de' Medici, des jüngeren Bruders von Lorenzo dem Prächtigen, verfasst (*ebd.*). Zwischen Giuliano und Simonetta bestand eine wahre platonische Liebe (Schumacher, A. 2009:34) und sie wurde bei diesem Anlass als Königin der Schönheit gefeiert (Körner, 2009:59). Botticelli scheint in diesem Porträt, das wunderschöne

Aussehen und die Beschreibung der Dame als Nymphe zusammengeführt zu haben, was es bis heute zu einem seiner besten Kunstwerke macht. Das Motiv der Nymphe war in der Literatur und Kunst jener Zeit besonders geläufig und wurde als Allegorie des verlockenden Aussehens schöner Damen verwendet (vgl. Schumacher, 2009:33). Nicht nur die Wiederentdeckung der Antike und ihrer Mythologie, sondern auch ein großes Interesse an der platonischen Philosophie – Marsilio Ficino war in diesen Jahren der Hauptvertreter des Neuplatonismus – stehen im Mittelpunkt des mediceischen Florenz von Botticelli. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass der Künstler am blühenden kulturellen Leben der Stadt teilnahm, dessen Einflüsse auch in seinen mythologischen Meisterwerken *Die Geburt der Venus* und *Der Frühling* zu beobachten sind (vgl. Santi, 1976:31). Diese wichtige Tatsache darf nicht außer Acht gelassen werden, wenn es um die Interpretation des Gemäldes kommt.

10.2. Die Analyse

10.2.1. Identifizierung der Cluster

Im Folgenden werden die Cluster in Botticellis Werk identifiziert und analysiert. Die aus dem Gemälde und seinem Titel bestehende multimodale Einheit weist zwei Cluster auf. 1CL entspricht dem Bildtitel, also dem verbalen Teil des Textes, welcher als 1VER bezeichnet wird. Der zweite Cluster 2CL wird vom visuellen Teiltext dargestellt. Darauf wird mit der Bezeichnung 1VIS Bezug genommen. Erläuterungen bezüglich 1VER findet man in 10.2.2. Eine Beschreibung von 2CL wird hingegen im Rahmen des vorliegenden Unterkapitels geliefert. Sujet des Gemäldes ist eine junge Frau, in deren Darstellung zahlreiche KunstexpertInnen Simonetta Vespucci erkannt haben, obwohl diese Entsprechung unsicher bleibt (vgl. Hollein, 2009:9). Zu diesen WissenschaftlerInnen zählt Aby Warburg, welcher mehrere Charaktere von Botticellis Werken auf die schöne Frau zurückgeführt hat, vor allem die Allegorie des Frühlings in *Primavera* (vgl. Körner, 2009:61). Die *bella Simonetta* tritt in *Ritratto di giovane donna* als eine Nymphe gekleidet und geschmückt auf. Ihre bizarre, mit Perlen dekorierte Haartracht – welche nicht die Realität widerspiegelt, da offenes Haar im damaligen Florenz als nicht elegant betrachtet wurde (vgl. Städel Museum, 2019b) – weist auf die oben erwähnte traditionelle Darstellung von Damen als Nymphen hin, was dieses Bildnis zu einem Hybridporträt macht. Es handelt sich dabei um eine weibliche Repräsentation, welche nicht nur einen idealisierenden Charakter aufweist, sondern führt auch den Nymphentypus in die Malerei ein (vgl. Körner, 2009:59). Der Bezug auf die Antike scheint auch dadurch betont zu werden, dass die Abbildung die vier Hauptfarben der altgriechischen Malerei aufweist (vgl. Schumacher, 2009:32). Die angebliche Simonetta ist im Profil zu sehen und ihre Figur hebt sich aus dem dunklen Hintergrund hervor. Der lange und schlanke Hals, die hohe Stirn sowie die weiße Hautfarbe sind Anzeichen der Idealisierung der Frau (vgl. Städel Museum, 2019c). Dass das Bildnis auf

einen fiktiven Kontext zurückzuführen ist, wird auch vom Gewand, dessen Falten auf diejenigen der klassischen Kunst hinweisen, und vom Halsschmuck signalisiert (*ebd.*). In diesem Medaillon ist die mythologische Szene des musikalischen Wettbewerbes zwischen Apollon und dem Satyr Marsya zu finden (vgl. Städel Museum, 2019b).

10.2.2. Bildtitel und Interpretation des Werkes

Im vorliegenden Unterkapitel wird 1VER näher untersucht und die damit verbundene Interpretation erläutert. Wie oben kurz erwähnt, handelt es sich beim italienischen und deutschen Bildtitel um keine wörtliche Übersetzung. Im Italienischen wird einfach darauf hingewiesen, dass das Bild eine junge Dame porträtiert, im Deutschen wird dagegen die Identität der Frau bekanntgegeben. Es besteht kein Grund zur Annahme, dass es sich beim deutschen Namen um eine Übersetzung des italienischen handelt, obwohl das Werk aus Italien stammt. Da keine Informationen diesbezüglich zur Verfügung stehen, kann der deutsche Bildtitelursprung nur vermutet werden. Ein wichtiger Aspekt besteht darin, dass sowohl der italienische als auch der deutsche Titel in mehreren Versionen verfasst worden sind. Je nach KunstkritikerIn oder Institution spricht man im italienischen Raum von *Ritratto di giovane donna*, *Ritratto ideale di fanciulla*, sowie von *Ritratto di Simonetta Vespucci*. Das Gemälde ist auf Deutsch auch als *Bildnis einer Frau (Simonetta Vespucci?)* genannt. Die Situation ist also sehr unklar. Im Folgenden wird nur der deutsche Titel berücksichtigt, welcher im Städel Museum – wo das Werk ausgestellt ist – benutzt wird, d.h. *Weibliches Idealbildnis (Bildnis der Simonetta Vespucci als Nymphe)*. Als offizieller italienischer Name wird die in Sachbüchern am häufigsten auftretende Version betrachtet, und zwar *Ritratto di giovane donna*.

Jetzt, wo diese Aspekte geklärt worden sind, kann besprochen werden, wieso ein großer Teil der KunstkritikerInnen im Porträt die Züge der schönen Simonetta Vespucci sehen. Aby Warburg hat schon 1893 diese Identitätsentsprechung gefunden: In seiner Dissertation²¹ über Botticelli erkennt der Wissenschaftler einen Parallelismus zwischen der Göttin der *Geburt der Venus*, der Allegorie der Frühling im gleichnamigen Gemälde und der im Porträt dargestellten Frau und zieht die Schlussfolgerung, dass dieselbe junge Dame, Simonetta Vespucci, als Modell aller drei Werke gilt (vgl. Warburg, 2003:77-79). Polizianos *Stanze* scheint als Vorlage für das Bildnis der jungen Simonetta zu gelten (vgl. 2003:79). Daneben erwähnte der Künstlerbiograf Giorgio Vasari in seinem Werk *Le Vite* (1550), dass zwei von Botticelli gemalte Bildnisse von Frauenköpfen im *guardaroba* von Cosimo de' Medici zu finden waren, von denen einer die Geliebte von Giuliano de' Medici porträtierte (vgl. Körner, 2009:67). Dass *Weibliches*

²¹ Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance. (1893)

Idealbildnis in der Vergangenheit irgendwo aufgehängt war, wird dadurch bestätigt, dass sich Nagellöcher am Rand des Bildes befinden (vgl. Städel Museum, 2019b). Ein weiterer Zusammenhang zwischen der Frau und der medicaischen Familie wird durch das dargestellte Medaillon hergestellt, da das Schmuckstück im Besitz von Lorenzo dem Prächtigen war (vgl. Körner, 2009:67). Abschließend lohnt es sich, noch einen weiteren Aspekt zu erwähnen, welcher diese Identitätsentsprechung bestätigen könnte: Ein besonderes Merkmal der Haartracht ist die Darstellung einer Art von Wespennest. Das könnte eine Anspielung auf den Nachnamen der Simonetta sein, da das Wort Vespucci auf Wespen (italienisch: vespe) hinweist (vgl. 2009:68). In Anbetracht dieser Bemerkungen gilt die wahrscheinliche Hypothese, dass es sich beim *Idealbildnis* um Simonetta Vespucci handelt, welche als Grundlage der deutschen Betitelung gilt.

Vor Kurzem ist erläutert worden, dass der deutsche Bildtitel keine Übersetzung des italienischen sein kann. Der Grund dafür wird im Folgenden verdeutlicht.

Botticellis Oeuvre ist mit der Zeit in Vergessenheit geraten: Der Tod Lorenzos des Prächtigen 1492 markierte auch den Niedergang des Malers (vgl. Körner, 2006:13). Lange Zeit blieb er im künstlerischen Raum eher im Hintergrund. Die Wiederentdeckung seiner Werke fand erst im 19. Jahrhundert seitens der englischen Präraffaeliten statt. Dies galt als Anfang eines Revivals seines Oeuvres (vgl. Hollein, 2009:9). Sogar der Maler Dante Gabriel Rossetti besaß ein Frauenporträt von Botticelli (vgl. Körner, 2006:382). John Ruskin und Walter Pater schrieben über Botticelli und schufen so die Grundlagen einer Neubewertung seiner Ästhetik (vgl. Hollein, 2009:9). Seitdem wurden zahlreiche Monografien über diese besondere Persönlichkeit der italienischen Renaissance veröffentlicht (vgl. Körner, 2006:382). Typisch für diese Zeit war auch ein neues Interesse an der Simonetta und an ihrem Kult (vgl. Körner, 2009:60). Da sich einige von Botticellis Werke in Frankreich und Deutschland befanden, geht man davon aus, dass dort diese Tendenz bereits antizipiert wurde (vgl. Agostinelli & Villani, 2004). Auch Italien nahm in denselben Jahren an der Wiederentdeckung von Botticelli teil (*ebd.*). Nichtsdestotrotz besteht kein Grund zur Annahme, dass es sich beim Titel *Weibliches Idealbildnis* um eine Übersetzung aus dem Italienischen handelt, da das Bild erst nach Ankunft im Städel Museum und nach der Erkenntnis, dass es um ein Originalwerk Botticellis geht, einen Titel bekommen hat. Im Folgenden wird zu den Zwecken der vorliegenden Masterarbeit vermutet, dass die italienische Version des Bildtitels eine Übersetzung ist, obwohl dies nicht begründet werden kann. Die Bildtitelübersetzung wird in 10.3. näher im Detail besprochen.

10.2.3. Beziehungen zwischen Clustern

In den vorherigen Unterkapitel sind die Cluster 1CL und 2CL vom Werk *Weibliches Idealbildnis* identifiziert worden, wobei 1CL dem deutschen Bildtitel entspricht. 1CL, also 1VER, scheint

2CL, d.h. 1VIS, „umzuschreiben“: Das, was bereits vom Bild kommuniziert ist, wird durch den Titel neu verfasst (*elaboration*). Zwischen Clustern besteht eine *complementarity, agent-object* Beziehung, wobei 1CL das Subjekt von 2CL bekanntmacht. Als Explikatur gilt also die Annahme, dass die porträtierte Person Simonetta Vespucci ist und als mythologisches Wesen gekleidet ist. In diesem Fall werden Vorkenntnisse über diese junge Frau und die Schlussfolgerung, dass Botticelli die Züge der schönen Dame verewigen wollte, impliziert. Diese Inferenzen sowie die eruierten Cluster und ihre Beziehungen sind in Schema 3 zu lesen.

Senderintention						
Cluster	semantische Repräsentation der einzelnen Modi		semantische Repräsentationen des multimodalen Textes		Inferenzen	
	verbaler Inhalt	visueller Inhalt	COSMOROE	logisch-semantische Beziehungen	Explikaturen	Implikaturen
1CL: Titel	1VER: <i>Weibliches Idealbildnis (Bildnis der Simonetta Vespucci als Nymphe)</i>	-	1VER-1VIS: complem./agent-object	1VER-1VIS: expansion/elaboration	Im Bild handelt es sich um das idealisierte Porträt der Simonetta Vespucci.	1. Betrachter-Innen wissen, wer Simonetta Vespucci war und welchen Einfluss sie auf Botticellis Werk hatte.
2CL: Porträt	-	1VIS: Bildnis der Simonetta Vespucci				2. Botticelli wollte die Züge dieser schönen verewigen.

Schema 3

10.3. Die italienische Bildtitelübersetzung

Es ist auf die Annahme hingewiesen worden, dass der italienische Bildtitel *Ritratto di giovane donna* trotz der florentinischen Bildherkunft eine Übersetzung des deutschen sein könnte. Eine kleine, jedoch nicht wissenschaftliche Bestätigung für diese Tatsache könnte daraus gezogen werden, dass unter den verschiedenen italienischen Bildtitelversionen einige dem Namen *Weibliches Idealbildnis* sehr ähnlich sind. Dies gilt ganz besonders für *Ritratto ideale di fanciulla* und *Ritratto di Simonetta Vespucci*. Da nicht klar ist, wie der italienische Name zum Bild gekommen ist, wird die Übersetzungsanalyse auf dieser Basis durchgeführt.

Auf Grundlage der Prinzipien des Funktionalen Übersetzens kann behauptet werden, dass es sich beim Bildtitel *Ritratto di giovane donna* um ein nicht gut gelungenes Beispiel handelt. Die italienischen Rezeptionsbedingungen sind anders als die in anderen Ländern, was die Rechtfertigung für Anpassungen des verbalen Textes darstellt: Botticelli wird heutzutage in

Italien als Meister der florentinischen Renaissance betrachtet und ist insbesondere wegen seiner mythologischen Meisterwerke *Die Geburt der Venus* und *Der Frühling* sowie wegen seines religionsgebundenen Schaffens und einiger Porträts bekannt. *Weibliches Idealbildnis* scheint aber nicht zu dieser „Liste“ zu zählen.²² Daraus kann abgeleitet werden, dass der Ruhm dieses Bildnisses und daher die Verbindung zwischen diesem und dem italienischen Meister in Italien und in Deutschland ganz unterschiedlich ist. Nichtsdestotrotz muss darauf hingewiesen werden, dass die porträtierte Simonetta Vespucci auch in Italien einen gewissen Ruhm genießt. Trotz der anscheinend untergeordneten Wichtigkeit dieses Werkes im italienischen Kulturraum genügt es nicht, das Bildnis einfach als *Ritratto di giovane donna* zu betiteln. Dieser Bildtitel berücksichtigt nämlich nicht, dass es sich höchstwahrscheinlich um die schöne Florentinerin handelt und andererseits, dass ihre idealisierte Repräsentation zu sehen ist. Weder die Explikaturen noch die Implikaturen, welche in deutschsprachigem Raum gelten, sind in diesem Falle wiederzufinden: Italienische BetrachterInnen würden vom Titel einfach ableiten, dass irgendeine florentinische Dame der Renaissance abgebildet ist. Obwohl impliziert werden könnte, dass es sich um die berühmte Simonetta handelt, fehlt die wichtige Anmerkung, dass ihre Züge nicht real, sondern nach dem Gebrauch jener Zeit idealisiert sind. Die Erkenntnis, dass sie die Geliebte von Giuliano de' Medici war, kann nur impliziert werden, wenn davon ausgegangen wird, dass beide Informationen dem italienischen Publikum bekannt sind. Auch wenn dies innerhalb der kunstwissenschaftlichen Kreise so der Fall sein kann, kann dasselbe nicht von Laien bzw. Laiinnen behauptet werden. Es folgt, dass in *Ritratto di giovane donna* die Intention der SenderInnen nicht vollkommen übermittelt wird. Es ist aber wichtig, anzumerken, dass – wie im Falle von Bosch's Triptychon – die SenderInnen des Bildes und des Bildtitels nicht dieselben sind. Es muss vermutet werden, dass die Person, welche das Werk betitelt hat, Botticelli's angenommene Intention, die Schönheit der *bella Simonetta* nach der damaligen Mode – und vielleicht in Verbindung mit Poliziano's *Stanze* – zu feiern und zu verewigen, explizit machen wollte. Eine Neuverfassung des italienischen Bildtitels als *Ritratto di Simonetta Vespucci come ninfa* („Bildnis der Simonetta Vespucci als Nymphe“) oder einfach als *Ritratto di Simonetta Vespucci* könnte die Prinzipien einer funktionsgerechten Übersetzung



Abb. 4: Piero di Cosimo. Ca. 1480. *Ritratto di Simonetta Vespucci come Cleopatra*. Temperafarbe auf Holz. © Musée Condé, Chantilly

²² Verschiedene Monografien über Botticelli erwähnen *Weibliches Idealbildnis* gar nicht.

besser widerspiegeln. Darüber hinaus wäre es auch zu den Zwecken einer kontrastiven Analyse anderer Gemälde, welche dasselbe Sujet aufweisen, nützlich. Ein Beispiel dafür wäre Piero di Cosimos Bild *Ritratto di Simonetta Vespucci come Cleopatra* (ca. 1480) (Abb. 4).

11. Francesco Hayez: La Meditazione

La Meditazione ist ein 1851 entstandenes Gemälde von Francesco Hayez, welches sich heute in der Galleria d'Arte Moderna in Verona befindet. Von diesem Werk wurden zwei Versionen geschaffen, von denen die erste 1850 vollendet wurde (vgl. Mazzocca, 1994:306). Obwohl die Botschaft der beiden Gemälde dieselbe ist, scheint sie in der Variante von 1851 – welche in der folgenden Analyse berücksichtigt wird – augenfälliger zu sein (vgl. Skokan, 2009:68). *La Meditazione* gilt als Sinnbild des *Risorgimento*, und zwar der historischen Periode zwischen



Abb. 5: Francesco Hayez. 1851. *La Meditazione*. Öl auf Leinwand. © Galleria d'arte moderna Achille Forti, Verona

dem 18. und 19. Jahrhundert, als Italien nach mehreren erfolglosen Versuchen zu einer unabhängigen, vereinigten Nation wurde (vgl. Treccani: *Risorgimento* o. J.). In diesem Kontext wurde Hayez wegen seiner Darstellungen von geschichtlichen Ereignissen sehr berühmt und zeigte sich als einer der besten Vertreter der italienischen Auffassung der künstlerischen romantischen Kunstströmung. Diese wird im Kunstfeld auch als *Romanticismo storico* (historische Romantik) oder romantische Historienmalerei bezeichnet (vgl. Braunschier, 2017:122). Die Darstellung dieser Art von Themen

war bis zum 18. Jahrhundert bei herrschenden und mächtigen Familien besonders beliebt (vgl. Clemens, 2015:151). Zahlreiche Fresken wurden in Auftrag gegeben, um den Ruhm des Herrschers und seiner Familie zu preisen und zu verewigen (*ebd.*). Zu der Zeit, in welcher Hayez lebte, nahm die Historienmalerei eine emotionale und moralistische Bedeutung an und versuchte, das Publikum durch geschichtliche Ereignisse zu berühren (*ebd.*). Genau diese

Voraussetzungen wurden für Hayez zum Vorteil. Heutzutage gilt er als wichtigster Vertreter der italienischen Romantik (vgl. Clemens, 2015:149).

11.1. Der Hintergrund

La Meditazione wurde für den Grafen Giacomo Franco gemalt, welcher das Bild bei Hayez in Auftrag gab (vgl. Mazzocca, 1994:307). Dass dieser ein Patriot war, sollte bereits als Hinweis darauf gelten, dass das Gemälde mehr als eine reine Darstellung einer traurigen, schönen Frau ist. Um es richtig zu untersuchen, muss der Entstehungskontext dargestellt werden. Wie vor Kurzem erwähnt, lebte und arbeitete Hayez in den Jahren des italienischen *Risorgimento*. Es handelte sich um eine komplizierte Zeit für das italienische Volk: Die Halbinsel war in verschiedenen Staaten aufgeteilt und wurde von fremden Mächten mittelbar oder unmittelbar beherrscht. Das Königreich Lombardo-Venetien, wo der Maler aufwuchs und für längere Zeit lebte und arbeitete, war damals unter militärischer Kontrolle der Habsburger. Es ist daher verständlich, dass die Unzufriedenheit der ItalienerInnen in dieser Zeit mit dieser Fremdherrschaft zu tun hatte. Im künstlerischen Bereich scheinen diese Gefühle vor allem in den historischen Gemälden von Hayez ihren Ausdruck zu finden. Der Künstler hatte sich ab den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts der Zivilmalerei zugewendet (vgl. Braunshier, 2017:122). Diese künstlerische Wendung kann als Versuch des Künstlers, seine Ideen den ZeitgenossInnen mitzuteilen, betrachtet werden (vgl. Castellaneta, 1971:5) und ermöglichte die Darstellung der patriotischen und nationalen Stimmung dieser Zeit durch den Rückgriff auf die alte Geschichte, um so die Zensur zu vermeiden (vgl. Clemens, 2015:150). Eine der wichtigsten Persönlichkeiten des *Risorgimento*, der Freiheitskämpfer und Politiker Giuseppe Mazzini, scheint diesen Aspekt seines Werkes besonders gewürdigt zu haben. Dieser war der Meinung, dass die Gemälde von Hayez den Patriotismus Italiens am besten kommunizieren konnten (vgl. Castellaneta, 1971:5) und berief ihn 1841 zum Nationalmaler (vgl. Mazzocca, 1994:32).

Die Stimmung des *Risorgimento*, welche von Hayez Bildern auf verschiedene Weisen vermittelt wurde, führte zu zahlreichen Revolten. Die Revolution von 1848, welche mit dem Namen *le Cinque giornate di Milano* in die Geschichte eingegangen ist, stellt die wichtigste dieser Aufstände dar. Nach einer kurzen Unabhängigkeit, kam Italien sechs Monate später wieder unter der Kontrolle Österreichs. Der sich aus diesem Geschehen ergebende Pessimismus wurde auch von Hayez Distanzierung von positiven historischen Ereignissen als Motive (vgl. 1994:12) besonders gut verkörpert. Genau in diesem pessimistischen Licht soll *La Meditazione* interpretiert werden.

11.2. Die Analyse

11.2.1. Identifizierung der Cluster

La Meditazione weist zwei Cluster auf, welche von Bildtitel (1CL) und Bild (2CL) dargestellt werden. In 1CL ist ausschließlich verbaler Inhalt zu finden, welcher als 1VER bezeichnet wird. Während dieser im Rahmen des nächsten Unterkapitels im Detail besprochen wird, lohnt es sich an dieser Stelle eine Beschreibung von 2CL zu liefern. Dieser Cluster besteht sowohl aus visuellen (1VIS) als auch aus verbalen Elementen (2VER und 3VER). 1VIS wird von der Figur einer jungen, schönen Frau dominiert, welche nach der traditionellen Darstellung der Maria Magdalena abgebildet ist (vgl. Skokan, 2009:68) und als Personifikation der niedergeschlagenen italienischen Nation zu betrachten ist (vgl. Firenze 1903, 2018). Ihr Ausdruck, welcher von einer starken Emotionalität gekennzeichnet ist, prägt die Stimmung des ganzen Gemäldes. Die blasser Haut hebt sich vom dunklen Hintergrund hervor und die offenen Haare wirken wie ein Rahmen rund um das betrübte, nachdenkliche Gesicht, welches teilweise im Schatten liegt. Durch diesen formalen Kniff wird die Ausdruckskraft des Sujets betont (vgl. Mazzocca, 1994:307). Das weiße Gewand, welches schwer auf dem Körper der Frau zu hängen scheint, macht ihre Brust sichtbar und verewigt die Melancholie Italiens in Form einer gramerfüllten Mutter. Sie hält ein Buch und ein Kreuz in den Händen, auf welchen kleine Schriften zu finden sind. Die erste, welche nicht einfach zu lesen ist, befindet sich auf dem Kreuz und gibt die Daten der *cinque giornate di Milano* wieder, und zwar 18., 19., 20., 21. und 22. März 1848. Das bildet in der Analyse 2VER. 3VER ist hingegen in Form eines Buchtitels auf dem Umschlag zu sehen. Die Wörter *Storia d'Italia* („die Geschichte Italiens“) weisen in diesem Zusammenhang auf die politische Bedeutung des Werkes hin, welche durch den Bildtitel verschleiert worden ist.

11.2.2. Bildtitel und Interpretation des Werkes

Bei *La Meditazione* handelt es sich nicht um den originalen Bildtitel. Es ist nämlich bekannt, dass das Gemälde *L'Italia nel 1848* heißen sollte und die ursprüngliche Betitelung wegen der angespannten politischen Stimmung jener Zeit in den geläufigeren Namen umgewandelt wurde. Dies geschah in erster Linie, um die österreichische Zensur zu umgehen (vgl. Firenze 1903, 2018). Das Werk erschien 1875 trotzdem mit dem ursprünglichen Titel in der *Guida della città di Riva* (vgl. Skokan, 2009:68). Heutzutage wird das Gemälde auch als *La Meditazione sulla storia d'Italia* und *La Meditazione (Italia nel 1848)* bezeichnet. Obwohl diese Alternativtitel die Bedeutung des Werkes expliziter machen und den Willen des Künstlers berücksichtigen (vor allem im Falle der zweiten Variante), wird im Folgenden *La Meditazione* als offizieller Bildtitel betrachtet, da dieser Name in den meisten Monographien über Hayez mit dem Gemälde im Zusammenhang steht.

In Anbetracht dessen, was bisher in Bezug auf das Werk gesagt worden ist, fällt es nicht schwer, seine Bedeutung zu erraten. Das Bild gilt als politische Metapher Italiens nach den erfolglosen Aufständen vom März 1848 (vgl. Mazzocca, 1994:307): Politik und Enttäuschung werden in der Figur einer traurigen Frau zusammengeführt, welche als Allegorie der von der Fremdherrschaft Österreichs unterworfenen Nation zu interpretieren ist. Die sichtbare Brust weist darauf hin, dass es sich um „Mutter Italien“ handelt, welche ihre Kinder ernährt (vgl. Firenze 1903, 2018), während der politische Inhalt an dem Buch *Storia d'Italia* und an der auf dem Kreuz gemalten Schrift zu erkennen ist. Das religiöse Element des Kreuzes und die Darstellung nach dem ikonographischen Modell der Maria Magdalena tragen dazu bei, die von der Komposition kommunizierte Schwermut zu verschärfen und weisen auf die Trauer für die im Jahre 1848 getöteten Kinder hin. Der Aufstand wird also als Märtyrertum interpretiert (vgl. Mazzocca, 1994:307). Das religiöse Motiv scheint in der Bildversion von 1851 nicht als „Verkleidung“ der patriotischen Botschaft wie in der ersten Variante zu wirken (vgl. 1994:306). Vielmehr macht es die Metapher stärker und eindeutig (*ebd.*). Obwohl es wahrscheinlich ist, dass die Daten der Mailänder Aufstände erst nach 1852 hinzugefügt wurden (vgl. Mazzocca, 1994:307), könnte der Bezug auf die politische Situation Italiens von vornherein erkannt werden. Ein anonymes Kommentar jener Zeit beschreibt diesbezüglich folgendes: „[...] [N]on è giusto nemmeno il dire le manchi la parola, poiché Ella guarda, Ella tace, ma guardando e tacendo Ella parla“²³ (zit. nach Skokan, 2009:69).

11.2.3. Beziehungen zwischen Clustern

Nachdem die Cluster identifiziert worden sind, kann die Beschreibung ihrer Beziehungen stattfinden. Wie bereits erklärt, besteht das Werk aus Bildtitel, welcher einen verbalen Inhalt aufweist (1VER), und Gemälde, innerhalb welches 1VIS, 2VER und 3VER zu finden sind. Diese werden im Folgenden als ALL bezeichnet. Bevor das Verhältnis zwischen 1VER und ALL untersucht wird, lohnt es sich, eine kurze Erläuterung der Interaktion der Elemente in 2CL zu liefern. Das Verbale (2,3VER) scheint hier als *enhancement* des Visuellen zu wirken, da es zu einer Erweiterung der Botschaft von 1VIS durch zeitliche und räumliche Hinweise und daher zur Kontextualisierung des Sujets beiträgt. Man kann in diesem Zusammenhang auch von *essential exophora* sprechen, weil es unbedingt notwendig ist, die Einbettung des Gemäldes kennenzulernen, um seine Botschaft vollkommen zu rezipieren.

Was die 1VER-ALL-Beziehung betrifft, lässt sich behaupten, dass der Bildtitel durch das Bild nicht nur zeitlich und räumlich einbettet wird, sondern seine Botschaft von derjenigen von ALL auch erweitert wird; deswegen kann auch in diesem Fall von *enhancement* gesprochen

²³ „[Es ist] nicht einmal richtig zu sagen, ihr fehlten die Worte, denn sie schaut, sie schweigt, aber schauend und schweigend spricht sie“ (Skokan, 2009:69).

werden. Das Verhältnis könnte auch als *metaphor* bezeichnet werden, da der Inhalt der in 1CL angegebenen Meditation nur durch ihre allegorische Darstellung in 2CL interpretiert werden kann.

Aus den beschriebenen Bezügen erweist es sich als selbstverständlich, dass es in Hayez Werk um die Darstellung einer meditierenden Figur geht (Explikatur). Dass ihre Gedanken eher traurig sein sollen, leitet man vom Gesichtsausdruck der Frau ab. Das Buch über die Geschichte Italiens und die Daten auf dem Kreuz zeigen, dass die melancholischen Gedanken auf die Aufstände von 1848 und auf ihren Misserfolg gerichtet sind (Implikatur). Wenn man die Tatsache berücksichtigt, dass Hayez das Bild gemalt hat, ist es für das italienische Publikum nicht schwierig, eine Bestätigung dessen, was in Bezug auf *La Meditazione* impliziert worden ist, zu bekommen. Wie bereits erklärt, gilt Francesco Hayez als wichtigster Vertreter der romantischen italienischen Kunst, und zwar einer Strömung, welche sich in den Jahren des *Risorgimento* in Italien verbreitete und in welcher der Patriotismus dieser Zeit seinen Ausdruck findet. Diese Art von kulturellem Wissen, welches Kenntnisse über Geschichte und Kunst voraussetzt, dient als implizierter Ausgangspunkt für eine vollständige Rezeption des Gemäldes. Im Folgenden werden die besprochenen Aspekte im Schema 4 zusammengefasst.

Senderintention						
Cluster	semantische Repräsentation der einzelnen Modi		semantische Repräsentationen des multimodalen Textes		Inferenzen	
	verbaler Inhalt	visueller Inhalt	COSMOROE	logisch-semantische Beziehungen	Explikaturen	Implikaturen
1CL: Titel	1VER: <i>La Meditazione</i>	-	2,3VER-1VIS: expansion/ enhancement	2,3VER-1VIS: complem./ exophora	Die dargestellte Frau denkt über etwas trauriges nach.	1. Kenntnisse über Hayez und die italienische Geschichte.
2CL: Bild	2VER: 18.19.20.21.2 2 marzo/1848 3VER: Storia d'Italia	1VIS: Frau mit Buch und Kreuz	1VER-ALL: expansion/ enhancement	1VER-ALL: equivalence/ metaphor		2. Der Inhalt des Werkes ist politischer Natur.

Schema 4

11.3. Die deutsche Bildtitelübersetzung

La Meditazione ist im deutschsprachigen Raum als *Meditation* bekannt. Obwohl in einigen Fällen der italienische Bildtitel bewahrt wird, scheint seine wörtliche Übersetzung (siehe 9.3.) sowohl in Büchern als auch im Internet häufiger aufzutreten. Aus diesem Grund wird im

Folgenden *Meditation* als Ausgangspunkt für eine Bewertung der Übersetzung des deutschen Bildtitels betrachtet.

Es ist sehr unwahrscheinlich, dass ein Publikum, welches kein Vorwissen über die italienische Geschichte und Kunst hat, heutzutage dieselben Implikaturen wie ItalienerInnen aus diesem Gemälde ableiten kann. Obwohl man eventuell mit der künstlerischen Figur von Hayez vertraut ist, wäre es trotzdem nicht ausreichend, die dargestellte Frau als Personifikation der italienischen Nation, welche wegen des Misserfolges und des Märtyrertums seiner Kinder für die Unabhängigkeit Italiens trauert, zu interpretieren. Es ist allenfalls möglich, dass der Seelenzustand der jungen Dame aufgrund des Kreuzes und des Hinweises auf Maria Magdalena als Trauer angedeutet wird, da sowohl Italien als auch

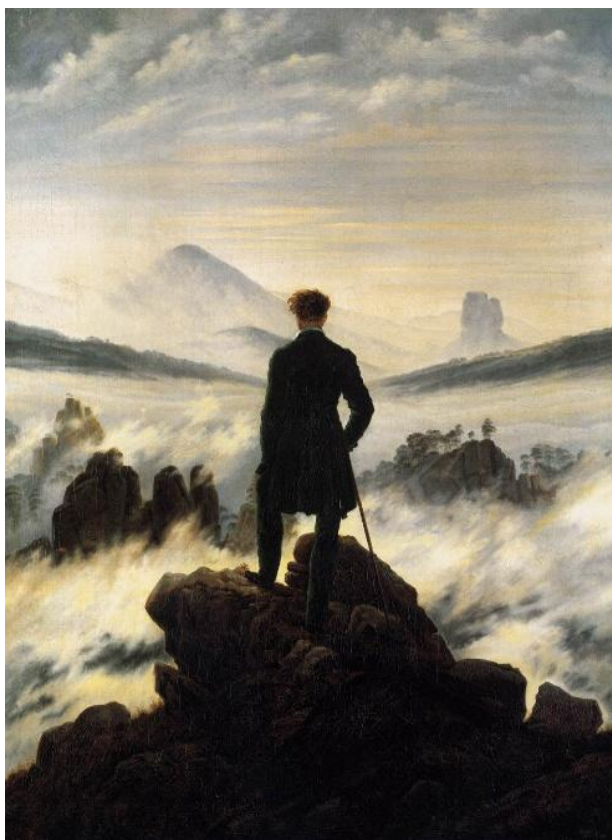


Abbildung 6: Caspar David Friedrich. 1818. *Der Wanderer über dem Nebelmeer*. Öl auf Leinwand. © Kunsthalle, Hamburg

deutschsprachige Länder einen christlichen Hintergrund gemeinsam haben. Trotzdem könnte diese richtige Implikatur zum falschen Schluss führen, und zwar, dass es sich im Bild genau um die religiöse Figur der Anhängerin Christus handelt. Religion allein als gemeinsamer kognitiver Kontext von Textsender (Hayez) und EmpfängerInnen (das Publikum) kann in diesem Zusammenhang keine korrekte Rezeption des Werkes sichern.

Auch Hayez Ruhm als Maler der Romantik könnte bei Deutschsprachigen für Verwirrung sorgen. Diese Kunstströmung fand nämlich in Deutschland und in Italien einen sehr unterschiedlichen Ausdruck: Während sie in Mitteleuropa als Exaltation von starken Gefühlen, u.a. der Sehnsucht, und der Künstlerindividualität sowie als

Drang nach Unendlichkeit konzipiert wurde, war die Romantik in Italien stark politisch geprägt und diente als Katalysator für die Bildung eines gesellschaftlichen Bewusstseins. Alle irrationalen und subjektiven Aspekte der deutschen Romantik wurden in Italien eher ignoriert. Deswegen könnte es irreführend sein, die *Meditation* als Symbol des romantischen Italiens zu betrachten, ohne die Implikationen dieser Behauptung zu berücksichtigen. Wäre dies der Fall, würde eine falsche Verbindung zwischen diesem Bild und anderen Meisterwerken der deutschen Romantik (Abb. 6) hergestellt werden und man würde zum Schluss kommen, dass

es sich im betroffenen Gemälde um eine italienische Entsprechung der typischen mitteleuropäischen romantischen Gefühle handelt. Es muss allerdings betont werden, dass ÖsterreicherInnen mehr als andere deutschsprachige BetrachterInnen mit Hayez Kunst vertraut sein könnten: Der Maler fertigte verschiedene Werke für die Habsburger an (vgl. Braunschier, 2017:35-37) und wurde auch Mitglied der Akademie der bildenden Kunst in Wien (vgl. 2017:37). Nichtsdestotrotz könnte ein anderer Titel die Rezeption dieses Gemäldes für ein nicht italienisches Publikum erleichtern und die Senderintention expliziter machen. Gute Alternativen wären daher *Meditationen (Italien in 1848)* oder *Meditationen über Italien in 1848*.²⁴ Durch die Erwähnung von Zeit und Raum wird es einfacher, das Werk in einen genaueren Kontext einzubetten. Auch wenn die Allegorie der Nation als Mutter nicht rezipiert werden könnte, würde die Senderintention – d.h. die Trauer für die in den Aufständen verstorbenen ItalienerInnen und die Enttäuschung bzw. die Traurigkeit wegen des Misserfolges ihrer Versuche – dennoch kommuniziert. 1848 ist ein historisch sehr bekanntes Jahr, da ähnliche Ereignisse auch in anderen Ländern Europas stattfanden. Ein deutschsprachiges Publikum sollte daher keine großen Schwierigkeiten dabei haben, sich an diese Informationen zu erinnern bzw. diese historische Verknüpfung herzustellen. Wenn die schon besprochene Implikatur religiöser Natur mit diesen geschichtlichen Kenntnissen zusammengebracht wird, kann die Verbindung zwischen den Aufständen und der Trauer sogar evidenter gemacht und die Senderintention fast vollkommen rezipiert werden.

12. Egon Schiele: Kardinal und Nonne (Liebkosung)

Im Folgenden wird die letzte Analyse einer Bildtitelübersetzung stattfinden. Der Fokus richtet sich auf Egon Schieles *Kardinal und Nonne (Liebkosung)* (Abb.7), ein 1912 realisiertes Ölgemälde, welches sich heute im Leopold Museum in Wien befindet. Schieles Kunstwerk gilt als Paraphrase und Parodie von Klimts *Kuss* (vgl. Fischer, W. 1998:133). Nichtsdestotrotz muss daraus nicht abgeleitet werden, dass der Maler durch sein Gemälde eine entmystifizierende Absicht gegenüber seinem Vorbild und Freund Gustav Klimt verfolgen wollte. Der jüngere Maler hatte lediglich eine andere Absicht, welche weiter unten erläutert wird, als sein Lehrer. Schiele und Klimt waren durch tiefe Freundschaft und gegenseitige Achtung miteinander verbunden. Klimt war nämlich einer der wenigen Zeitgenossen, welche das Talent des viel jüngeren Schiele sofort erkannten (vgl. 1994:20) und nahm ihn als Schüler auf. Dieser wiederum sah den älteren Maler immer als Vorbild.

²⁴ Verschiedene Internetquellen beziehen sich mit diesen Namen auf das Gemälde. Obwohl sie die Voraussetzungen einer funktionsgerechten Übersetzung besser erfüllen, handelt es sich allerdings um keine offiziellen Bildtitel.

Auf das betreffende Werk bezog sich Schiele sarkastisch mit dem Titel *Liebkosung* (vgl. Leopold, 2009:134), was so viel Zärtlichkeit oder Umarmung bedeutet (vgl. Bassie, 2012:60), während dem Gemälde die Betitelung „Kardinal und Nonne“ wahrscheinlich von Seiten der Kunstkritik zugewiesen wurde. Da das Werk im Leopold Museum mit beiden Titeln versehen wird, werden im Rahmen der Analyse auch beide berücksichtigt.



Abb. 7: Egon Schiele. 1912. *Kardinal und Nonne (Liebkosung)*. Öl auf Leinwand. © Leopold Museum, Wien

12.1. Der Hintergrund

Kardinal und Nonne (Liebkosung) gilt als Beispiel des Wiener Expressionismus (vgl. Leopold, 2009:134), einer Kunstströmung des 20. Jahrhunderts, innerhalb welcher die psychologische Darstellung der Subjekte und ein einfühlsamer Ansatz mit diesen im Mittelpunkt stehen (vgl. Leopold, 2009:15). Schiele zeigt sich als einer der berühmtesten Vertreter dieser Ausdruckskunst, obwohl es oberflächlich wäre, ihn als reinen Expressionisten zu betrachten: Wichtige Merkmale seiner Produktion sind auf die Secession zurückzuführen, und zwar die Wiener Auffassung vom Art Nouveau, welche vom 1897 begründeten Kreis von Gestaltern und Architekten gefördert wurde. Das offizielle und traditionelle Kunstkonzept – welches die Kunst nur als pompös erfasste – wurde daher abgelehnt und ein neuer dekorativer Stil als Alternative vorgeschlagen (vgl. Fischer, W. 1998:15). Auch Klimt und seine Anhänger waren bis 1905 Teil dieser Gruppe (*ebd.*). Schiele scheint im Laufe seines umfangreichen Schaffens nur auf die für seine Ausdrucksweise notwendigen Elemente der Secession zurückzugreifen, wie die charakteristische Schlangenlinie und die grellen Farben, welche ihm allerdings zu den

Zwecken des emotiven Ausdrucks dienten (vgl. Malafarina, 1982:75). Die Art und Weise, wie Schiele dieses Ziel verfolgte, hat ihn zu einer kontroversen Persönlichkeit der Kunst des vergangenen Jahrhunderts gemacht. Wenn seine Zeichnungen und Gemälde laut vielen ZeitgenossInnen – der Maler Kokoschka eingeschlossen – pornographisch waren (vgl. Fischer, W. 1998:25-26), konnte sein Lebensstil sogar als noch schockierender betrachtet werden. Um nur ein Beispiel zu nennen, zog Schiele 1911 mit seinem noch minderjährigen Modell Valerie (Wally) Neuzil nach Krumau um, was die Bevölkerung der Kleinstadt mit ihrem strengen Moralkodex tief schockierte (vgl. 1998:23). Im folgenden Jahr wurde er sogar verhaftet, weil ihm „Entführung einer Minderjährigen“ (*ebd.*) sowie Pornographie vorgeworfen wurden (*ebd.*). *Kardinal und Nonne* entstand nach Schieles Freilassung (vgl. Bassie, 2012:60). Seine künstlerische Produktion besand nämlich aus erotischen Darstellungen und warf Licht auf Themen, welche damals noch Tabu waren. Schieles Ziel war es, eine Demaskierung der Gesellschaft durchzuführen: Nackte Frauen und Männer, lesbische Paare und erotische Szenen machen „Perversitäten“ sichtbar und lassen die tiefsten Triebe des Menschen auftauchen. Der Wunsch an Wahrheit war das, was seinen Werken zugrunde lag (vgl. Malafarina, 1982:76) und ein der damaligen Gesellschaft innewohnendes Paradoxon explizit machte: Sexualität wurde bei Tageslicht durch eine anscheinend strenge Moralität unterdrückt, gleichzeitig boten aber sogar die besten Restaurants in Wien abgesonderte Räume an, wo sich der menschliche Trieb ausdrücken konnte (vgl. Bassie, 2012:61). Die Prostitution war zu dieser Zeit auch sehr verbreitet (*ebd.*).

Um *Kardinal und Nonne (Liebkosung)* besser zu deuten, müssen im Folgenden diese Aspekte berücksichtigt werden.

12.2. Die Analyse

12.2.1. Identifizierung der Cluster

In *Kardinal und Nonne* sind zwei Cluster zu finden. 1CL entspricht dem Bildtitel und besteht lediglich aus verbalem Inhalt, welcher in 1VER (*Kardinal und Nonne*) und 2VER (*Liebkosung*) unterteilt werden kann. 2CL wird vom Gemälde gebildet, in welchem visuelle (1VIS) und verbale Elemente (3VER) zu finden sind. 3VER befindet sich in der rechten unteren Ecke und wird von Schieles Signatur und dem Entstehungsjahr dargestellt. 1VIS besteht aus der dreieckigen Darstellung der Körper von Kardinal und Nonne, welche durch eine Umarmung – genauso wie in Klimts *Kuss* (Abb. 8) – verbunden sind. Im Bild heben vom schwarzen Hintergrund die blassen menschlichen Figuren hervor, von welchen nur einige Körperteile sichtbar sind. Es wird behauptet, dass sie die Züge des Künstlers und seines Modelles Wallys haben (vgl. Malafarina, 1982:102). In der vom Leopold Museum angebotenen Bildbeschreibung steht hingegen, dass Schiele auch der Nonne sein eigenes Aussehen

gegeben hat (vgl. Leopold Museum). Der Kardinal ist in Rot gekleidet, einer Farbe, welche zusammen mit dem Schwarz auf das Konzept von Liebe und Tod hinweist (vgl. Malafarina, 1982:102). Diese Farbkombination betont die Gewalt des Dargestellten. Trotz des von Schiele bestimmten Bildtitels erinnert nämlich nichts in diesem Gemälde an Zärtlichkeit: Der Mann umklammert sein Lustobjekt in einer gewaltigen Umarmung mit der Folge, dass die Nonne erschrocken auf ZuschauerInnen zu blicken scheint (vgl. Fischer, W. 1998:133). Das Hauptthema ist also die erotische Anziehung zwischen Mann und Frau, welche im ekklesiastischen Kontext des Werkes stark betont wird (vgl. Malafarina, 1982:102). Die Hände von Kardinal und Nonne wurden in einer betenden Haltung verewigt (vgl. Leopold, 2009:134), was die Gegenüberstellung zwischen Erotik und Heiligkeit noch expliziter macht.

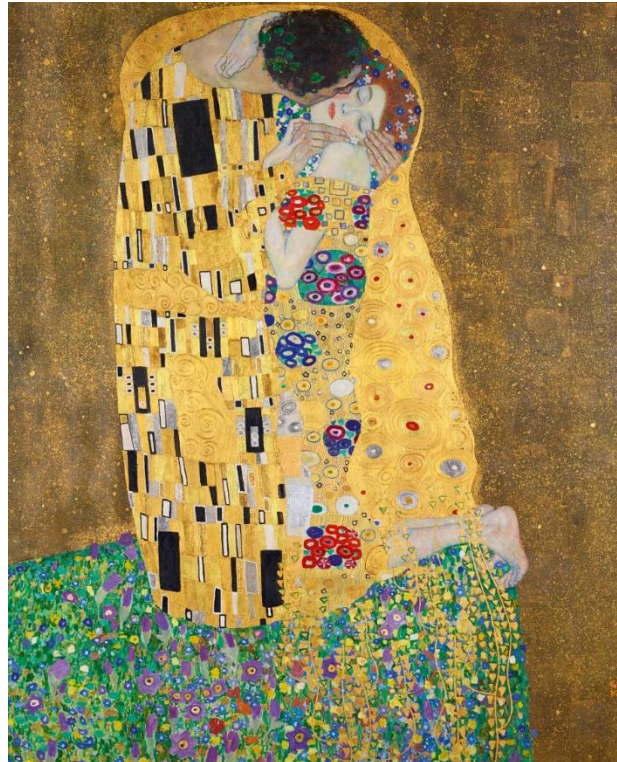


Abb. 8: Gustav Klimt. 1907-08. Der Kuss. Öl auf Leinwand.
© Belvedere, Wien.

12.2.2. Bildtitel und Interpretation des Werkes

Im vorliegenden Unterkapitel wird der aus lediglich verbalen Elementen bestehender Cluster 1CL näher besprochen und eine allgemeine Interpretation des Gemäldes *Kardinal und Nonne (Liebkosung)* angeboten. Wie vor Kurzem gesehen, kann der Inhalt von 1CL als 1VER und 2VER bezeichnet werden, wobei 2VER in Klammern steht und dem vom Künstler selbst mit dem Gemälde verbundenen Bildtitel entspricht. Während der erste Titelteil (*Kardinal und Nonne*) rein deskriptiv ist und zu den Zwecken der Katalogisierung bzw. der Ausstellung des Werkes aller Wahrscheinlichkeit nach von der Kunstkritik verfasst worden ist, wird der ursprüngliche, originale Name *Liebkosung* eher ironisch benutzt und scheint als indirektes Zitat aus Klimts *Kuss* zu wirken. Es wird dadurch sogar augenfälliger, dass man dabei mit einer Paraphrase dieses sehr bekannten Werkes zu tun hat. Schieles Ziel war natürlich ein anderes als das seines Vorbildes. Die goldgefärbte, übernatürliche Darstellung von Klimt wirft Licht auf die Sinnlichkeit der Liebenden, welche sich ineinander zu verschmelzen scheinen. Sie wirken so, als ob sie aus einem einzigen Goldstück geschmiedet wurden und ihren idyllischen Liebestraum vollkommen genießen. Dass Klimt mit diesem Gemälde die Sexualität heiligen

wollte (vgl. Bassie, 2012:61), könnte vom Heiligenschein angedeutet werden, welcher die ohnmächtige Frau umgibt. Diese traumhafte Stimmung ist in Schiele nicht zu finden. Die goldfärbige Komposition geht hier verloren und die im *Kuss* herrschende Liebe wird in *Liebkosung* zu reinem Trieb, zu einer unkontrollierbaren und unvermeidbaren Anziehung zwischen Geschlechtern. Die Entscheidung, kirchliche Figuren darzustellen, ist in diesem Zusammenhang nicht ein Zufall: In diesem Bild hat Schiele versucht, einerseits das Heilige zu sexualisieren (*ebd.*), andererseits eine wichtige Botschaft zu kommunizieren, und zwar, dass der sexuelle Trieb nicht unterdrückt werden soll (vgl. Leopold, 2009:134) – was in der damaligen Gesellschaft üblich war – und vor allem nicht unterdrückt werden kann. Die emotionale Repression durch eine strenge Moral kann nämlich den Ausbruch primitiver Antriebe nicht vermeiden (vgl. Bessie et al., 2012:60). Dieses Konzept wird am bestens vom religiösen Setting des Gemäldes kommuniziert. Die von der Farbenkomposition betonten Elemente von Gewalt, Erotik und Schrecken erweisen sich also als Hauptthemen der Darstellung und dienen hier der Entlarvung zahlreicher Tabus, und zwar Geschlechtslust und -not, Treue gegenüber sozialen Normen und ihre Überwindung (vgl. Fischer, W. 1998:133).

12.2.3. Beziehungen zwischen Clustern

Im Folgenden werden die Beziehungen zwischen Clustern untersucht, sodass deutlich wird, wie die dem Gemälde zugrundeliegende Botschaft kommuniziert wird. Angefangen wird, damit, dass das zwischen 1VIS und 3VER von 2CL bestehende Verhältnis kurz besprochen wird. Es handelt sich dabei um *non-essential adjunct*, da die verbalen Zeichen von Schieles Signatur und Jahr darüber informieren, wer das Werk gemalt hat und wann.

Das Verhältnis zwischen 1CL und 2CL ist hingegen komplexer. Hinsichtlich der 1VIS-1VER-Beziehung kann man von *projection* sprechen, da der Titel genau wiedergibt, was im Bild steht (*token-token*). Zwischen 2VER und 1VIS besteht hingegen ein *extension*-Bezug: Im Gemälde ist nicht Zuneigung, sondern nur Gewalt und Furcht zu sehen (*contradiction*).

In Bezug auf die sich aus diesen Beziehungen ergebenden Explikaturen und Implikaturen lässt sich behaupten, dass Vorkenntnisse über Schieles Kunst und seine Lieblingsthemen zur Interpretation des Werkes *Kardinal und Nonne (Liebkosung)* vorausgesetzt werden, d.h. künstlerisches Wissen wird impliziert. Dass BetrachterInnen auch mit Klimts *Kuss* vertraut sind, gilt auch als Implikatur. Die Erkennung der kirchlichen Subjekte und der Tatsache, dass diese keine erotische Beziehung haben sollten, impliziert außerdem, dass das Publikum zumindest über grundlegendes christliches Vorwissen verfügt. Die implizite Schlussfolgerung ist daher, dass Schiele sein Werk als scharfe Kritik gegen die damalige Gesellschaft meinte. Ganz explizit ist hingegen, dass es sich dabei um eine metaphorische Darstellung einer erotischen, verbotenen Szene handelt.

Die Verhältnisse zwischen Verbalem und Visuellen und die sich daraus ergebenden Inferenzen sind in Schema 5 zu finden.

Senderintention						
Cluster	semantische Repräsentation der einzelnen Modi		semantische Repräsentationen des multimodalen Textes		Inferenzen	
	verbaler Inhalt	visueller Inhalt	COSMOROE	logisch-semantische Beziehungen	Explikaturen	Implikaturen
1CL: Titel	1VER: <i>Kardinal und Nonne</i>	-	1VER-1VIS: projection/ locution	1VER-1VIS: equivalence/ token-token	Es handelt sich um eine verbotene Szene.	1. Kenntnisse über Schiele und Verbindung mit Klimts <i>Kuss</i> .
	2VER: <i>Liebkosung</i>		2VER-1VIS: expansion/ extension	1VER-1VIS: independ./ contradiction		2. Christliche Vorkenntnisse.
2CL: Bild	3VER: Signatur und Entstehungs- jahr	1VIS: Kardinal und Nonne				3. Das Werk gilt als gesellschaftliche Kritik.

Schema 5

12.3. Die italienische Bildtitelübersetzung

Im italienischen Raum ist das besprochene Gemälde unter dem Bildtitel *Cardinale e Suora (Abbraccio)* bekannt, was aus einer funktionalen Übersetzerischen Perspektive als angemessen gilt. Es handelt sich um eine wörtliche Übersetzung (siehe 9.3.) des deutschen Titels, innerhalb welcher sowohl die Darstellungsfunktion von 1VER als auch der metaphorische Inhalt von 2VER behalten worden sind. Daneben schafft 2VER durch den Hinweis auf Klimts *Kuss* einen interpretativen Kontext, welcher eine leichtere Entschlüsselung von Schieles Bild ermöglicht. Obwohl es nicht selbstverständlich ist, dass das italienische Publikum weiß, dass Klimt dabei ein Vorbild für Schiele gewesen ist, kann eine visuelle Ähnlichkeit mit dem *Kuss* trotzdem erkannt werden. Die Beziehung zwischen den Gemälden wird auch durch das Wort *abbraccio* betont, welches zum semantischen Feld der Liebe und Zärtlichkeit gehört. Die Funktion des Kunstwerkes bleibt in einem italienischsprachigen Kontext also bewahrt: Es kann leicht abgeleitet werden, dass der Titelteil in Klammern sarkastisch gemeint ist, nicht nur weil die durch die Bildkomposition kommunizierte Stimmung keinem Idyll entspricht, sondern auch weil zwischen einem Kardinal und einer Nonne keine sexuelle Beziehung bestehen sollte. Das religiöse Vorwissen – wie bereits erläutert – stellt in diesem Zusammenhang eine wichtige Voraussetzung (Implikatur) zum Verständnis des Bildes dar und, da das deutsch- und italienischsprachige Publikum über sehr ähnliche

Religionshintergründe verfügen, kann der entmystifizierende und entlarvende Effekt des Bildes im italienischen Raum vollkommen rezipiert werden.

13. Schlussfolgerungen

Die im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit durchgeführte Analyse von verschiedenen Bildtiteln und deren Übersetzung ins Italienische bzw. ins Deutsche hat gezeigt, dass es beim Übersetzen im Kunstfeld – genauso wie in anderen spezialisierten Wissensbereichen – um einen komplexen Prozess geht. Eine Menge an unterschiedlichen Faktoren muss berücksichtigt werden, welche nicht nur von den sprachlichen Konventionen, sondern auch vom kulturellen Wissen des Zielpublikums abhängig sind. Kenntnisse der ÜbersetzerInnen über den Kontext, innerhalb welches ein Kunstwerk entstanden ist, ist zu den Zwecken einer guten Übersetzung wesentlich: Nur so können die Intentionen von AutorInnen von Kunstwerken nachvollzogen und die Botschaft der Gemälde zwischen Kulturen vermittelt werden. Obwohl die Erfüllung dieser Voraussetzungen für hochqualitative Übersetzungen entscheidend ist, kann das translatorische Verfahren im Kunstbereich nicht mit wenigen Worten zusammengefasst werden. Durch die vier angebotenen Analysen ist nämlich gezeigt worden, dass jeder Übersetzungsvorgang Besonderheiten aufweist, welche mit dem Entstehungskontext des Gemäldes, mit kulturellen Unterschieden zwischen Ausgangs- und Zielkultur bzw. mit der Rezeption des Werkes oder des jeweiligen Autors in Zusammenhang stehen. So gelten die wörtlichen italienischen Wiedergaben von Boschs *Garten der Lüste* und Schieles *Kardinal und Nonne (Liebkosung)* als gute übersetzerische Beispiele, da die Rezeptionsbedingungen im deutsch- und italienischsprachigen Raum jeweils sehr ähnlich sind. Im Falle der Übersetzung *Meditation* für Hayez Bild *La Meditazione* kann aber nicht dasselbe behauptet werden. Dabei kommen nämlich verschiedene kulturelle Differenzen in Betracht, welche die Rezeption des Kunstwerkes bei einem nicht italienischen Publikum negativ beeinflussen können, wenn sie beim Übersetzen nicht berücksichtigt werden. Andere Male kann es passieren, dass die Produktion ein und desselben Künstlers in zwei verschiedenen Kulturen anders rezipiert wird. Botticellis *Ritratto di giovane donna* ist beispielsweise wegen umfangreicher durchgeführter Studien in Deutschland viel berühmter als in Italien. Das sind nur wenige der zahlreichen Schwierigkeiten, welche bei der Translation eines Bildtitels auftreten können und welche, wenn sie nicht berücksichtigt werden, zu einer Verfälschung der Intention der KünstlerInnen – d.h. der SenderInnen einer Botschaft durch ein Kunstwerk – führen könnten. Die Senderintention ist in diesem Zusammenhang besonders relevant: Der verfolgte übersetzerische Ansatz baut teilweise auf Nords Theorie des Funktionalen Übersetzens auf, welche der von AutorInnen intendierten Textfunktion eine große Wichtigkeit zuweist. Diese bestimmt, welchem Übersetzungsansatz zu folgen ist, sodass die ursprüngliche

Funktion des Textes in der Zielkultur vermittelt wird. Auch das Konzept von Kultur hat innerhalb dieser Masterarbeit eine große Bedeutung angenommen. Einerseits spielt sie in Nords Theorie eine wesentliche Rolle, andererseits ermöglicht die das Verständnis eines Bildes innerhalb einer bestimmten sprachlichen bzw. kulturellen Gruppe. Ein und derselben Abbildung können je nach kulturellem Hintergrund der BetrachterInnen sehr viele unterschiedliche Bedeutungen zugewiesen werden. Eine erklärende Funktion nimmt daher der Bildtitel an, welcher die Rezeption und die Entschlüsselung der Botschaft des Kunstwerkes steuert.

Wie vor Kurzem erwähnt, basiert der dieser Masterarbeit zugrundeliegende translatorische Ansatz auf dem von Nord entwickelten Konzept des Funktionalen Übersetzens. Dies hat aber nicht die einzige Grundlage dargestellt: Dicertos Modell für eine vertiefende Analyse von multimodalen Texten hat ebenfalls als Vorlage für die Betrachtung der ausgewählten Bilder und für die auf dieser aufbauenden Bewertung der jeweiligen Bildtitelübersetzungen gegolten. Dicertos Modell führt Semiotik und Pragmatik zusammen und schafft eine breite Basis für die Untersuchung von multimodalen Texten, d.h. aus Sprache und Bild bestehenden Texten. Als multimodal ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit auch die von Gemälde und Titel gebildete Einheit betrachtet worden. Dass diese Grundvoraussetzung richtig ist, ist von ersten Untersuchungen in dieser Masterarbeit bestätigt worden. Als Leitfaden dafür sind die folgenden Forschungsfragen²⁵ gestellt worden:

- I. Was sind Bildtitel und wozu dienen sie?
- II. Welche Beziehung besteht zwischen Bild und Titel?
- III. Können Bild und Titel als multimodale Einheit betrachtet werden?

Die Ergebnisse der Untersuchungen haben u.a. gezeigt, dass sowohl Bild als auch Bildtitel als Texte betrachtet werden können und, dass die sich aus ihrer Beziehung ergebende multimodale Einheit in der Lage ist, eine besondere Bedeutung zu vermitteln. Diese Bedeutung sollte nicht als reine Zusammenfügung von zwei Botschaften betrachtet werden. Vielmehr entsteht durch Gemälde und seinen Titel eine neue und komplexere Botschaft. In diesem Kontext hat der Bildtitel die Funktion, den vom Bild vermittelten Inhalt zu spezifizieren und die Rezeption des Werkes in einem bestimmten Kulturraum zu steuern.

²⁵ Im Folgenden werden ausschließlich die Forschungsfragen aufgelistet, auf welchen der erste, theoretische Teil der Masterarbeit basiert. Auf die vierte und letzte Forschungsfrage (*Wie kann beim Übersetzen multimodaler Texte vorgegangen werden? Was wird verändert und warum?*) ist im zweiten Teil durch die Analysen geantwortet worden.

Die angebotene Herangehensweise für die Übersetzung von Bildtiteln stellt natürlich nur einen Vorschlag dar. Nichtsdestotrotz könnte sie als weiteres Stück des vielfältigen und breiten Puzzles der translatorischen Tätigkeit gelten. Das Verfahren, welches der Übersetzung im Kunstbereich und insbesondere der Translation von Bildtiteln zugrunde liegt, hat nämlich bis dato nur wenig Aufmerksamkeit innerhalb der Translationswissenschaften gewonnen. Wie bereits erklärt, kann das translatorische Verfahren im künstlerischen Bereich nicht innerhalb starrer Richtlinien eingeschlossen werden, da jede Übersetzung ihre eigenen Merkmale aufweist. Nichtsdestotrotz könnte eine Vertiefung dieses Themas zu einem erweiterten Bewusstsein bei TranslatorInnen führen. Durch die Erkenntnis der Schwierigkeiten, welche mit dem Übersetzen im Kunstfeld verbunden sind, könnten die Arbeitsbedingungen dieser KulturexpertInnen auch außerhalb der Translationswelt verbessert werden. In der Arbeitspraxis könnte dies zum Beispiel durch eine klarere Definition des Auftrags bzw. die Lieferung des jeweiligen Materials in ausreichender Menge erreicht werden. Damit wird gemeint, dass nicht nur die Listen der übersetzenden Bildtitel, sondern auch Bilder und ggf. Informationen über die jeweiligen KünstlerInnen bzw. Entstehungsbedingungen der Werke, mitgeliefert werden.

Literaturverzeichnis

Bücher, Aufsätze und Artikel

Ballstaedt, Steffen-Peter & Molitor, Sylvie & Mandl, Heinz. 1987. *Wissen aus Text und Bild*. Tübingen: DIFF, Hauptbereich Forschung.

Barthes, Roland. 1977. Rhetoric of the Image. In: Barthes, Roland. *Image, music, text*. Übersetzung aus dem Französischen von Stephen Heath. Glasgow: Fontana/Collins.

Bassie, Ashley. 2012. *Expressionismus*. Übersetzung aus dem Englischen von Karin Akler, Martin Goch, Isabelle Weiss. New York: Parkstone International.

Belting, Hans. 2002. *Hieronymus Bosch. Garten der Lüste*. München: Prestel Verlag.

Block, Friedrich W. & Funk, Hermann & Grosser, Sabine. 1995. *Kunst, Sprache, Vermittlung: zum Zusammenhang von Kunst und Sprache in Vermittlungsprozessen*. München: Goethe-Institut.

Braunshier, Elisabeth. 2017. *Die Oper als Bildprogramm. Studien zum Œuvre von Francesco Hayez*. Universität Wien: Masterarbeit.

Brinker, Klaus & Cölfen, Hermann & Pappert, Steffen. 2014⁸. *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Bruch, Natalie. 2005. *Der Bildtitel. Struktur, Bedeutung, Referenz, Wirkung und Funktion. Eine Typologie*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.

Bouchehri, Regina. 2012. *Translation von Medien-Titeln der interkulturelle Transfer von Titeln in Literatur, Theater, Film und Bildender Kunst*. Berlin: Frank & Timme.

Büttner, Nils. 2012. *Hieronymus Bosch*. München: Verlag C.H.Beck.

Charles, Cassily & Kaltenbacher, Martin & Ventola, Eija. 2004. *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Clemens, Gabriele B. 2015. Francesco Hayez – die nationale Ikone risorgimentaler Historienmalerei. In: Clemens, Gabriele B. & Späth, Jens (Hg.), *150 Jahre Risorgimento – geeignetes Italien?*. Trier: Kliomedia, 147-166.

Cooke, Michèle. 2012². *Wissenschaft, Translation, Kommunikation*. Wien: Facultas.WUV.

Cooren, François. 2008. Between semiotics and pragmatics: Opening language studies to textual agency. *Journal of Pragmatics* 40, 1-16.

Dicerto, Sara. 2018. *Multimodal Pragmatics and Translation. A New Model for Source Text Analysis*. Cham: Palgrave Macmillan.

Doelker, Christian. 2002³. *Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Fisher, John. 1984. Entitling. *Critical Inquiry* 11:2, 286-98.

Fischer, Wolfgang Georg. 1998. *Egon Schiele 1890-1918. Pantomimen der Lust, Visionen der Sterblichkeit*. Köln: Taschen.

Fischer, Stefan. 2009. *Hieronymus Bosch. Malerei als Vision, Lehrbild und Kunstwerk*. Köln: Wien [u.a.]: Böhlau.

Fränger, Wilhelm. 1947. *Hieronymus Bosch. Das tausendjährige Reich. Grundzüge einer Auslegung*. Coburg: Winkler-Verlag.

Franklin, Margery B. & Becklen, Robert C. & Doyle, Charlotte L. 1993. The Influence of Titles on How Paintings Are Seen. *Leonardo* 26:2, 103-108.

Gombrich, Ernst H. 1988². Vom Bilderlesen. In: Gombrich, Ernst H. (Hg.), *Meditationen über ein Steckenpferd: von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*. Übersetzung aus dem Englischen von Lisbeth Gombrich. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 263-295.

Harms, Wolfgang. 1990. *Text und Bild, Bild und Text*. Stuttgart: Metzler.

Hennecke, Angelika. 2017. Sprache-Bild-Texte: Probleme, Herausforderungen und Lösungsvorschläge für die Translationswissenschaft. In: Nord, Christiane & Öncü, Mehmet Tahir & Massud, Abdel-Hafiez (Hg.), *Übersetzungsäquivalenzen in Textsorten*. Berlin: Logos Verlag, 53-71.

Hollein, Max. 2009. Vorwort. In: Schumacher, Andreas (Hg.), 9-11.

Jäger, Ludwig. 2002. Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik. In: Jäger, Ludwig & Stanitzek, Georg (Hg.), *Transkribieren, Medien/Lektüre*. München: Wilhelm Fink Verlag, 19-42.

Kadrić, Mira & Kaidl, Klaus & Kaiser-Cooke, Michéle. 2010⁴. *Translatorische Methodik*. Wien: Facultas.WUV.

Kaindl, Klaus. 2004. Multimodality in the Translation of Humour in Comics. In: Charles, Cassily et al. (Hg.), 173-92.

Körner, Hans. 2006. *Botticelli*. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag.

Körner, Hans. 2009. Simonetta Vespucci. Konstruktion, Dekonstruktion und Rekonstruktion eines Mythos. In: Schumacher, Andreas (Hg.), 57-72.

Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo. 1996. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.

Kress, Gunther & van Leeuwen, Theo. 2001. *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold.

Kröll, Christina. 1968. *Die Bildtitel Paul Klees. Eine Studie zur Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität.

Leopold, Rudolf. 2009. Tafel- und Katalogteil. In Leopold, Rudolf & Leopold, Elisabeth (Hg.), 18-255.

Leopold, Rudolf & Leopold, Elisabeth. 2009. *Egon Schiele. Die Sammlung Leopold, Wien*. München: Prestel.

Levinson, Jerrold. 1985. Titles. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44:1, 29-39.

Limentani Viridis, Caterina. 1992. Il titolo e il quadro. Breve nota sui titoli dei paesaggi fiamminghi del Cinquecento. In: Cortellazzo, Michele A. (Hg.). *Il titolo e il testo: atti del 15. Convegno interuniversitario*. Padova: Programma, 71-76.

Linke, Angelika & Nussbaumer, Markus & Portmann, Paul R. 2004⁵. *Studienbuch Linguistik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Mahlow, Dietrich. 1995. Text und Bild – Bild und Text = The Image of Thinking. Was vermag Kunst? Was vermag Sprache? Öffnet ihr Zusammenspiel das Denken? In: Block, Friedrich W. et al. (Hg.), 210-217.

Maiwald, Klaus-Jürgen. Wörter und Bilder. Bilder und Wörter. Plädoyer für den Text im Kunstunterricht. *Kunst + Unterricht* 182, 35-41.

Malafarina, Gianfranco. 1982. *L'opera di Egon Schiele*. Milano: Rizzoli Editore.

Mandel, Gabriele. 1968². Catalogo delle opere. In: Bo, Carlo. *L'opera completa del Botticelli*. Milano: Rizzoli Editore, 85-112.

Manguel, Alberto. 2001. Der gewöhnliche Betrachter. Das Bild als Geschichte. In: Manguel, Alberto, *Bilder lesen*. Übersetzung aus dem Englischen von Chris Hirte. Berlin: Verlag Volk & Welt, 9-25.

Martin, F. David. 1966. Naming Paintings. *Art Journal* 25:3, 252-256.

Mazzocca, Fernando. 1994. *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*. Milano: Federico Motta Editore.

Muckenhaupt, Manfred. 1986. *Text und Bild. Grundfragen der Beschreibung von Text-Bild-Kommunikationen aus sprachwissenschaftlicher Sicht*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Nord, Christiane. 1988. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Heidelberg: Groos.

Nord, Christiane. 1989. Loyalität statt Treue. Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie. *Lebende Sprachen. Zeitschrift für interlinguale und interkulturelle Kommunikation* 34:3, 100-105.

Nord, Christiane. 1993. *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Tübingen, Basel: Francke.

Nord, Christiane. 2002. Manipulation and Loyalty in Functional Translation. *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa* 14:2, 32-44.

Opetalová, Veronika. 2015. *Komik und Intentionalität im Bild. Eine zeichentheoretische Untersuchung*. Olomouc: Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého.

Panofsky, Erwin. 1992. Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: Oberer, Hariolf (Hg.), *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Spiess, 85-97.

Panofsky, Erwin. 2006. *Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*. Köln: DuMont.

Pastra, Katerina. 2008. COSMOROE: a cross-media relations framework for modelling multimedia dialectics. *Multimedia Systems* 14, 299–323.

Peil, Dietmar. 1990. Beobachtungen zum Verhältnis von Text und Bild in der Fabelillustration des Mittelalters und der frühen Neuzeit. In: Harms, Wolfgang (Hg.), 150-167.

Posner, Roland. 2010. Die Wahrnehmung von Bildern als Zeichenprozess. In: Maurer, Dieter (Hg.), *Bild und Bildgenese*. Wien: Peter Lang, 143-187.

Posner, Roland & Schmauks, Dagmar. 1998. Die Reflektiertheit der Dinge und ihre Darstellung in Bildern. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.), 15-31.

Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Rothe, Arnold. 1986. *Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte*. Frankfurt am Main: Klostermann.

Sachs-Hombach, Klaus. 1998. *Bild - Bildwahrnehmung - Bildverarbeitung: Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.

Santi, Bruno. 1976. *Botticelli*. Firenze: Becocchi Editore.

Schmidt, Siegfried J. 1995. Über die Funktion von Sprache im Kunstsystem. In: Block, Friedrich W. et al. (Hg.), 14-25.

Scholz, Oliver R. 1991. *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*. Freiburg: Alber.

Schumacher, Fritz. 1942. *Die Sprache der Kunst*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

Schumacher, Andreas. 2009. *Botticelli. Bildnis, Mythos, Andacht. Eine Ausstellung des Städel Museums, Frankfurt am Main, 13. November 2009 bis 28. Februar 2010*. Ostfildern [u.a.]: Hatje Cantz [u.a.].

Schumacher, Andreas. 2009. Der Maler Sandro Botticelli. Eine Einführung in sein Werk. In: Schumacher, Andreas (Hg.), 15-55.

Skokan, Isabel. 2009. *Germania und Italia: Nationale Mythen und Heldengestalten in Gemälden des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Lukas-Verlag.

Snell-Hornby, Mary. 2006. *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Amsterdam: Benjamin.

Sonaglio, Claudia. 2016. *Translation of museum narratives: linguistic and cultural interpretation of museum bilingual texts*. University of East Anglia: Masterarbeit.

Sperber, Dan & Wilson, Deirdre. 1986. *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.

Stöckl, Hartmut. 2004a. *Die Sprache im Bild - Das Bild in der Sprache: Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text Konzepte. Theorien. Analysemethoden*. Berlin: Walter de Gruyter.

Stöckl, Hartmut. 2004b. In between modes: Language and image in printed media. In: Charles, Cassily et al. (Hg.), 9-30.

Stöckl, Hartmut. 2010. Sprache-Bild-Texte lesen. Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz. In: Diekmannshenke, Hans-Joachim & Klemm, Michael & Stöckl, Hartmut (Hg.), *Bildlinguistik*. Berlin: Erich-Schmidt. 43-70.

Titzmann, Michael. 1990. Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen. In: Harms, Wolfgang (Hg.), 368-384.

Vater, Heinz. 2001³. *Einführung in die Textlinguistik. Struktur und Verstehen von Texten*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Warburg, Aby. 2003. *Botticelli*. Übersetzung aus dem Deutschen von Emma Cantimori. Milano: Abscondita.

Wawrzyniak, Zdzisław. 1980. Einführung in die Textwissenschaft. Probleme der Textbildung im Deutschen. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Welchmann, John C. 1997. *Invisible Colors: A Visual History of Titles*. New Haven, Conn. [u.a.]: Yale Univ. Press.

Wiesing, Lambert. 1998. Sind Bilder Zeichen? In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.), 95-101.

Aufsätze und Artikel aus dem Internet

Agostinelli, Romana & Villani, Tiziana. 2004. Aby Warburg e la prima fase di ricezione dei suoi studi in Italia (1893-1914). In: https://books.google.at/books?id=4OHe_yfnaMIC&pg=PR2-IA58&lpg=PR2-IA58&dq=rivista+online+di+storia+dell'arte+3+botticelli&source=bl&ots=9KABOAJqNO&sig=ACfU3U0y9t9hMALkVYGk9bz_gcKJKQOO8g&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwiwk6TclrfiAhUwyKYKHY3QAY0Q6AEwAXoECAGQAQ#v=onepage&q=rivista%20online%20di%20storia%20dell'arte%203%20botticelli&f=false, Stand: 25.05.2019.

Boyko, Lyudmila. 2017. On translating titles in artistic discourse. In: http://www.vertimostudios.flf.vu.lt/wp-content/uploads/2015/01/Vertimo_studios_4.36-46.pdf, Stand: 31.03.2019.

Busonero, Stefano. 2014. Il Trittico delle delizie di Hieronymus Bosch. In: <https://www.frammentiarte.it/2014/13-trittico-delle-delizie/>, Stand: 14.05.2019.

Fessler, Anne Katrin. 2016. Hieronymus Bosch: "'Der Garten der Lüste' – dieser Titel musste in Freuds Wien erfunden werden". In: <https://derstandard.at/2000042450977/Hieronymus-BoschDer-Garten-der-Lueste-dieser-Titel-musste-in-Freuds>, Stand: 14.05.2019.

Firenze 1903. 2018. Francesco Hayez. "la meditazione" opera manifesto del Romanticismo italiano in mostra a Milano. In: <https://www.firenze1903.it/francesco-hayez-la-meditazione-opera-manifesto-del-romanticismo-italiano-in-mostra-a-milano/>, Stand: 18.05.2019.

Hennecke, Angelika. 2015. Multimodale Texte und ihre Bedeutung für die Übersetzungspraxis. In: http://www.trans-kom.eu/bd08nr01/trans-kom_08_01_10_Hennecke_Multimodal.20150717.pdf, Stand: 14.05.2019.

Hickson, Sally. O.J. Bosch, The Garden of Earthly Delights. In: <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/northern/hieronymus-bosch/a/bosch-the-garden-of-earthly-delights>, Stand: 14.05.2019.

Leopold Museum. O.J. Egon Schiele, Kardinal und Nonne. In: <https://www.leopoldmuseum.org/alte-de/sammlung-leopold/hauptwerke/10>, Stand: 14.05.2019.

Liao, Min-Hsiu. 2018. Museums and creative industries: The contribution of Translation Studies. In: https://www.iostrans.org/issue29/art_liao.pdf, Stand: 31.03.2019.

Mastromattei, Dario. 2017. Ritratto di una giovane donna di Sandro Botticelli: analisi completa dell'opera. In: <https://www.arteworld.it/ritratto-di-una-giovane-donna-botticelli-analisi/>, Stand: 15.05.2019.

Museo del Prado. 2019. The Garden of Earthly Delights Triptych. In: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>, Stand: 27.04.2019.

Negovec, Ljubica. 2014. Übersetzungen für Museen, Kunst & Kultur. In: <https://www.translate-trade.com/uebersetzungen-museen/>, Stand: 14.05.2019.

Schwalvenberg, Karl. 1950. Das Tausendjährige Reich. In: <https://www.zeit.de/1950/06/das-tausendjaehrige-reich>, Stand: 14.05.2019.

Stangl, Werner. 2019. Kommunikation. In: <https://lexikon.stangl.eu/535/kommunikation/>, Stand: 20.05.2019.

Stellmacher, Tilo. 2013. Dossier: Funktionales Übersetzen. In: [http://www.carstensinner.de/Lehre/uebersetzungswissenschaft/dossiers2013/Dossier Funktionales Uebersetzen Stellmacher.pdf](http://www.carstensinner.de/Lehre/uebersetzungswissenschaft/dossiers2013/Dossier_Funktionales_Uebersetzen_Stellmacher.pdf), Stand: 04.04.2019.

Stewart, Jessica. 2017. 15 Facts You Need to Know About the Delightfully Weird 'Garden of Earthly Delights'. In: <https://mymodernmet.com/garden-of-earthly-delights-bosch/>, Stand: 14.05.2019.

Städel Museum, 2019a. Botticelli. In: <https://www.staedelmuseum.de/de/ausstellungen/botticelli>, Stand: 15.05.2019.

Städel Museum, 2019b. Highlights im Städel. [01:59]. In:
<https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/weibliches-idealbildnis-bildnis-der-simonetta-vespucci-als-n>, Stand: 15.05.2019.

Städel Museum, 2019c. Basisinformationen. [00:58] In:
<https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/weibliches-idealbildnis-bildnis-der-simonetta-vespucci-als-n>, Stand: 15.05.2019.

Viezzi, Maurizio. 2013. Titles and translation. In:
http://www.vakki.net/publications/2013/VAKKI2013_Viezzi.pdf, Stand: 31.03.2019.

Online Wörterbuch und Enzyklopädie

Delizia. In Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/delizia/>, Stand: 07.05.2019.

Risorgimento. In: Treccani: <http://www.treccani.it/enciclopedia/risorgimento/>, Stand: 18.05.2019.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1, S. 63, Hieronymus Bosch. 1490-1500. Garten der Lüste. Öl auf Holz. © Museo del Prado, Madrid. (Innenseite). In:
[https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Garten_der_L%C3%BCste_\(Bosch\)#/media/File:El_jard%C3%ADn_de_las_Delicias_de_El_Bosco.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Garten_der_L%C3%BCste_(Bosch)#/media/File:El_jard%C3%ADn_de_las_Delicias_de_El_Bosco.jpg), Stand: 21.05.2019.

Abb. 2, S. 65, Hieronymus Bosch. 1490-1500. Garten der Lüste. Öl auf Holz. © Museo del Prado, Madrid. (Außenseite). In: <https://www.kunst-fuer-alle.de/deutsch/kunst/kuenstler/kunstdruck/hieronymus-bosch/215/1/154100/h-bosch-erschaffung-der-welt/index.htm>, Stand: 21.05.2019.

Abb. 3, S. 72, Sandro Botticelli. Ca. 1480. Ritratto di giovane donna. Mischtechnik auf Pappelholz. © Städel Museum, Frankfurt am Main. In: <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/weibliches-idealbildnis-bildnis-der-simonetta-vespucci-als-n>, Stand: 21.05.2019.

Abb. 4, S. 78, Piero di Cosimo. Ca. 1480. Ritratto di Simonetta Vespucci come Cleopatra. Temperafarbe auf Holz. © Musée Condé, Chantilly. In: [https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Simonetta_Vespucci#/media/File:Piero di Cosimo - Portrait de femme dit de Simonetta Vespucci - Google Art Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Simonetta_Vespucci#/media/File:Piero_di_Cosimo_-_Portrait_de_femme_dit_de_Simonetta_Vespucci_-_Google_Art_Project.jpg), Stand: 21.05.2019.

Abb. 5, S. 79, Francesco Hayez. 1851. La Meditazione. Öl auf Leinwand. © Galleria d'arte moderna Achille Forti, Verona. In: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Hayez_Meditazione_Italia_1848.jpg, Stand: 21.05.2019.

Abb. 6, S. 84, Caspar David Friedrich. 1818. Der Wanderer über dem Nebelmeer. Öl auf Leinwand. © Kunsthalle, Hamburg. In: <https://www.analisedellopera.it/friedrich-viandante-davanti-al-mare-di-nebbia/>, Stand: 21.05.2019.

Abb. 7, S. 86, Egon Schiele. 1912. Kardinal und Nonne (Liebkosung). Öl auf Leinwand. © Leopold Museum, Wien. In: <https://www.leopoldmuseum.org/media/image/800/288.jpg>, Stand: 21.05.2019.

Abb. 8, S. 88, Gustav Klimt. 1907-08. Der Kuss. Öl auf Leinwand. © Belvedere, Wien. In: <https://www.belvedere.at/belvedere-sammlung-klimt>, Stand: 21.05.2019.

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Masterarbeit befasst sich mit dem Thema „Übersetzung und Multimodalität im Kunstbereich“ und zielt darauf ab, einen theoretischen Ansatz für die Übersetzung der Titel von Kunstwerken zwischen den Sprachen Italienisch und Deutsch anzubieten.

Ausgegangen wird von der Annahme, dass das Bild und der dazugehörige Titel einen multimodalen Text, d.h. eine aus verschiedenen Zeichensystemen bestehende Einheit, bilden, dessen Übersetzung in eine andere Sprache ausschließlich die Anpassung des sprachlichen Teiltextes erlaubt. Die vorgeschlagene translatorische Herangehensweise führt das im Dicerto Beitrag *Multimodal Pragmatics and Translation. A New Model for Source Text Analysis* (2018) entwickelte analytische Modell für multimodale Texte und Nords Theorie des Funktionalen Übersetzens zusammen. Nach Erläuterungen bezüglich der hermeneutischen Funktion des Bildtitels bei der Rezeption eines Kunstwerkes und der theoretischen Darlegung der grundlegenden Konzepte von Zeichenhaftigkeit und Multimodalität, wird eine Analyse von einigen Bildtitelübersetzungen durchgeführt, zu denen gelungene und weniger gelungene translatorische Beispiele zählen. Im Falle von missglückten Übersetzungen wird ein alternativer Name vorgeschlagen.

Schlagwörter: Übersetzung, Multimodalität, Kunst, Bildtitel

Abstract (English)

The present Master's thesis deals with the topic "Translation and Multimodality in the Visual Arts" and aims to provide a theoretical approach for the translation of titles of paintings between the Italian and German languages. This approach is based on the assumption that the painting itself and its title form a multimodal text, i.e. a unit relying on different semiotic systems. When dealing with this kind of texts, the translator is only allowed to work on and change the linguistic part. The suggested method combines on the one hand Dicerto's analytical model presented in the work *Multimodal Pragmatics and Translation. A New Model for Source Text Analysis* (2018), on the other hand the Functional Theory of Translation as developed by Nord. First of all, the hermeneutic function of the titles of paintings will be introduced and the fundamental concepts of semiotics and multimodality explained. Then, the analysis of some titles of paintings will take place. Among them successful as well as less successful examples of translation can be found and, in the latter case, some alternative names will be suggested.

Keywords: Translation, Multimodality, Art, Title of Painting