



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Zur sprachlichen Sichtbarmachung von Kunst im Ausstellungskontext.
Begleittexte zu Kunstaussstellungen aus multiperspektivischer Sicht.“

verfasst von / submitted by

Sara Leitner, BA BA

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

Wien, 2024 / Vienna 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt / UA 066 817

degree programme code as it appears on
the student record sheet:

Studienrichtung lt. Studienblatt / Masterstudium Deutsche Philologie

degree programme as it appears on
the student record sheet:

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Manfred Glauninger, Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	4
1.1	Themenstellung und Motivation	4
1.2	Untersuchungsgegenstand und Forschungsfragen	4
1.3	Theoretischer Rahmen	6
1.3.1	Textlinguistik	6
1.3.2	Diskurslinguistik	6
1.3.3	Kunsthistorische Methodologie	7
1.4	Methoden	8
2	Forschungsstand	9
3	Der Kunstaustellungs-Begleittext. Textsortenlinguistische Annäherungen	13
3.1	Theoretische Vorbemerkungen zum Textbegriff	13
3.2	Linguistische Grundlagen und Begriffsdefinitionen – oder: Zur Textsorte und ihrer Charakterisierung	16
3.2.1	Zum Text und den Kriterien seiner Textualität	17
3.2.2	Zum Konzept <i>Textsorte</i>	20
3.2.3	Modelle zur Charakterisierung von Textsorten	21
3.2.3.1	Die Basisebene der Formulierungsadäquatheit	24
3.2.3.2	Die Basisebene der Thematizität	25
3.2.3.3	Die Basisebene der Situativität	31
3.2.3.4	Die Basisebene der Funktionalität	33
3.2.4	Anwendungsanleitungen zur Textsortenbeschreibung	38
3.2.4.1	Anwendung Beschreibungsmodell nach Heinemann / Heinemann (2002)	38
3.2.4.2	Anwendung Beschreibungsansatz nach Brinker (2018)	40
3.3	Zur Textsorte <i>Kunstaustellungs-Begleittext</i> . Versuch einer Charakterisierung	42
3.3.1	Zum Untersuchungsgegenstand. Der Kunstaustellung-Begleittext	42
3.3.2	Zum Textkorpus	45
3.3.3	Vorbemerkung zur Textanalyse. Von Sätzen, Segmenten und Propositionen	46

3.3.7.	Anwendung: (kombiniertes) Modell nach Heinemann / Heinemann & Brinker	47
3.3.7.1	Zur Kategorie <i>Situationalität</i>	48
3.3.7.2	Zur Kategorie <i>Funktionalität</i>	52
3.3.7.3	Zur Kategorie <i>Thematizität</i>	56
3.3.7.4	Zur Kategorie <i>Formulierungsadäquatheit</i>	59
3.4	Zusammenfassung	63
4	Zur sprachlichen Sichtbarmachung von Kunst im Ausstellungskontext. Einblicke in die diskursive Dimension des Kunstausstellungs-Begleittextes	66
4.1	Theoretische Vorbemerkungen	66
4.1.1	Zur Unmöglichkeit der objektiven Beschreibung	67
4.1.2	Zum Diskurs und seiner (linguistischen) Analyse	68
4.1.3	(Kunst-)Museen und ihre Stellung im Diskurs	70
4.2	Vorbemerkungen zur Methode	73
4.2.1	Zur Materialauswahl	73
4.2.2	Zur Methode und zum Forschungsdesign	75
4.3	Analyseergebnisse oder: Zur Sprachlichen Un-Sichtbarmachung von Gewalt an Frauen	81
4.3.1	Fallstudie I: Tizian, Danae, nach 1554 (Begleittext Nr. 62)	82
4.3.2	Fallstudie II: Correggio, Jupiter und Io, um 1530 (Begleittext Nr. 84)	86
5	Resümee und Ausblick	90
	Quellenverzeichnis	93
	Abbildungsverzeichnis	100
	Anhang I: Tabellen	101
	Anhang II: Transkriptionen (Textkorpus)	104
	Anhang III: Tabelle Transkriptionen (gesamt)	113
	Abstract	119

1. Einleitung

1.1 Themenstellung und Motivation

Die Beschäftigung mit der sprachlichen Wiedergabe von künstlerisch Dargestelltem ist ein Unterfangen, das Studierende des Faches Kunstgeschichte ab dem ersten Semester beschäftigt – so war es auch in meinem Fall. Ab diesem Zeitpunkt entwickelt sich die Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten von Sprache als Basis jeder Annäherung an ein Kunstwerk zum „treuen Begleiter“. Recht schnell wird dabei klar, dass das Denken, Sprechen und Schreiben über Kunst – also alle Formen von Kunstkommunikation – von Konventionen geprägt sind, die erlernt werden müssen, um am Diskurs über Kunst teilnehmen zu können, der in universitären Veranstaltungen, aber auch darüber hinaus in der interessierten Öffentlichkeit geführt wird. Die Kommunikation über Kunst unterliegt also bestimmten Regeln (im Sinne Ludwig Wittgensteins *Sprachspielen*), deren Beherrschen die Basis für den Eintritt ins künstlerische Feld darstellt. Dafür ist auch die Kenntnis bestimmter Textsorten von Relevanz. Die Untersuchung von diesen, für das künstlerische Feld grundlegenden als auch charakteristischen Textsorten hat bisher bis auf wenige Ausnahmen allerdings noch kaum stattgefunden – vor allem nicht unter Berücksichtigung einer interdisziplinären Perspektive, die versucht, kunsthistorische als auch text- sowie diskurslinguistische Aspekte zu berücksichtigen und zusammenzuführen. Den Versuch zu wagen, das Wissen aus kunst- und sprachwissenschaftlichen Disziplinen zusammenzuführen, um eine (erste) Annäherung an eine, das künstlerische Feld prägende Textsorte zu ermöglichen, stellt wohl die größte Herausforderung, nicht zuletzt aber auch die größte Motivation für das Verfassen der vorliegenden Arbeit dar.

1.2 Untersuchungsgegenstand und Forschungsfragen

Den Untersuchungsgegenstand der Masterarbeit bilden somit ausgewählte text- und diskurslinguistische Aspekte von Kunstausstellungs-Begleittexten unter Berücksichtigung kunsthistorischer Bezüge. Die Entscheidung, jene Texte ins Zentrum der folgenden Auseinandersetzung zu rücken, resultiert aus der Annahme, dass sich anhand dieser, aus der musealen Praxis stammenden Texte die grundlegende Bedeutung von Sprache bei der Rezeption von Kunst besonders markant zeigen lässt. Denn die für den Menschen grundlegende Funktion von Sprache als Mittel zur Wahrnehmung und Strukturierung der Welt macht die Sprache zum unverzichtbaren Instrument bei der

Rezeption von bildender Kunst, denn die Basis jeder Auseinandersetzung mit visuell Dargestelltem ist dessen sprachliche Erfassung und „Übersetzung“ (vgl. Linke 2004: 191; Falger 2001: 4; Rebel 1996: 7). Erst durch die Sprache wird ein Kunstwerk erfass- und begreifbar. Kunstausstellungs-Begleittexten scheint im musealen Kontext eine sehr ähnliche, wenn nicht sogar dieselbe Funktion zuzukommen. Da bisher weder in der kunsthistorischen noch in der linguistischen Forschung eine hinreichende Charakterisierung bzw. Klassifikation dieser Texte erfolgt ist, wird in der vorliegenden Arbeit der Versuch unternommen, diese Lücke zu füllen. Dabei wird die Frage ins Zentrum gerückt, welchen kommunikativen Zweck Kunstausstellungs-Begleittexte erfüllen und wie sie diesen auf sprachlicher Ebene umsetzen. Ein erster Schwerpunkt stellt also der Versuch dar, die sprachlichen Merkmale von Kunstausstellungs-Begleittexten herauszuarbeiten und sie als Textsorte im linguistischen Sinn zu klassifizieren.

Im darauffolgenden zweiten Teil der Arbeit wird der Fokus auf die diskursive Dimension von Kunstausstellungs-Begleittexten gelegt. Um ausgewählte Aspekte der „sozialen Bedeutung“ der fokussierten Texte analysieren zu können, werden ausgewählte Beispiele mithilfe der inhaltlich strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse nach Kuckartz / Rädiker (2022) untersucht. Die Textexemplare werden folglich mithilfe von Kategorien, die unter Berücksichtigung der Forschungsfrage gebildet werden, in mehreren Durchgängen codiert. Anschließend erfolgt eine Darlegung und Interpretation der Analyseergebnisse in Form von Fallzusammenfassungen, die als geeignet erscheinen, um die relevante soziale Bedeutung von Kunstausstellungs-Begleittexten veranschaulichen zu können.

Vor dem Hintergrund des bisher Ausgeführten wird die Masterarbeit versuchen, folgende Forschungsfragen zu beantworten:

Welche textlinguistischen Merkmale zeichnen einen Kunstausstellungs-Begleittext aus?

Welche bild- beziehungsweise kunstwissenschaftlichen Bezüge sind für Kunstausstellungs-Begleittexte konstitutiv?

Inwiefern reflektieren Diskurse um Kunstausstellungs-Begleittexte rezente gesamtgesellschaftliche Transformationen (z. B. Gender- und Woke-Debatten)?

1.3 Theoretischer Rahmen

1.3.1 Textlinguistik

Da im Zuge der Bearbeitung der ersten Forschungsfrage Kunstausstellungs-Begleittexte als *Text* ins Zentrum gerückt werden, stellt die Textlinguistik (vgl. Dressler 2000: 763; Beaugrande / Dressler 1981: 15–16) eine grundlegende theoretische Basis für die vorliegende Arbeit dar. In dieser, sich ab den 1960er-Jahren entwickelnden sprachwissenschaftlichen Disziplin wurde das Phänomen *Text* zunächst in einem transphrasistischen Ansatz als Ansammlung von Sätzen verstanden, bis sich in den 1970er-Jahren ein kommunikationsorientiertes Verständnis von Text durchsetzen konnte, das bis heute prägend ist. Ein Text wird dementsprechend – auf Basis von sprechakttheoretischen Grundannahmen – als sprachliche Interaktion begriffen, die nicht nur partner*innenorientiert ist, sondern auch auf einen Effekt bei den Kommunikationspartner*innen abzielt. Damit ein solcher zustande kommen kann, müssen die Rezipient*innen erkennen, welche Funktion ein Text einnimmt. Um das Erkennen dieses Zwecks zu erleichtern, haben sich innerhalb von Sprachgemeinschaften sogenannte Textsorten entwickelt. Diese umfassen Textexemplare, die auf Basis von bestimmten Eigenschaften zu einer Gruppe zusammengefasst werden können und Wissen u. a. zum kommunikativen Zweck von Textsorten indizieren. Sie dienen folglich sowohl den Produzent*innen als auch den Rezipient*innen eines Textes zum Bewältigen ihres kommunikativen Alltags (vgl. Heinemann 2000: 514). Denn Texte müssen als Grundeinheiten von sprachlicher Kommunikation verstanden werden. Sobald gesprochen/geschrieben wird, werden Texte produziert (vgl. Fix 2019: 17).

1.3.2 Diskurslinguistik

Als Grundeinheiten der sprachlichen Kommunikation sowie als Formen des sprachlichen Handelns konstituieren Texte auch Diskurse, weshalb die Diskurslinguistik eine weiteres Paradigma darstellt, in dem sich die folgende Untersuchung theoretisch verortet. Die Diskurslinguistik versteht – aufbauend auf dem Konstituentenmodell, das vor allem in den Anfangsjahren der Textlinguistik von grundlegender Relevanz war – den Diskurs als größte sprachliche Einheit (vgl. Spitzmüller / Warnke 2011: 22). Dieses Verständnis vom *Diskurs* als „Sammlung“ von Texten fußt auf der Konzeption von Foucault (1997: 148), der den Diskurs gewissermaßen als Kumulation von Aussagen versteht. Diese Aussagen, die von bestimmten Personengruppen in einem bestimmten

Zeitraum zu demselben Thema formuliert werden, sieht Foucault als selektive Produkte einer theoretisch unendlichen Menge von sprachlichen Realisierungsmöglichkeiten, weshalb sich die Frage stellt: „Wie kommt es, dass eine bestimmte Aussage und keine andere an ihrer Stelle erschienen ist?“ (Foucault 2001b: 899). Somit gibt der Diskurs laut Foucault Auskunft darüber, was die Mitglieder einer Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit als „Wissen“ verstehen und anerkennen (vgl. Spitzmüller / Warnke 2011: 41). Wissen darf dabei aber nicht als objektive Wahrheit verstanden, sondern muss im diskurslinguistischen Sinn als Produkt der Vergesellschaftung begriffen werden. Es ist also konstruiert – und zwar mithilfe von Sprache. Diese reflektiert nicht nur den Diskurs, sondern erzeugt ihn zugleich. Sie ist also ein Instrument zur Generierung von Wissen sowie zur daraus resultierenden (Re-)Produktion von Wirklichkeit und Wahrheit (vgl. Spitzmüller / Warnke 2011: 41). Die Diskurslinguistik nimmt dieses Verhältnis von Gesellschaft, Sprache und Wirklichkeit in den Blick, indem sie danach fragt, welche Diskurse über bestimmte Themen mithilfe welcher sprachlichen Mittel erzeugt und aufrechterhalten werden. Dies erscheint insbesondere im Hinblick auf die im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit zu untersuchenden Begleittexte zu Kunstaussstellungen besonders relevant und lohnend.

1.3.3 Kunsthistorische Methodologie

Zumindest ein Ansatz, der der Methodologie der kunsthistorischen Forschung zuzurechnen ist, stellt einen weiteren Bestandteil des theoretischen Rahmens dar, in den die vorliegende Masterarbeit eingebettet ist. Dabei handelt es sich um die kunsthistorische Werkbeschreibung. Diese stellt die Basis einer jeden kunstwissenschaftlichen Annäherung an ein Kunstwerk dar, weshalb die (Kunst-)Beschreibung auf eine lange Tradition zurückblickt und mittlerweile auch auf die Aufmerksamkeit der linguistischen Forschung zählen kann. Bei sprachwissenschaftlichen Abhandlungen, die sich mit deskriptiven Texten auseinandersetzen, wird der Fokus vor allem auf funktionale Aspekte von natürlichen Sprachen gelegt (vgl. Eroms 2016: 457). Deren Funktion des Ordners und Kategorisierens von Wahrnehmungen stellt auch die Basis dafür dar, die kunsthistorische Werkbeschreibung als Übersetzung von visuell wahrgenommenen Reizen in das Medium der Sprache zu verstehen (vgl. Eroms 2016: 457; Klotz 2013: 179). Da die Sprache für diese spezifischen Formen der Deskription also eine grundlegende Rolle spielt, gelten die entsprechenden kunsthistorischen Ansätze als ergänzende

Komponenten des theoretischen Rahmens der vorliegenden Masterarbeit bei deren Auseinandersetzung mit Kunstausstellungs-Begleittexten.

1.4 Methoden

Die dritte der in 1.2 genannten Forschungsfragen soll im Rahmen eines qualitativen Forschungsdesigns beantwortet werden. Hierbei wird auf die inhaltlich strukturierende qualitative Inhaltsanalyse nach Kuckartz / Rädiker (2022) zurückgegriffen. Diese Methode wird angewandt, um die zu untersuchenden Textexemplare unter Anwendung von Haupt- und Subkategorien klassifizieren zu können, sodass eine zielführende Auseinandersetzung mit sowie Beantwortung der Forschungsfrage möglich ist. Die Kategorien zur Analyse des Korpus, das sich aus ausgewählten Kunstausstellungs-Begleittexten zusammensetzt, stellen ein zentrales Instrument bei der Anwendung der inhaltlich strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse dar (vgl. Kuckartz / Rädiker 2022: 53). Sie werden sowohl a priori bzw. deduktiv – also vor Sichtung des Untersuchungsmaterials – als auch induktiv – also mit Blick auf das Untersuchungsmaterial – sowie in mehreren Durchgängen gebildet (vgl. Kuckartz / Rädiker 2022: 104). In diesem Kontext muss deshalb auch die hermeneutische Auswertung von Fachliteratur als Methode angeführt werden, mit deren Hilfe eine erste Annäherung an das Konzipieren möglicher Kategorien ermöglicht wird.

Die Methode der hermeneutischen Auswertung von Fachliteratur wird darüber hinaus bei der Auseinandersetzung mit bzw. Beantwortung der ersten und zweiten Forschungsfrage angewandt, weshalb diese Methode nicht zuletzt im ersten Teil der vorliegenden Arbeit von grundlegender Relevanz sein wird.

2 Forschungsstand

Die Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Sprache für die Rezeption von Kunst ist ein Unterfangen, das sich in der linguistischen Forschungslandschaft bisher noch nicht allzu oft nachweisen lässt. Obwohl die *Ekphrasis* – also die in einen literarischen Kontext eingebettete Kunstbeschreibung – als auch die Kunstbeschreibung – also die Deskription eines Werkes als Basis für die kunsthistorische Beschäftigung mit dem beschriebenen Objekt – die kunsthistorische Forschung seit jeher beschäftigen, scheint Gottfried Boehms Aufsatz zur *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache in Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart* (1995) die erste Auseinandersetzung mit diesen in der Kunstwissenschaft zentralen Texten zu sein, die den Fokus nicht ausschließlich auf Fragen des eben genannten Faches legt, sondern auch Aspekte zur Sprache bringt, die über die Interessensfelder der Kunstgeschichtsforschung hinausreichen. Als linguistische Beschäftigung mit der Thematik kann dieser Text aber keinesfalls gelten.

Erst Peter Klotz scheint mit seiner Publikation *Beschreibend wahrnehmen – wahrnehmend beschreiben: sprachliche und ästhetische Aspekte kognitiver Prozesse* (2003) eine erste linguistische Annäherung an kunsthistorische Texte der Beschreibung zu liefern. Er führt seine Annahmen in dem Artikel *Ekphrastische Betrachtungen. Zur Systematik von Beschreiben und Beschreibungen* (2007) fort, in dem er nicht nur auf die kommunikative Funktion dieser Texte eingeht, sondern auch sprachlichen Besonderheiten – beispielsweise auf syntaktischer oder lexikalischer Ebene – analysiert. Sein Buch *Beschreiben. Grundzüge einer Deskriptologie* (2013) kann als weitere Fortsetzung der in den früheren Publikationen formulierten Gedanken verstanden werden. In diesem Werk finden sich elementare Überlegungen zur linguistischen Auseinandersetzung mit der kunsthistorischen Werkbeschreibung. Es kann folglich als einschlägiges Grundlagenwerk verstanden werden.

Neben den Arbeiten von Peter Klotz müssen Heiko Hausendorfs Sammelbände *Vor dem Kunstwerk* (2007) und *Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation* (2016) als zentrale Publikationen genannt werden. Der Band *Vor dem Kunstwerk* (vgl. Hausendorf 2007) umfasst nicht nur einen Text des Herausgebers, in dem die interdisziplinäre Bedeutung der Beschäftigung mit Kunstkommunikation aufgezeigt wird, sondern u. a. auch Christina Thim-Mabreys Beitrag *Linguistische Aspekte der Kommunikation über Kunst* (2007). In diesem versucht die Autorin u. a. aufzuzeigen, durch welche Spezifika Kunstkommunikation charakterisiert werden kann. Da sie sich dabei vor allem auf die

Kunstbeschreibung konzentriert, können zwischen ihrem Text und jenen von Peter Klotz einige Parallelen gezogen werden.

Anders als bei *Vor dem Kunstwerk* (2007), in dem ein klarer Fokus auf die Textsorte der kunsthistorischen Werkbeschreibung gelegt wird, werden in dem ebenfalls von Heiko Hausendorf herausgegebenen Sammelband *Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation* (2016) weniger textlinguistische, sondern vielmehr kunstsoziologische sowie soziolinguistische Aspekte in den Mittelpunkt gerückt. Die Konzentration auf die kommunikative Funktion des Beschreibens bleibt aber auch in diesem Band erhalten. Während Heiko Hausendorf und Marcus Müller in ihren beiden Artikeln *Sprache in der Kunstkommunikation* (2016) sowie *Formen und Funktion der Sprache in der Kunstkommunikation* (2016) versuchen, die Fokussierung auf die Beschreibung bzw. das Beschreiben u. a. mithilfe von kunstsoziologischen Grundlagen zu begründen, widmet sich Hans Werner Eroms in seinem Beitrag *Sprache in den Kunstwissenschaften* (2016) der Analyse von deskriptiven Texten. Er tut dies mit dem Ziel, Charakteristika von (Kunst-)Beschreibungen benennen zu können.

Eroms (2016), genauso wie alle zuvor genannten Autor*innen, stützen sich in ihren Abhandlungen auf Ausführungen von Peter Klotz (2003; 2007; 2016) und knüpfen damit an dieselbe Tradition an. Die genannten Veröffentlichungen, die sich dem Phänomen der Kunstkommunikation aus einer linguistischen Perspektive annähern, können dementsprechend zu einer Gruppe zusammengefasst werden.

Einer gänzlich anderen Tradition entspringen Texte, die sich mit praktischen Aspekten der Gestaltung von sprachlicher als auch nicht sprachlicher Kommunikation im Kontext von Kunst beschäftigen und unter der Bezeichnung *Praxisleitfaden* zusammengefasst werden können. Die Veröffentlichungen, die in diese Gruppe fallen, stammen nämlich tatsächlich aus musealen bzw. Ausstellungskontexten und befassen sich mit der Frage, welche Funktion Kommunikation in diesem Umfeld einnimmt und wie sie gestaltet sein muss, um diesen Zweck erfüllen zu können. Stephen Bitgood liefert mit seinem Artikel *The ABCs of Label Design* (1991) einen der ersten Praxisleitfäden, in dem aus Erfahrungen abgeleitete Regeln für die Gestaltung von Sprache im Ausstellungskontext zur Verfügung gestellt werden. In die Tradition dieses Textes stellen sich u. a. Evelyn Dawid und Robert Schlesinger mit ihrer Publikation *Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden* (2002) Auch Paula Marincola (2006) sowie Beverly Serrel (2015) und Lucy Trench (2018) stellen mit ihren Texten Zusammenfassungen von Grundregeln bzw. -prinzipien zur Verfügung, die es bei der Gestaltung von

Kommunikation im musealen bzw. Ausstellungskontext zu beachten gilt. Da es sich beim Praxisleitfaden von Lucy Trench (2018) um eine Richtschnur handelt, die für bzw. im Auftrag eines Kunstmuseums, nämlich dem Victoria and Albert Museum, verfasst wurde, ist diese Veröffentlichung für die Auseinandersetzung mit Sprache bei der Rezeption von Kunst im Ausstellungskontext von besonderer Relevanz.

Auch die noch recht junge Disziplin der empirischen Bildwissenschaft hat sich u .a. der Erforschung des Einsatzes von Sprache bei der Kunstrezeption verschrieben. Erste Studien, die die Bedeutung der Kunstbeschreibung für die Wahrnehmung eines Kunstwerkes empirisch zu erforschen versuchen, stammen von Georg Peez und Tom Rathmann (2007) sowie von Christoph Klein et al (2014). In Experimenten, in denen sogenannte Eye-Tracker zum Einsatz kamen, wurde der Fokus auf die Beschreibung – im Sinne einer Übersetzung des visuell Dargestellten in das Medium der Sprache – gelegt. Untersuchungen, die der empirischen Bildwissenschaft zuzuordnen sind, konzentrieren sich zudem auf die Erforschung von Texten, die im musealen bzw. Ausstellungskontext platziert sind. Eine Studie, die sich u. a. mit der Rezeption von Labels, also Objekt- bzw. Begleittexten, befasst, ist jene von Luise Reitstätter, Karolin Galter und Flora Bakondi (2022). Mithilfe von Eye-Tracking-Brillen wurde im Rahmen dieser Studie erforscht, ob und wann Begleittexte während des Kunstausstellungsbesuchs rezipiert werden.

Bei der Auseinandersetzung mit bisher veröffentlichten Arbeiten zur Kommunikation im Kontext von Kunst zeigt sich – die obigen Zeilen zusammenfassend – nicht nur, dass die bisher publizierten Texte in drei Gruppen zusammengefasst werden können, die gewissermaßen drei unterschiedlichen Traditionen entspringen, sondern auch, dass sich diese durch klare Unterschiede bei der Schwerpunktsetzung auszeichnen, die dem Blickpunkt der jeweiligen Disziplin entspricht. Es zeigen sich zwar inhaltliche Übereinstimmungen zwischen den Publikationen, die unterschiedlichen Fachbereichen zugeordnet werden können – beispielsweise im Hinblick auf eine Konzentration auf die (Kunst-)Beschreibung bzw. das Beschreiben von Kunst –, eine Abhandlung, die sich sowohl aus linguistischer als auch aus kunstwissenschaftlicher sowie museologischer Perspektive mit Kommunikation im Kunstaussstellungskontext beschäftigt, ist bisher aber ausgeblieben. Die vorliegende Arbeit greift somit ein Desiderat auf, maßt sich aber keinesfalls an, diese Forschungslücke zu schließen, sie will aber sehr wohl als Anreiz zur weiteren Beschäftigung mit Kunstkommunikation verstanden werden,

die versucht, Brücken zwischen bisher getrennt voneinander behandelten Forschungsinteressen zu schlagen.

3 Der *Kunstausstellungs-Begleittext*. Textsortenlinguistische Annäherungen

Da es sich bei *Kunstausstellungs-Begleittexten* um Texte handelt, die bisher noch nicht als Untersuchungsgegenstand in den Mittelpunkt von (textsorten-)linguistischer Forschung gerückt wurden, sind Fragen hinsichtlich der entsprechenden Spezifika jener Textexemplare bis dato unbeantwortet geblieben. Ihnen soll im Folgenden nachgegangen werden. Im vorliegenden Kapitel wird deshalb der Versuch unternommen, Textexemplare, die als *Kunstausstellungs-Begleittexte*¹ bezeichnet werden, zu beschreiben und zu analysieren, um anschließend eine textsortenspezifische Charakterisierung dieser Gruppe von Texten vornehmen zu können. Damit dieses Unterfangen umgesetzt werden kann, bedarf es zunächst theoretischer Vorbemerkungen, die sich auf das Verständnis des Begriffs *Text* beziehen, mit dem im weiteren Verlauf der Abhandlung gearbeitet wird. Im Anschluss daran sollen weitere linguistische Grundannahmen dargelegt und zusätzliche Begriffsdefinitionen gegeben werden, damit in einem nächsten Schritt der *Kunstausstellungs-Begleittext* ins Zentrum gerückt und unter Zuhilfenahme aller zuvor beschriebenen Konzepte beschrieben werden kann.

3.1 Theoretische Vorbemerkungen zum Textbegriff

Noch bevor damit begonnen werden kann, eine Annäherung an *Kunstausstellungs-Begleittexte* aus linguistischer Perspektive zu versuchen, müssen also einige theoretische Vorbemerkungen getroffen werden. Diese stellen den theoretischen Rahmen dar, in dem der eben genannte Versuch eingebettet ist. Ein Konzept, das es im Rahmen dieses Vorwortes vor allem zu thematisieren gilt, ist das des *Textes*.

Denn die Frage danach, wie ein *Text* definiert werden kann, beschäftigt die Textlinguistik bereits seit ihren Anfängen in den 1960er-Jahren (vgl. Fix 2019: 22). Zu Beginn wurde dabei auf Basis des Strukturalismus von einem transphrastischen Ansatz ausgegangen (vgl. Brinker 2018: 13). Da der Satz im Sinne der strukturalistischen Linguistik hierbei als größte Einheit des Sprachsystems verstanden wurde, wurde der Text als eine Aneinanderreihung von Sätzen begriffen (vgl. Brinker 2018: 14), wodurch der Fokus vor allem auf grammatische Aspekte gelegt wurde (vgl. Brinker 2018: 15). Zu

¹ Zur Unterscheidung des Lexems „Kunstausstellungs-Begleittext“ als Bezeichnung für Textexemplare einerseits und der gleichnamigen Textsorte, die diese bilden, andererseits wird letztgenannte in der Folge durch Kursivsetzung grafisch markiert.

Beginn der 1970er-Jahre wurde dieser Ansatz kritisiert – und zwar von der von Brinker (2018: 15) als „kommunikationsorientiert“ bezeichneten Richtung der Textlinguistik. Der Ansatz, der in dieser vertreten wird, ist von der linguistischen Pragmatik geprägt und geht davon aus, dass eine Definition vom Konzept *Text* die Kommunikationssituation berücksichtigen muss, in der dieser produziert und rezipiert wird. Denn Texte werden im kommunikationsorientierten Ansatz als sprachliche Handlung begriffen. Sie werden also in einem Sprechakttheoretischen Sinn verstanden (vgl. Brinker 2018: 16). Die Sprechakttheorie hat ihre Wurzeln zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Sie beginnt sich also zu jener Zeit zu entwickeln, die von jenen Ansätzen geprägt ist, die heute unter dem Begriff *linguistic turn* zusammengefasst werden, und in denen die Bedeutung von sprachlichen Ausdrücken ins Zentrum philosophischer Untersuchungen gerückt wird (vgl. Heinemann 2019: 111). Diese nimmt auch in Ludwig Wittgensteins (1995) sprachtheoretischen Schriften einen zentralen Stellenwert ein. Er versteht unter der Bedeutung aber nicht den begrifflichen Inhalt eines sprachlichen Ausdrucks – das Denotat –, sondern seinen Gebrauch (vgl. Wittgenstein 1995: 262; Heinemann 2019: 111). Diesen definiert er als Untersuchungsgegenstand seiner *Philosophischen Untersuchungen*, in denen er das Konzept des *Sprachspiels* erörtert. Unter einem solchen versteht Wittgenstein (1995: 262) die praktische Realisierung eines sprachlichen Zeichens, sowie den Kontext, in dem diese stattfindet. In Form dieses Konzeptes betont Wittgenstein also die Kontextualisierung jeder sprachlichen Äußerung (vgl. Bublitz 1994: 4). Er versteht eine solche zudem als einen Akt, der innerhalb eines „Spiels“ stattfindet, das von bestimmten Regeln geleitet ist (vgl. Heinemann 2019: 111). Diese Überlegungen stellen die Basis für die Sprechakttheorie nach John L. Austin (2002) dar. In dieser wird nicht nur der pragmatische Ansatz fortgesetzt, der Wittgensteins (1995) Konzept des Sprachspiels prägt, sondern auch die diesem zugrundeliegende Grundannahme, wonach sprachliche Äußerungen als Formen von Handlungen zu verstehen sind (vgl. Austin 2002: 108; Heinemann 2019: 111). Diese müssen laut Austin (2002: 30) immer als in einem sozialen Kontext verortet gelesen werden. Sie sind also als sozial geprägte Produkte und in diesem Sinne als partner*innenorientiert zu verstehen. Zudem stellen sprachliche Äußerungen intentionale Handlungen dar. Sie laufen also, anders als z. B. körperliche Reflexe wie Gähnen, Husten oder Niesen, nicht „automatisch“ ab, sondern sind als zielgerichtete Handlungen zu verstehen, die vorgenommen werden, um einen Effekt bei den Kommunikationspartner*innen zu erzielen. Damit ein solcher tatsächlich eintreten kann, müssen die Rezipient*innen

wissen, was sie als das Ziel der realisierten sprachlichen Äußerung verstehen sollen, um dementsprechend darauf reagieren zu können. Sie müssen also die Funktion des sprachlichen Kommunikationsaktes identifizieren können. Damit das möglich ist, müssen die Rezipient*innen –genauso wie die Produzent*innen – die Regeln kennen, die innerhalb einer (Sprach-)Gemeinschaft die (sprachliche) Kommunikation regeln. Diese Regeln basieren auf Konvention, weshalb sprachliche Äußerungen als konventional verstanden werden müssen (vgl. Brinker 2018: 89). Das Wissen um diese konventionalen Bedingungen ist notwendig, damit ein sprachlicher Akt gelingt, also die Funktion, die er in der Kommunikationssituation einnimmt, identifiziert werden kann.

Um zur Feststellung der Funktion einer sprachlichen Äußerung zu gelangen, unterscheidet Austin (2002: 120) im Modell seiner Sprechakttheorie insgesamt zwischen drei Teilakten, die innerhalb einer Sprachhandlung unterschieden werden können. Zu diesen zählen demzufolge der lokutive, der illokutive und der perlokutive Akt (vgl. Austin 2002: 119–120). Erstgenannten versteht Austin (2002: 118) als Sprechakt schlechthin, da er die Handlung des sich Äußerns umfasst. Der illokutive Akt beschreibt Austin (2002: 119) zufolge das Ziel, das mit einer Sprachhandlung verfolgt wird. Er bezeichnet also beispielsweise Forderungen, genauso wie Drohungen oder Bitten. Mit dem perlokutiven Akt wird auf die Wirkungsaspekte einer Sprachhandlung Bezug genommen (2002: 121). Hier geht es darum, ob bzw. inwiefern Illokutionen wie z. B. Verärgern, Beleidigen und Überzeugen die entsprechende Wirkung erzielt haben (vgl. Heinemann 2019: 111). All diese Akte beschreiben unterschiedliche Komponenten einer Sprachhandlung. Sie werden folglich nicht ausschließlich nacheinander realisiert, sondern können parallel ablaufen (vgl. Heinemann 2019: 112).

John R. Searle (1982) knüpft an diese sprechakttheoretischen Grundannahmen von John L. Austin an. Auch er versteht sprachliche Äußerungen als Handlungen, mit denen Sprecher*innen bestimmte Ziele verfolgen. Diese Ziele sind es, die laut Searle (1982: 17) entscheidend sind, weshalb er die illokutiven Akte ins Zentrum seiner Auseinandersetzung mit sprechakttheoretischen Fragen rückt. Zudem fragt Searle (1982: 60–69) in seinem Sprechaktmodell nach den Voraussetzungen, die gegeben sein müssen, damit das Funktionieren einer Sprachhandlung ermöglicht wird. In diesem Kontext listet er Regeln auf, die aufzeigen sollen, wie bestimmte Sprechakte als solche erkannt werden können (vgl. Heinemann 2019: 112). Diese teilt er in konstitutive und regulative Regeln. Während letztere laut Searle (1982: 54) „bereits bestehende oder unabhängig von ihnen existierende Verhaltensregeln regeln“, konstituieren und beschreiben

konstitutive Regeln die (kommunikative) Funktion, die innerhalb einer Sprachgemeinschaft mit einer sprachlichen Äußerung assoziiert wird. Sie sind es, die von Searle (1982) in seiner Sprechakttheorie näher betrachtet werden.

Auf Basis dieser sprechakttheoretischen Grundannahmen kann auch ein Text als sprachliche Handlung verstanden werden, der zum Erreichen eines bestimmten Ziels realisiert wird. Dieses Ziel, das auch als Zweck oder Intention bezeichnet werden kann (vgl. Heinemann 2019: 107), beschreibt die kommunikative Funktion eines Textes, also die *Textfunktion*. Diese kann laut Brinker (2018: 88) mithilfe der Sprechakttheorie beschrieben werden, die er deshalb als theoretische Grundlage zur Definition der Textfunktion bezeichnet.

Das Konzept *Text* kann in seiner Komplexität, Vielschichtigkeit und Mehrdimensionalität jedoch nicht ausschließlich mithilfe dieses kommunikationsorientierten bzw. pragmatischen Ansatzes erfasst werden kann. Vielmehr muss eine Verbindung von strukturalistisch geprägtem und kommunikationsorientiertem Ansatz geschaffen werden, um den Text sowohl als im engeren Sinn sprachliche als auch kommunikative Einheit (an-)erkennen zu können, da eine Annäherung an das Konzept *Text* ausschließlich unter Berücksichtigung unterschiedlicher Aspekte möglich ist (vgl. Brinker 2018: 17). In der vorliegenden Arbeit wird deshalb von einem Textbegriff ausgegangen, der sich monodimensionalen Beschreibungen entzieht. Wie sich der Untersuchungsgegenstand der Textlinguistik trotzdem insoweit definieren lässt, als dass sich daraus Dimensionen zur Beschreibung von Textsorten ableiten lassen, soll im folgenden Abschnitt aufgezeigt werden. In diesem steht die Beschreibung entsprechender linguistischer Grundlagen und die Ausformulierung von Begriffsdefinitionen im Zentrum.

3.2 Linguistische Grundlagen und Begriffsdefinitionen – oder:

Zur *Textsorte* und ihrer Charakterisierung

Um *Kunstausstellungs-Begleittexte* charakterisieren zu können, bedarf es zunächst der Definition weiterer grundlegender linguistischer Begrifflichkeiten und Konzepte. Im Folgenden sollen deshalb jener Bezeichnungen und Wissenskonstellationen diskutiert werden, auf die im Laufe der vorliegenden Arbeit zurückgegriffen wird. Hierbei wird nicht nur die Frage behandelt, was unter einer Textsorte zu verstehen ist, wofür sie verwendet wird und/oder wie man zur Charakterisierung einer solchen gelangt, sondern auch, welche Bedeutung ein Text im alltäglichen Sprachgebrauch hat.

3.2.1 Zum *Text* und den Kriterien seiner *Textualität*

„Wir leben in einer Welt von Texten“ (Heinemann 2019: 106), denn Texte sind die Grundeinheiten von sprachlicher Kommunikation. Sobald gesprochen und/oder geschrieben wird, werden Texte produziert. Was aber ist ein Text? Auf diese Frage, die die Textlinguistik seit den 1960er-Jahren beschäftigt, lassen sich viele Antworten finden und zugleich keine einzige eindeutige– glücklicherweise, wenn man Ulla Fix (2019: 19) folgt. Denn Fix (2019: 19) folgend kann es keine Definition geben, die alle Eigenschaften miteinschließt, die einen *Text* ausmachen. Der Versuch, eine Bestimmung dieses Begriffs zu formulieren, würde laut ihr immer dazu führen, dass charakterisierende Aspekte ausgeblendet werden, wodurch eine Auseinandersetzung mit den zahlreichen Facetten des Phänomens *Text* verunmöglicht würde (vgl. Fix 2019: 19; Brinker 2018: 13). Auch die vorliegende Abhandlung muss deshalb ohne Begriffsdefinition auskommen. Es kann jedoch auf eine Sammlung von Merkmalen zurückgegriffen werden, durch die laut Robert-Alain de Beaugrande und Wolfgang Ulrich Dressler (1981: 3) *Textualität* erzeugt wird. Denn Beaugrande / Dressler (1981: 3) liefern in ihrer *Einführung in die Textlinguistik* nicht nur eine Auflistung, sondern auch eine Beschreibung von insgesamt sieben sogenannten Kriterien der Textualität. Weist ein Text eines dieser Kriterien nicht auf, gilt dieser laut Beaugrande / Dressler (1981: 3) als nicht kommunikativ und wird folglich als Nicht-Text bezeichnet. Es ist diese Gleichsetzung vom Nichterfüllen eines Kriteriums mit dem Nicht-Vorhandensein von Kommunikativität, die zur Kritik des Ansatzes von Beaugrande / Dressler geführt hat. Denn in der sprachlichen Praxis zeigt sich, dass Texte von Rezipient*innen auch dann als solche akzeptiert werden, wenn sie nicht alle Kriterien der Textualität aufweisen (vgl. Fix 2019: 20). Im Folgenden werden die Textualitätskriterien nach Beaugrande / Dressler (1981: 3) deshalb keinesfalls als präskriptives Regelwerk verstanden, sie sollen aber als Mittel zur Beschreibung des Phänomens *Text* herangezogen werden. Das ist vor allem damit zu begründen, dass mithilfe der Textualitätskriterien nach Beaugrande / Dressler (1981) ein Verständnis von Texten ermöglicht wird, bei dem diese nicht als Summe von miteinander verbundenen Sätzen definiert werden, sondern als „kommunikative Okkurrenz“ (Beaugrande / Dressler 1981: 3). Texte werden also als Komponenten von sozialer Interaktion verstanden. Diese Lesart drückt sich auch in den fokussierten Textualitätskriterien aus, von denen lediglich zwei textinterne Merkmale beschreiben.

Eines der eben genannten textinternen Kriterien ist das der *Kohäsion*. Sie trägt zur Verbindung einzelner Bestandteile der „Oberfläche“ eines Textes zu einem zusammenhängenden Ganzen bei (vgl. Fix 2019: 23). Kohäsion ist aber nicht nur als Mittel zur Verknüpfung von Elementen zu verstehen, sondern auch als Instrument zur Erzeugung von Stabilität, indem sie mögliche Oberflächenstrukturen von Texten generiert und zur Verfügung stellt, die im Arbeitsgedächtnis der Sprachteilnehmer*innen gespeichert werden, um Texte möglichst mühelos verarbeiten und produzieren zu können (vgl. Beaugrande / Dressler 1981: 50). Wie Beaugrande / Dressler (1981: 50) feststellen, ist es bei natürlichen Sprachen vor allem die Syntax, die ein solches Muster von Oberflächenstrukturen bereitstellt, in die Sprachteilnehmer*innen anschließend lediglich lexikalische Elemente (Wörter) einfügen müssen.

Während Kohäsion also die Verbindung der Textelemente in zumeist grammatischer Hinsicht meint, beschreibt das zweite textinterne Kriterium der Textualität den inhaltlichen Zusammenhang der Textbausteine (vgl. Beaugrande/Dressler 1981: 88; Fix 2019: 24). Denn durch die sogenannte *Kohärenz* wird aus den einzelnen Bestandteilen eines Textes eine semantische Einheit (vgl. Fix 2019: 24). Diese entsteht mithilfe von Konzepten – also „Konstellationen von Wissen“ (Beaugrande / Dressler 1981: 89) – die von den Sprachteilnehmer*innen während der Textrezeption aktiviert werden. Weisen die Konzepte, die bei der Rezeption des Textes aufgerufen werden, Kontinuität auf, kann von einer *Sinnkontinuität* gesprochen werden. Diese wird von Beaugrande / Dressler (1981: 88) als Grundlage der Kohärenz angesehen und basiert wiederum auf der Übereinstimmung des Wissens der Textproduzent*innen mit jenem der Textrezipient*innen (vgl. Beaugrande / Dressler 1981: 89; Fix 2019: 24). Die Kohärenz ist also kein Kriterium, das ausschließlich auf die Textoberfläche abzielt, sondern vor allem auch bei der Rezeption des Textes eine Rolle spielt (vgl. Beaugrande / Dressler 1981: 99).

Beim Herstellen von Kohärenz spielen die Rezipient*innen eine dementsprechend große Rolle – und damit auch das Kriterium der *Akzeptabilität*. Dieses Kriterium, bei dem es sich um das einzige handelt, bei dem nicht die Textproduktion, sondern die -rezeption ins Zentrum gerückt wird (vgl. Fix 2019: 24), beschreibt die Bereitschaft der Sprachteilnehmer*innen, einen Text als kohärente und kohäsive Einheit „anzunehmen“, sowie diesen gegebenenfalls zu vervollständigen und die Intentionen der Produzent*innen herauszufinden (vgl. Beaugrande / Dressler 1981: 135; Fix 2019: 24).

Anders als die Akzeptabilität, bei der die Bereitschaft der Rezipient*innen im Zentrum steht, beschreibt das Kriterium der *Intentionalität* vor allem das Bestreben der Produzent*innen, einen Text herzustellen, der kohäsiv und kohärent ist (vgl. Beaugrande / Dressler 1981: 118; Fix 2019: 25). Beaugrande / Dressler (1981: 122) verstehen Intentionalität aber auch als Sammlung aller Intentionen, die Textproduzent*innen beim Erzeugen eines Textes verfolgen, sowie die Mittel, die sie einsetzen, um diese Ziele (kommunikativ) erreichen zu können.

Ein weiteres Kriterium der Textualität ist die *Informativität*. Anders als Akzeptabilität und Intentionalität, die die Sprachteilnehmer*innen beziehungsweise deren Rolle bei der Textproduktion und -rezeption ins Zentrum rücken, ist die Informativität ein Kriterium, das sich auf den Text bezieht. Es beschreibt den Umfang der im Text enthaltenen Informationen, die den Rezipient*innen bekannt beziehungsweise unbekannt sind (vgl. Beaugrande / Dressler 1981: 145; Fix 2019: 25). Informativität kann dabei aber nicht nur auf inhaltlicher Ebene entstehen, sondern beispielsweise auch auf jener der Syntax oder jener der Phonetik. Entscheidend ist dabei, welche der eben genannten Ebenen mehr Aufmerksamkeit – im Sinne von Verarbeitungspotential – fordert.²

Ein Kriterium, das sich weder auf den Text noch auf die Produzent*innen oder Rezipient*innen bezieht, sondern den Kontext thematisiert, in dem mithilfe des Textes eine Sprachhandlung vollzogen wird, ist das der *Situationalität*. Sie umfasst alle außersprachlichen Faktoren, die bei der Produktion und Rezeption eines Textes von Relevanz sind (vgl. Beaugrande / Dressler 1981: 169; Fix 2019: 25). Das Kriterium der Situationalität setzt einen Text also in (s)einen Kontext.

Ähnliches gilt für das Kriterium der *Intertextualität*. Es beschreibt die Tatsache, dass Texte nie als isolierte Sprachprodukte oder unabhängige Einheiten verstanden werden können, sondern immer mit anderen Texten in Beziehung stehen, also in einem textlichen Kontext verortet sind (vgl. Beaugrande / Dressler 1981: 188). Der Kontext, der sich mithilfe von (Einzel-)Texten konstituiert, wird als *Diskurs* bezeichnet. Dieser kann laut Warnke (2019: 16) in einem transtextuellen Sinn als „Menge formal oder funktional zusammengehöriger Texte im Sinne von textübergreifender Struktur“ definiert werden (vgl. Warnke 2019: 36). Er ist also als sprachliches Phänomen zu verstehen, das miteinander verbundene Texte zu einer Gruppe zusammenfasst. Der Diskurs ist zugleich

² So tritt beispielsweise bei Lautgedichten von Ernst Jandl die Lautebene in den Vordergrund, da weder Kohäsion noch Kohärenz im herkömmlichen Sinn erzeugt werden kann, wodurch das Maß an Informativität nicht am Inhalt gemessen werden kann, da die Aufmerksamkeit der Rezipient*innen auf eine andere Ebene gelenkt wird (vgl. Beaugrande / Dressler 1981: 145).

aber auch das System, das diese Verbindung in Form von intertextuellen Verweisen überhaupt hervorbringt (vgl. Warnke 2019: 37). Auf diesen Aspekt wird zu einem späteren Zeitpunkt zurückzukommen sein.

Die Beziehung, die zwischen Einzeltexten besteht, äußert sich aber nicht nur mit Blick auf den Diskurs. Laut Beaugrande / Dressler (1981: 188) zeigt sich Intertextualität vor allem auch beim Konzept der *Textsorte*. Intertextualität ist für das Konzept der Textsorte insofern von besonderer Relevanz, als dass Beaugrande / Dressler (1981: 188) dieses Kriterium als Beschreibung des Wissens verstehen, das Sprachteilnehmer*innen von Texten haben. Dazu zählt auch das Wissen um die Existenz verschiedener Textsorten (vgl. Beaugrande / Dressler 1981: 188).

3.2.2 Zum Konzept *Textsorte*

Laut Heinemann / Heinemann (2002: 142) können *Textsorten* als System zur Klassifizierung einer Gesamtmenge von Texten definiert werden. Denn innerhalb dieser Menge gibt es demzufolge Textexemplare, die gemeinsame Merkmale aufweisen, weshalb sie in einer Gruppe – einer sogenannten Textsorte – zusammengefasst werden können (vgl. Heinemann / Heinemann 2002: 140). Die Zusammenfassung von einzelnen Texten zu Textsorten hilft den Mitgliedern einer Sprachgemeinschaft bei der Bewältigung ihres kommunikativen Alltags (vgl. Heinemann / Heinemann 2002: 142). Denn das sogenannte Textsortenwissen beinhaltet nicht nur das Wissen um die Existenz bestimmter Textsorten, es umfasst auch die Kenntnis zur Produktion von Textexemplaren, die von einer Sprachgemeinschaft als Repräsentanten einer bestimmten Textsorte erkannt werden können, wodurch das damit verbundene Erreichen von kommunikativen Zielen ermöglicht wird. Das Textsortenwissen stellt also Lösungen zum Bewältigen von kommunikativen Aufgaben bereit und ist damit als Grundlage für adäquates kommunikatives Handeln zu verstehen (vgl. Heinemann / Heinemann 2002: 142).

Erlern wird dieses, an eine Sprachgemeinschaft gekoppelte Wissen unter anderem im Zuge von kommunikativen Erfahrungen. Aus diesen entsteht bei den Kommunizierenden ein zunächst eher unpräzises Textsortenwissen, das im Rahmen der Sozialisierung unter anderem in Bildungseinrichtungen expliziert und erweitert wird (vgl. Heinemann 2000: 507). Da Textsorten als unbestimmte Menge zu verstehen sind, liegt der Fokus hierbei auf hochstandardisierten und hochfrequenten Textsorten.

Nachdem das Textsortenwissen also nicht nur an eine Sprachgemeinschaft, sondern auch an die persönliche Sozialisierung gekoppelt ist, kann sich das Textsortenwissen, das Individuen aufweisen, stark unterscheiden (vgl. Heinemann / Heinemann 2007: 155; vgl. Brinker 1997: 132) – und dies gilt folglich auch für die Textsortenkompetenz (vgl. Heinemann 2000: 517).

Die Textsortenkompetenz beschreibt die Fähigkeit, Textexemplare auf Basis des Textsortenwissens als einer bestimmten Textsorte zugehörig identifizieren zu können (vgl. Heinemann 2000: 517). Dabei werden Textmuster aufgerufen, die als ideale Repräsentanten einer Textsorte verstanden werden können und folglich alle Merkmale aufweisen, die mit einer solchen verbunden werden (vgl. Heinemann 2000: 518).

Dass es sich bei den Merkmalen, die mit einer bestimmten Textsorte assoziiert werden, nicht um zufällige Erscheinungen handelt, sondern um Eigenschaften, denen eine Regelmäßigkeit anhaftet, ist eine Grundannahme, die zugleich als Basis für die Entwicklung einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Texten und Textsorten verstanden werden kann (vgl. Brinker 2000: 508). Eine Frage, die dabei folglich ins Zentrum gerückt wird, ist die nach den Möglichkeiten zur Charakterisierung von Textsorten – also die Suche nach den Merkmalen, die eine Textsorte kennzeichnen und damit einhergehend auch die Suche nach einem Modell, das für die entsprechende Charakterisierung herangezogen werden kann (vgl. Heinemann 2000: 508).

3.2.3 Modelle zur Charakterisierung von Textsorten

Die Suche nach einem Modell, das als Instrument zur Textsortencharakterisierung eingesetzt werden kann, beschäftigt die Textsortenlinguistik seit der pragmatischen Wende und hat zur Ausformulierung von vier Herangehensweisen zur Definierung jener Merkmale geführt, die eine Textsorte charakterisieren (vgl. Heinemann 2000: 508). Jene Herangehensweisen werden heute als Signaltheorien bezeichnet, da in ihnen jeweils ein Aspekt signalhaft hervorgehoben wird (vgl. Heinemann 2000: 523).³ Diese

³ Das wohl bekannteste Modell, das den Anspruch hatte, einen allgemein anwendbaren Leitfaden zur Charakterisierung von Textsorten zu liefern, ist ebenfalls den Signaltheorien zuzuordnen und stammt von Barbara Sandig. Da die Merkmalpaare, anhand derer in Sandigs Modell eine Textsortenbeschreibung ermöglicht werden soll, einige Aspekte überhaupt nicht berücksichtigen, wird es heute jedoch kritisch hinterfragt und nicht mehr verwendet (vgl. Heinemann 2000: 527). Auf einzelne Modelle wie jenes von Sandig kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch nicht eingegangen werden, da die Signaltheorien lediglich beschrieben werden, um die Bedeutung dieser Theorien für die Entwicklung von Mehr-Ebenen-Modellen aufzeigen zu können.

Aspekte schlagen – teilweise ganz explizit – eine Brücke zu den zuvor beschriebenen Textualitätskriterien nach Beaugrande / Dressler (1981: 3).

Das erste Konzept, das die Aufgabe zum Finden einer Formel zur Charakterisierung von Textsorten zu lösen versuchte, rückte auf Basis eines grammatisch-strukturalistischen Textbegriffs ausschließlich formale bzw. formbezogene Eigenschaften ins Zentrum. Lediglich sprachliche Spezifika, wie z. B. die Satzlänge, galten also als mögliche Merkmale. Außersprachliche Faktoren, genauso wie inhaltliche bzw. semantische Aspekte wurden nicht berücksichtigt (vgl. Heinemann 2000: 510).

Letztgenanntes ist dann jedoch prägend für den Grundansatz, der die grammatisch-formbezogene Herangehensweise ablöst bzw. erweitert. Bei sogenannten Thema-Modellen werden inhaltlich-semantische Aspekte als kennzeichnend aufgefasst. Beim Versuch, Textsorten zu charakterisieren, wurde der Fokus also nicht mehr nur auf formbezogene Spezifika gelegt, sondern auch auf die semantische Analyse und Deutung eben jener Merkmale. Genauso wie bei der Anwendung des grammatisch-formbezogenen Ansatzes zeigte sich aber auch beim Einsatz von semantisch-inhaltlichen bzw. Thema-Modellen, dass nicht ausschließlich die von ihnen fokussierten Faktoren zur Charakterisierung von Textsorten herangezogen werden können (vgl. Heinemann 2000: 510).

Aus diesem Grund wurde der grammatisch-formbezogene sowie der inhaltlich-semantische Blick erneut geweitet und auf außersprachliche Aspekte gelenkt. Bei sogenannten Situations-Modellen – Produkten der (aktiven) Auseinandersetzung mit den Erkenntnissen, die durch die pragmatische Wende ins Bewusstsein traten – wird der Einfluss der Begleitumstände auf die Charakteristika einer Textsorte betont (vgl. Heinemann 2000: 510; Diwald 1991: 278). Bei Untersuchungen, die von diesem Grundansatz geprägt wurden, standen deshalb u. a. das Medium, die Kommunikationspartner*innen sowie die Kommunikationsumgebung (wie z. B. ein juristischer oder wissenschaftlicher Kontext) im Zentrum der Aufmerksamkeit der Forscher*innen (vgl. Heinemann 2000: 511).

Die sogenannten Funktions-Modelle folgen dem pragmatischen Grundgedanken, der die Situations-Modelle prägt, indem auch in jenen betont wird, dass Textsorten nicht ausschließlich auf Basis von innersprachlichen Faktoren charakterisiert werden können. Anders als Situations-Modelle ziehen aber Funktions-Modelle die sprachliche Handlung an sich bzw. das Ziel, das mit dieser verfolgt wird, für die Suche nach textsortenspezifischen Merkmalen heran (vgl. Heinemann 2000: 511). Hierbei wird vor

allem auf den sprechakttheoretischen Ausführungen von Austin (2002) und Searle (1982) aufgebaut, wodurch sich die Funktion eines Textes aus der Illokution ergibt, also aus dem Teil des Sprechaktes, der auf das Ziel der Sprachhandlung bzw. die Intention der Sprecher*innen schließen lässt (vgl. Austin 2002: 118–121; Heinemann 2000: 512).

All diese Modelle führten schließlich zu der Erkenntnis, dass Textsorten nicht mit Blick auf einen einzigen Parameter, sondern ausschließlich unter Berücksichtigung mehrerer Aspekte charakterisiert werden können. Textsorten sind folglich als Produkte der Symbiose mehrerer Ebenen zu verstehen, wobei das Ausmaß, in dem die einzelnen Ebenen erkennbar und charakteristisch werden, von Textsorte zu Textsorte variiert. Aufbauend auf dieser/diesen Annahme(n) haben sich schließlich sogenannte Mehr-Ebenen-Modelle etabliert. Sie können als Weiterführung jener Modelle verstanden werden, die seit den 1960er-Jahren eingeführt und erprobt worden sind (vgl. Heinemann 2000: 513).

Mittlerweile hat sich also die Erkenntnis durchgesetzt, dass Textsorten ausschließlich in Form von Modellen charakterisiert werden können, die mehrere Ebenen berücksichtigen. Nicht klar ist jedoch, von welchen und wie vielen Ebenen ausgegangen werden soll. Genauso wenig steht fest, wie diese Dimensionen miteinander in Beziehung stehen – also, ob eine Ebene dominanter ist als eine andere. Dass diese Fragen nach wie vor unbeantwortet sind, hat einen Grund – nämlich den, dass sie unbeantwortet bleiben müssen. Die Antworten auf die eben skizzierten Fragen fallen nämlich von Textsorte zu Textsorte unterschiedlich aus (vgl. Heinemann 2000: 514). Es kann an dieser Stelle also kein Modell zur Charakterisierung genannt und/oder beschrieben werden, das als allgemeiner und auf jede Textsorte anwendbarer Leitfaden verstanden werden kann. Wie Christina Gansel (2011: 37; vgl. Abb. 1) feststellt, gibt es jedoch Aspekte, die sich in verschiedenen Mehr-Ebenen-Modellen wiederfinden – sie können bei der Auseinandersetzung mit Textsortenklassifikationen deshalb als Basis herangezogen werden.

<i>Heinemann / Viehweger (1991)</i>	<i>Heinemann / Heinemann (2002)</i>	<i>Brinker (2010)</i>	<i>Adamzik (2004)</i>
Funktions- typen	Funktionalität	Kommunikativ- funktionaler Aspekt: Textfunktion	Situativer Kontext
Situations- typen	Situativität	Kontextuelle Kriterien	Funktion
Verfahrens- typen	Thematizität	Struktureller Aspekt: thematische Ebene	Thema Inhalt
Textstrukturi- erungstypen	Strukturiertheit		
Prototypische Formulie- rungsmuster	Formulierungs- adäquatheit	Struktureller Aspekt: textsortenspezifische sprachliche (Lexik, Grammatik) und ggf. nicht-sprachliche Mittel	Sprachliche Gestalt

Abb. 1: Basisebenen / Dimensionen unterschiedlicher Beschreibungsmodelle nach Gansel (2011: 37).

Bei den insgesamt vier Dimensionen, die eine Gemeinsamkeit unterschiedlicher Modelle darstellen, handelt es sich um *Formulierungsadäquatheit*, *Thematizität*, *Situativität* und *Funktionalität*. Es sind also jene Aspekte, die die Schwerpunkte der zuvor erwähnten Signaltheorien wiedergeben (vgl. Heinemann / Heinemann 2002: 134). Sie sollen im Folgenden unter Zuhilfenahme des Beschreibungsmodells nach Heinemann / Heinemann (2002) sowie des Beschreibungsansatzes nach Brinker (2018) näher erklärt werden.

3.2.3.1 Die Basisebene der *Formulierungsadäquatheit*

Eine Dimension, die in Mehr-Ebenen-Modellen als Basisebene herangezogen wird, ist die der Formulierungsadäquatheit. Dieses Konzept kann als Fortsetzung der grammatisch-formbezogenen Modelle gesehen werden. Dabei Dimension stehen also sprachliche Spezifika im Fokus, die Heinemann und Heinemann (2002: 134) in *Formulierungsmaximen* und *Formulierungsspezifika* bzw. textsortenspezifische Formulierungsmuster sowie stilistische Besonderheiten unterteilen. Während sie ersteres vor allem als Sammelbegriff für formale Aspekte, wie z. B. die Satzlänge, verstehen, meinen sie mit zweitgenanntem vor allem Phrasen, wie z. B. Grußformeln (vgl. Heinemann / Heinemann 2002: 134).

Brinker (2018) geht in seinem Mehr-Ebenen-Modell zur Beschreibung von Text-sorten nicht explizit auf die Dimension *Formulierungsadäquatheit* ein, streut aber v. a. in seinen Ausführungen zu den Basisebenen der Thematizität und Funktionalität einige Bemerkungen zur sprachlichen Gestaltung ein, die er z. B. als charakteristisch für Informationstexte mit deskriptiver Themenentfaltung ansieht (vgl. Brinker 2018: 106–109). Auch in seinem Beschreibungsmodell finden sich also Aspekte, die für die Formulierungsadäquatheit von Textsorten von Relevanz sind, allerdings nicht in so expliziter Form wie in den Ausführungen von Heinemann / Heinemann (2002: 134).

3.2.3.2 Die Basisebene der *Thematizität*

Mithilfe der Dimension der *Thematizität* wird der Blick auf inhaltliche Aspekte gelegt (vgl. Heinemann / Heinemann 2002: 134). Diese Ebene kann also als Weiterführung von Thema-Modellen gelesen werden. Auch diese Dimension unterteilen Heinemann / Heinemann (2002: 147) in drei Kategorien, und zwar in *die thematische Geprägtheit* eines Textes, die *Text-Thema-Entfaltung(en)* und die *Textstrukturierung*. Klaus Brinker nimmt in seinem Modell eine ähnliche Klassifizierung vor. Er schlägt allerdings zwei Analysekategorien vor, und zwar die der *thematischen Gliederung* sowie die der *thematischen Entfaltung*, wobei ein Bestandteil der letztgenannten auch die Struktur des Textes umfasst (vgl. Brinker 2018: 85). Beide Modelle führen also zur Analyse derselben thematischen Ebenen.

Thema und Thematische Gliederung bzw. Thematische Geprägtheit

Das *Thema* stellt laut Heinemann / Heinemann (2002: 79) und Klaus Brinker (2018: 53) den Grund- oder Hauptgedanken eines Textes dar. Dieser kann den Rezipient*innen auf unterschiedliche Weise vermittelt werden. Eine nicht unwesentliche Rolle spielt dabei die thematische Textstruktur. Unter einer solchen versteht Klaus Brinker (2018: 44) den Zusammenhang, der zwischen den einzelnen Inhalten besteht, die im Rahmen eines Textes aufgegriffen werden. Um diesen erkennen zu können, müssen sogenannte Wiederaufnahmerelationen offengelegt werden. Bei diesen handelt es sich um Verbindungen zwischen einzelnen Textelementen, die mithilfe von sprachlichen Mitteln – nämlich der Grammatik – erzeugt werden (vgl. Brinker 2018: 44). Wiederaufnahmerelationen tragen also wesentlich zum Entstehen von Textkohärenz bei. Sie sind aber nicht nur entscheidend, um den Sinnzusammenhang eines Textes

herzustellen, sondern auch, um die Gegenstände, die in diesem thematisiert werden, sprachlich hervorzuheben.

Brinker (2018: 45) übt in diesem Kontext Kritik an der von U. L. Figge formulierten Hypothese, wonach Textgegenstände, auf die am häufigsten in Form von Wiederaufnahmestrategien verwiesen wird, als Hauptthemen verstanden werden können. Er stellt jedoch klar, dass Themen, auf die am häufigsten referiert wird, als dominierende Referenzträger auftreten, wodurch sie die Vermittlung der Inhalte prägen, die ein Text transportiert. Wird ein Hauptgegenstand auf Basis der Anzahl seiner Erwähnungen definiert, können Wiederaufnahmestrukturen also sehr wohl Erkenntnisse zu den Grundgedanken eines Textes liefern. Die (dominierenden) Referenzträger dürfen aber eben nicht mit diesen gleichgesetzt werden (vgl. Brinker 2018: 45–46).

Die grammatischen Verweise auf eben jene Referenzträger können laut Brinker (2018: 29) implizit und explizit sein. Eine explizite Wiederaufnahme bezeichnet einen sprachlichen Ausdruck, der auf dasselbe außersprachliche Referenzobjekt verweist, wie jener, den er aufgreift (vgl. Brinker 2018: 29). Die sprachlichen Mittel, mithilfe derer eine explizite Wiederaufnahme erfolgen kann und die laut Brinker (2018: 32–34) am häufigsten auftreten, sind synonyme Substantive und Pronomen. Die sprachlichen Ausdrücke dieser Gruppe werden als Pro-Formen bezeichnet. Sie können anaphorisch eingesetzt werden, um eine Rückwärtsverweisung vorzunehmen – sich also auf den bereits verwendeten Ausdruck beziehen –, sie können aber auch auf diesen vorausdeuten. In diesem Fall spricht man von Vorwärtsverweisung bzw. kataphorischen Pro-Formen (vgl. Brinker 2018: 35).

Die implizite Wiederaufnahme hat – im Unterschied zur expliziten – keine Referenzidentität mit dem sprachlichen Ausdruck, den sie rekurriert. Die beiden involvierten sprachlichen Mittel verweisen also auf zwei unterschiedliche Referenzobjekte. Diese stehen aber in einer bestimmten Beziehung zueinander – beispielsweise in Form einer Teil-von- oder Enthaltenseins-Relation (vgl. Brinker 2018: 36). Grundlegend ist dabei, dass die sprachlichen Ausdrücke, die einen anderen Ausdruck implizit wiederaufnehmen, durch eine semantische Kontiguität mit diesem verbunden sind. Zwischen ihnen muss also eine Beziehung auf inhaltlicher Ebene vorliegen, die beispielsweise kulturell, genauso wie logisch oder ontologisch erklärbar ist (vgl. Brinker 2018: 37).

Heinemann / Heinemann (2002: 79–80) sowie Brinker (2018: 60–80) unterscheiden zwischen insgesamt drei unterschiedlichen Formen der Wiederaufnahme: dem *Wiederaufnahme-Prinzip*, dem *Ableitbarkeits-Prinzip* und dem *Kompabilitätsprinzip*. Das

Wiederaufnahme-Prinzip beschreibt Fälle, bei denen sich das Hauptthema eines Textes darin zeigt, dass es in unterschiedlichen grammatischen Formen wiederholt auftritt (vgl. Heinemann / Heinemann 2002: 79; Brinker 2018: 54). Es geht hierbei also darum, den dominierenden Referenzträger eines Textes zu finden (vgl. Brinker 2018: 45). Beim Ableitbarkeits-Prinzip wird hingegen davon ausgegangen, dass sich alle Nebenthemen aus dem Hauptthema ableiten lassen. Es basiert auf der Grundannahme, dass es immer ein dominierendes Thema gibt, und, dass sich mit Blick auf dieses auch die anderen vermittelten Informationen logisch erklären lassen (vgl. Brinker 2018: 54). Das Kompatibilitätsprinzip beruht wiederum auf der Annahme, dass sich das Hauptthema mit Blick auf die Funktion eines Textes erkennen lässt. Das Kernthema ist dieser Annahme folgend somit das, das sich am besten mit dem Zweck, wegen dem eine sprachliche Äußerung realisiert wird, vereinbaren lässt (vgl. Heinemann / Heinemann 2002: 80; Brinker 2018: 54).

Text-Thema-Entfaltung bzw. thematische Entfaltung

Neben der Wiederaufnahme als grammatischer Verknüpfung ist es auch die *Text-Thema-Entfaltung* bzw. die *thematische Entfaltung*, die eine grundlegende Analysekategorie der Ebene der Thematizität darstellt. Die Text-Thema-Entfaltung bzw. die thematische Entfaltung beschreibt, wie die gedankliche Ausführung eines Themas innerhalb eines Textes vonstattengeht (vgl. Brinker 2018: 57; Heinemann / Heinemann 2002: 79). Heinemann und Heinemann sowie Brinker unterscheiden hierbei zwischen vier Grundformen der thematischen Entfaltung: der deskriptiven, der narrativen, der explikativen und der argumentativen (vgl. Brinker 2018: 60).

Bei der deskriptiven Entfaltung wird ein Thema unter Berücksichtigung möglichst vieler Facetten beschrieben, um eine *Spezifizierung* vorzunehmen. Im Rahmen einer deskriptiven Themenentfaltung kann ein Thema auch räumlich und zeitlich eingeordnet werden, weshalb in diesem Fall von einer *Einordnung* die Rede ist. *Spezifizierung* und *Einordnung* stellen laut Brinker (2018: 60) die beiden grundlegenden thematischen Kategorien bei der deskriptiven Entfaltung dar. In welcher Ausprägung diese Form der thematischen Entfaltung auftritt, hängt vom (Haupt-)Thema eines Textes ab.

Brinker (2018: 60–63) differenziert hierbei zwischen den Themen „einmaliges (historisches) Ereignis“, „regelmäßiger Vorgang“ sowie „Lebewesen bzw. Gegenstand“. Im Falle eines Ereignisses zeichnet sich die deskriptive Themenentfaltung beispielsweise dadurch aus, dass sich der Textaufbau an der Abfolge der thematisierten Vorgänge

orientiert. Die Gliederung entspricht also zumeist der Chronologie, die das Thema aufweist. Hinzu kommt die Verwendung von Vergangenheitstempora – wie dem Präteritum oder dem Perfekt – sowie sprachlichen Äußerungen, die Auskunft über die temporale und lokale Einordnung des geschilderten Ereignisses geben. Die deskriptive Themenentfaltung mit dem Thema „einmaliges (historisches) Ereignis“ (Brinker 2018: 60) findet ihren Einsatz deshalb häufig in informativen Textsorten wie jener der „Nachricht“ (vgl. Brinker 2018: 61). Im Unterschied zu dieser Ausführung der deskriptiven Themenentfaltung wird auf jene mit dem Thema „regelmäßiger Vorgang“ (Brinker 2018: 62) vor allem bei Textsorten zurückgegriffen, die Anweisungen geben, wie beispielsweise einer Bedienungsanleitung oder einem Beipackzettel. In diesem Fall stellt das Thema einen (Gesamt-)Vorgang dar, der in einzelne Schritte unterteilt wird, die nacheinander geschildert werden. Auf sprachlicher Ebene zeichnet sich diese Ausprägung der deskriptiven Themenentfaltung laut Brinker (2018: 62) durch die häufige Verwendung von Handlungsverben aus sowie durch den Einsatz des Infinitivs, der jedoch keine Aufforderung formuliert, sondern eine Instruktion. Stellt das Thema ein Lebewesen oder einen Gegenstand dar, ist die deskriptive Entfaltung vor allem durch das Aufzeigen von Teil-Ganzes- oder Enthaltensein-Beziehungen geprägt, um das im Zentrum stehende Objekt einordnen zu können. Die Aspekte, die dabei thematisiert werden, können variieren und hängen von dem zu beschreibenden Wesen oder Objekt ab (vgl. Brinker 2018: 63).

Je nachdem, welches der drei eben genannten Themen den Hauptgedanken eines Textes mit deskriptiver Themenentfaltung bildet, muss laut Brinker (2018: 63) zwischen zwei Formen bzw. Ausprägungen unterschieden werden – dem *Bericht* und der *Beschreibung*. Der *Bericht* wird von Brinker – basierend auf der Begriffsdefinition von W. Schmidt (1981: 91, zit. n.: Brinker 2018: 63) – als Schilderung eines einzelnen Ereignisses verstanden, während die *Beschreibung* ein Lebewesen oder einen Gegenstand zum Thema hat.

Auf die deskriptive Entfaltung wird bei der Produktion unterschiedlicher Texte zurückgegriffen. Ihr Einsatz zeigt sich beispielsweise nicht nur bei solchen, die informativer Art sind, sondern auch bei jenen, die der Gruppe der instruktiven Texte angehören. Weiters kann sie Brinker (2018: 64) zufolge in Verbindung mit der argumentativen Entfaltung auftreten – eine Kombination, die u. a. im politischen Kontext vorzufinden ist. Anders als die deskriptive Themenentfaltung zeigt sich die narrative Themenentfaltung laut Brinker (2018: 64) vor allem in Alltagserzählungen. Brinker (2018: 65) schildert die

Charakteristika, die diese thematische Entfaltung auszeichnen, deshalb vor allem unter Zuhilfenahme des Modells, das William Labov und Joshua Waletzky (1973) zur Analyse eben jener Form der Narration entwickelt haben. Er übernimmt dieses Modell aber nicht, sondern überarbeitet es, weshalb sein Konzept stellenweise von jenem von Labov und Waletzky abweicht (vgl. Brinker 2018: 65). Eine solche Abweichung zeigt sich bereits mit Blick auf die thematischen Kategorien, die eine Erzählung charakterisieren, die im Sinne von Labov / Waletzky (1973: 79, zit. n. Brinker 2018: 65) als „verbale Technik der Erfahrungsrekapitulation“ verstanden wird. Ein grundlegendes Kriterium, damit ein Text als Erzählung klassifiziert werden kann, ist also die persönliche Beteiligung der Erzähler*innen an den beschriebenen Ereignissen (vgl. Brinker 2018: 64). Weiters ist eine Erzählung nach Brinker dadurch zu definieren, dass sie eine bestimmte narrativ-thematische Struktur aufweist. So kann sie demzufolge in drei Teile gegliedert werden, die den Kategorien *Situierung*, *Repräsentation* und *Resümee* entsprechen. Während die Textsegmente, die der ersten Kategorie zuzuordnen sind, dazu beitragen sollen, lokale und temporale Bestimmungen vorzunehmen, findet bei jenen, die als solche der Repräsentation bezeichnet werden können, die Schilderung des zu erzählenden Ereignisses statt. Das *Resümee* informiert über die Haltung, die die Erzähler*innen zum Zeitpunkt des Erzählens zum Erzählten einnehmen (vgl. Brinker 2018: 68). Weist ein Text, in dem ein tatsächlich von den Erzähler*innen erlebtes Ereignis thematisiert wird, Bestandteile all dieser Kategorien auf, kann dieser als *Erzählung* bezeichnet werden. Er verfügt damit auch über die Eigenschaften, die der narrativen Entfaltung eines Themas entsprechen (vgl. Brinker 2018: 68).

Auch bei der Beschreibung der explikativen Themenentfaltung greift Klaus Brinker (2018: 69) auf ein bereits entwickeltes Modell zurück. Bei diesem handelt es sich um das sogenannte H-O-Schema, das von Carl Gustav Hempel und Paul Oppenheim entwickelt wurde, um darzulegen, wie wissenschaftliche Erklärungen realisiert werden. Die explikative Themenentfaltung ist also eine Form der gedanklichen Ausführung eines Themas, bei der einem Text eine erklärende Funktion zugesprochen wird. Bei dem im Zentrum stehenden Thema handelt es sich folglich um ein sogenanntes Explanandum (vgl. Brinker 2018: 69) – also etwas, das in Form des Explanans (der Erklärung) erklärt wird bzw. erklärt werden soll. Das Explanandum ist also das Thema des Explanans und die explikative Themenentfaltung die Form der sprachlichen Ausführung, auf die bei der Erklärung des zu Erklärenden zurückgegriffen wird. Sobald eine solche Struktur erkennbar ist, ist von einer explikativen Themenentfaltung die Rede (vgl.

Brinker 2018: 70). Diese ist vor allem in Texten anzutreffen, die Wissensvermittlung bzw. -vertiefung anstreben, was laut Brinker (2018: 72) zumeist auch auf sprachlicher Ebene signalisiert wird. Die explikative Themenentfaltung ist also auch anhand der Verwendung sprachlicher Mittel zu erkennen, die versuchen, Kausalzusammenhängen aufzuzeigen (vgl. Brinker 2018: 72).

Die explikative Themenentfaltung wird aber nicht nur herangezogen, um (komplexe) Inhalte zu vermitteln, sondern kann auch eingesetzt werden, um Argumente zu stützen. In diesem Fall tritt sie in Verbindung mit der argumentativen Themenentfaltung auf. Diese wird zumeist herangezogen, um Meinungen zu vermitteln bzw. die Rezipient*innen von einer bestimmten Sichtweise zu überzeugen (vgl. Brinker 2018: 80). Da dabei auf Argumente und Thesen zurückgegriffen wird, stellen diese beiden Bestandteile die Basis eines argumentativen Textes dar und somit auch die Grundlage der argumentativen Themenentfaltung (vgl. Brinker 2018: 74). Nach dem Argumentationsmodell von Stephen Toulmin (1996: 104, zit. n.: Brinker 2018: 73) kommen zu diesen beiden Bausteinen noch die *Schlussregel*, die *Stützung*, der *Modaloperator* und die *Ausnahmebedingung* hinzu. Bei der *Schlussregel* handelt es sich im Sinne Toulmins (1996) um eine Hypothese, die der Form „Wenn..., dann...“ entspricht und die Basis für die Konklusion darstellt. Dabei kann auf die *Stützung* zurückgegriffen werden, indem weitere Aussagen hinzugezogen werden, die die Hypothese bekräftigen. Diese, die These stützenden Aussagen können aus unterschiedlichen Bereichen stammen. Demgegenüber soll der *Modaloperator* die Hypothese nicht bekräftigen, sondern anzeigen, wie wahrscheinlich sie ist. Folglich können Adjektive wie *wahrscheinlich*, *vielleicht* oder *womöglich* als Modaloperatoren fungieren. Die *Ausnahmebedingung* wiederum gibt an, welche Faktoren die Gültigkeit der Hypothese außer Kraft setzen. Auf diese sechs Kategorien wird laut Toulmin (1996: 104, zit. n.: Brinker 2018: 73) bei der Argumentation zurückgegriffen (vgl. Brinker 2018: 73). Sie verweisen folglich auch auf die argumentative Themenentfaltung bzw. charakterisieren Texte, bei deren Produktion auf diese Form der thematischen Entfaltung zurückgegriffen wird. Sie lässt sich dementsprechend vor allem bei appellativen Texten finden, mit denen das Ziel verfolgt wird, die Rezipient*innen von der Meinung der Produzent*innen zu überzeugen. Die argumentative Themenentfaltung wird aber auch bei normativen Texten, wie beispielsweise Gerichtsurteilen, oder informativen Texten, z. B. wissenschaftlichen Arbeiten, eingesetzt – also bei allen Texten, die auf die Form des Argumentierens zurückgreifen (vgl. Brinker 2018: 80).

Textstruktur

Im Rahmen der Analyse der *thematischen Entfaltung* wird nach dem Modell von Klaus Brinker auch die Textstruktur untersucht, die bei Heinemann / Heinemann (2002: 147) eine eigene Kategorie darstellt. Sie beschreibt den Aufbau eines Textes sowie nach Brinker (2018: 24–25) auch seine Beschaffenheit. Auskunft über diese geben laut Klaus Brinker die Art der thematischen Entfaltung und die Beziehung, die die Teilthemen eines Textes zum Hauptthema aufweisen (vgl. Brinker 2018: 25). Auch die Textstruktur muss – wie alle Analysekategorien der Ebene der Thematizität – mit Blick auf die Funktion, die ein Text in der Kommunikation einnimmt, bzw. das Ziel, das mit der Realisierung eines solchen verfolgt wird, betrachtet werden (vgl. Heinemann / Heinemann 2002: 201).

3.2.3.3 Die Basisebene der *Situativität*

Bei der Situativität wird – wie bei Situations-Modellen – die pragmatisch-kommunikative Funktion von Texten ins Zentrum gerückt (vgl. Heinemann / Heinemann 2002: 99). Heinemann und Heinemann (2002: 134) gehen in diesem Kontext von einer grundsätzlichen Partner*innenorientiertheit aus, die demzufolge jede Form der (sprachlichen) Kommunikation beeinflusst. In ihrem Modell werden die Kommunikationspartner*innen deshalb bei zwei Unterkategorien der Dimension der Situativität ins Zentrum gerückt – nämlich jener, die nach der sozialen Rolle von Textproduzent*innen und Textrezipient*innen fragt, sowie jener, in der die Anzahl der Partner*innen zur Beschreibung von Textsorten herangezogen wird. Hierbei unterscheiden Heinemann und Heinemann (2002: 148) auf Basis der Anzahl der Partner*innen zwischen unterschiedlichen Formen der Kommunikation – nämlich dyadischer sowie Gruppen- und Massenkommunikation. Während die Definition der dyadischen Kommunikation von Heinemann und Heinemann (2002: 148) als Austausch mit einem*einer Partner*in noch als eindeutig erscheint, ist die Unterscheidung zwischen beiden letztgenannten Formen recht unklar. Beschrieben werden diese nämlich als Kommunikation mit einer Kleingruppe bzw. Großgruppe – eine ungefähre Partner*innenanzahl wird jedoch nicht genannt.

Neben der Partner*innenanzahl wird im Modell nach Heinemann / Heinemann (2002: 147) im Rahmen der Analyse der Situatationalität auch die Tätigkeitssituation, die

soziale Organisation der Tätigkeit im Kommunikationsbereich sowie die Umgebungssituation herausgearbeitet bzw. in die Untersuchung miteinbezogen.

Laut Brinker (2018: 141), der in seinem Modell bei der Analyse der Situativität lediglich zwei Analysekategorien – nämlich die *Kommunikationsform* und den *Handlungsbereich* – vorsieht, ist die Subkategorie der Kommunikationsform vor allem durch das Medium bestimmt, das zur Realisierung eines Textes herangezogen wird. Brinker (2018: 141) unterscheidet in diesem Kontext zwischen fünf Medien: dem Face-to-Face-Medium, dem Telefon, dem Rundfunk, dem Fernsehen und der Schrift.⁴ Hervorzuheben ist jedoch, dass er die damit verbundenen Kommunikationsformen als multifunktional versteht. Auf Basis des Mediums können demzufolge also keine Aussagen bezüglich der Funktion der realisierten Texte getätigt werden. Herangezogen werden müssen sie aber trotzdem, um die situativen Merkmale in der Analyse berücksichtigen zu können (vgl. Brinker 2018: 142).

Die Unterkategorie des Handlungsbereichs, die vermutlich jener der Tätigkeitssituation im Modell nach Heinemann / Heinemann (2002) entspricht, kann im Modell nach Brinker (2018) herangezogen werden, um das gesellschaftliche Feld zu beschreiben, in dem ein Text realisiert wird. Dieser Bereich ist deshalb für die Beschreibung von Texten von Relevanz, da mit jedem gesellschaftlichen Areal unterschiedliche Umgangsformen – also Verhaltensregeln, die dem Habitus-Konzept nach Bourdieu (2020: 394; 2021: 195) entsprechen – verbunden sind. Beispiele für unterschiedliche Bereiche sind laut Brinker (2018: 142) die Alltagswelt, die Welt der Wissenschaft oder die Welt der Kunst, wobei es sich dabei um Areale handelt, die einer spezifischeren Definition und Eingrenzung bedürfen. Wichtig ist mit Blick auf die Kategorie des Handlungsbereichs auch das Rollenverständnis, das die Kommunizierenden aufweisen. Brinker (2018: 142) unterscheidet in diesem Kontext deshalb zwischen privatem, offiziellem und öffentlichem Handlungsbereich und verbindet mit diesen Formen unterschiedliche kommunikative Merkmale, die sich z. B. auf inhaltliche, genauso wie auf sprachliche Aspekte auswirken können.

⁴ Diese Liste kann aus heutiger Sicht nicht als vollständig angesehen werden, sondern müsste überarbeitet bzw. vor allem um digitale Kommunikationsmedien erweitert werden.

3.2.3.4 Die Basisebene der *Funktionalität*

Bei der Ebene *Funktionalität* handelt es sich um eine Fortsetzung der Grundansätze der Funktions-Modelle. Bei dieser Dimension wird folglich das Ziel, das von den Textproduzent*innen mithilfe der Kommunikation verfolgt wird, ins Zentrum gerückt (vgl. Heinemann / Heinemann 2002: 134). Heinemann / Heinemann (2002: 147) führen in ihrem Modell insgesamt fünf Funktionen an, die sie als Hauptfunktionen betiteln. Zu diesen zählen: Sich Ausdrücken, Kontaktieren, Informieren, Steuern und Ästhetisch Wirken (vgl. Heinemann / Heinemann 2002: 147).

Auch Brinker (2018: 140) geht in der Skizzierung seines Modells, in dem die Textfunktion das Basiskriterium zum Definieren von Textsorten darstellt, auf eben jene Ebene ein. Dabei greift er auf Searles (1982) Klassifikation von Textfunktionen zurück und baut auf dieser auf (vgl. Brinker 2018: 102). Searle (1982: 17–50) listet in seinen Ausführungen insgesamt fünf Klassen von unterschiedlichen illokutiven Sprechakttypen: Repräsentative, Direktive, Kommissive, Expressive und Deklarative. Er nimmt diese Einteilung auf Basis von bestimmten Kriterien vor, von denen eines den illokutiven Zweck betrifft, also das Ziel, das mithilfe der Sprachhandlung erreicht werden soll. So wird bei Repräsentativen ein Sachverhalt dargelegt, während den Rezipient*innen mithilfe von Direktiven bestimmte Anweisungen gegeben werden sollen. Kommissive dienen Sprecher*innen dazu, ihr eigenes zukünftiges Handeln z. B. in Form von Versprechen oder Gelöbnissen festzulegen. Expressive fungieren als Vermittlung von Einstellungen zu den thematisierten Aspekten und Deklarative nehmen tatsächliche Änderungen der Wirklichkeit vor, indem z. B. ein Freispruch vollzogen wird, durch den Gefängnisinsass*innen zu freien Bürger*innen werden. Es ist aber nicht nur der Zweck einer sprachlichen Äußerung, den Searle (1982: 31) heranzieht, um unterschiedliche Klassen von Sprechakten bilden zu können, sondern beispielsweise auch das Verhältnis zwischen dem Inhalt des sprachlich Kommunizierten und der außersprachlichen Realität – also der sogenannten „direction of fit“ (Brinker 2018: 103) bzw. Entsprechungsrichtung von Wort und Welt bzw. Welt und Wort (vgl. Brinker 2018: 103). Diese verhält sich vor allem bei Repräsentativen und Direktiven sowie Kommissiven recht ähnlich. Denn während bei den beiden zuletzt genannten Sprechakttypen eine Annäherung von den Gegebenheiten der Realität zum Inhalt des Gesagten angestrebt wird, liegt bei Repräsentativen bereits eine Übereinstimmung dieser beiden Bezugspunkte vor (vgl. Brinker 2018: 103). Dasselbe gilt für Deklarative, wobei sich hierbei sowohl die Welt auf das Wort bezieht als auch das Wort auf die Welt – die

Entsprechungsrichtung ist, anders als bei Repräsentativen, bei denen das Wort die Welt abbildet, die Welt aber nicht das Wort, also beidseitig (vgl. Brinker 2018: 104). Laut Searle (1982: 34) zeichnen sich Sprechakte, die zur Gruppe der Expressive gezählt werden, durch das Fehlen einer Beziehung zwischen sprachlich Dargestelltem und Darzustellendem aus (vgl. Brinker 2018: 103).

Auf Basis dieser Kriterien bzw. der daraus gebildeten Sprechakttypen nach Searle (1982: 31–47) nimmt Brinker (2018: 105) ebenfalls eine Klassifikation von textuellen Grundfunktionen vor. Bei dieser weicht er aber vor allem, was die Gruppe der Repräsentative und Expressive betrifft, von Searles (1982) Modell ab, da er diese beiden Sprechakttypen als unzureichend charakterisiert ansieht. Bei seiner Kategorisierung stützt Brinker sich folglich auch nicht auf dieselben Aspekte zur Bestimmung von unterschiedlichen Kategorien, sondern macht die „Art des kommunikativen Kontakts“ (Brinker 2018: 105) zum ausschlaggebenden Charakteristikum. Seine Aufstellung ist also von einem kommunikativ-interaktiven Ansatz geprägt. Diesem zufolge kann zwischen fünf textuellen Grundfunktionen unterschieden werden, und zwar zwischen der Informationsfunktion (bei Searle (1982: 35) Repräsentative), der Appellfunktion, der Obligationsfunktion, der Kontaktfunktion (bei Searle (1982: 34): Expressive) und der Deklarationsfunktion (vgl. Brinker 2018: 105–106).

Mithilfe von Texten, die das kommunikative Ziel des Informierens verfolgen, soll laut Brinker (2018: 106) Wissen vermittelt werden. Die textuelle Funktion kann sich hierbei durch Verben wie *informieren* oder *berichten* auch auf der Wortebene ausdrücken. Auf dieser kann zudem das Verhältnis zwischen Sprecher*innen und vermitteltem Wissen präzisiert werden, indem z. B. Quellen angegeben werden oder mithilfe des Konjunktivs angezeigt wird, dass etwas nicht aus erster, sondern aus zweiter Hand (nach)erzählt wird (vgl. Brinker 2018: 106).⁵ Mithilfe von Texten, die von Sprecher*innen zu dem Zweck des Informierens produziert werden, können aber nicht nur Sachverhalte, sondern auch Meinungen kommuniziert werden,⁶ wobei Brinker (2018: 108) in diesem Kontext betont, dass das Ziel, das bei der Textproduktion verfolgt wird, in keinem Fall die Beeinflussung der Rezipient*innen darstellt. Die Grundfunktion ist und bleibt jene des Informierens.

⁵ Beides wird beispielsweise in der Textsorte *Nachrichtentext* eingesetzt (vgl. Brinker 2018: 107).

⁶ Beispiele für Textsorten, die die Grundfunktion des Informierens verfolgen und meinungsbezogen sind, sind das *Gutachten* sowie die *Rezension* (vgl. Brinker 2018: 108).

Wird mithilfe eines Textes das Ziel verfolgt, die Kommunikationsteilnehmer*innen zu etwas zu animieren, ist dieser der Gruppe von Texten mit Appellfunktion zuzuordnen. In diesem Fall kann die Funktion des Textes, wie schon bei jenen mit Informationsfunktion, mithilfe von Verben – z. B. *überzeugen*, *motivieren* oder *animieren* – klar kommuniziert werden (vgl. Brinker 2018: 109). Auch der Satztyp – allen voran der Imperativsatz – sowie Satzmuster – z. B. Infinitivkonstruktionen – können laut Brinker (2018: 110–112) als Indikatoren fungieren, die auf die Funktion des Textes schließen lassen. Brinker geht bei der Charakterisierung der Appellfunktion aber nicht nur auf grammatische Besonderheiten ein, sondern auch auf die Einstellung der Sprecher*innen, die er in normative und evaluative einteilt. Die normative Einstellung umfasst laut Brinker (2018: 112) das Interesse, das die Textproduzent*innen zur Realisierung des Sprechaktes motiviert – also beispielsweise der Wille, dass ein bestimmtes Vorhaben umgesetzt wird. Im Unterschied dazu steht bei der evaluativen Einstellung die Absicht der Sprecher*innen im Zentrum, dass ihre Einstellung z. B. zu den thematisierten Sachverhalten von den Rezipient*innen übernommen wird (vgl. Brinker 2018: 112).

Die Obligationsfunktion hingegen soll den Kommunikationsteilnehmer*innen laut Brinker (2018: 117) vermitteln, dass sie sich zu einem bestimmten Verhalten verpflichten. Texte, die ein solches kommunikatives Ziel verfolgen, legen ihre Funktion laut Brinker (2018: 117) zumeist recht offen dar, indem sie einer bestimmten Form entsprechen, die innerhalb einer Sprachgemeinschaft als Indikator fungiert und die Funktion des Textes offenlegt. Auch der Handlungskontext sowie innertextliche Merkmale – wie beispielsweise Überschriften (z. B. „Vertrag“) – können als Signal fungieren. Unter Berücksichtigung dieser Aspekte ergibt sich auch die thematische Einstellung der Sprecher*innen, die Klaus Brinker (2018: 118) als voluntativ und intentional beschreibt. Die Textproduzent*innen sind also interessiert daran, dass die Rezipient*innen eine Verpflichtung eingehen.

Während Texte mit Obligationsfunktion vor allem in juristischen Kontexten realisiert werden und nicht auf das Erzeugen von (darüber hinausgehenden) zwischenmenschlichen Beziehungen abzielen, kann der Zweck von Texten mit Kontaktfunktion als das Herstellen von eben solchen (sozialen) Verbindungen beschrieben werden. Folglich sind es Verben wie *gratulieren*, *beglückwünschen* oder *kondolieren*, die Klaus Brinker (2018: 118) als Signale für die Kontaktfunktion eines Textes auflistet, und damit einhergehend die personale Beziehung zwischen Sprecher*innen und Rezipient*innen,

die die Einstellung der Kommunikationsteilnehmer*innen bei der Produktion von Texten mit Kontaktfunktion prägt (vgl. Brinker 2018: 119).

Die Deklarationsfunktion eines Textes spricht diesem einen realitätsverändernden Charakter zu. Mit der Produktion eines solchen Textes wird also in die „Realität“ der Welt eingegriffen. Beispiele für Texte mit einer solchen Funktion sind Testamente, Urkunden, genauso wie Bevollmächtigungen (vgl. Brinker 2018: 120). Die Auflistung dieser Textsorten verweist bereits darauf, dass mithilfe von sprachlichen Mitteln – wie z. B. der Betitelung eines Dokuments als Testament oder der Verwendung von explizit deklarativen Verben – die Deklarationsfunktion eines Textes offengelegt werden kann. Da das Identifizieren und Erkennen der Funktion eines Textes vonseiten der Rezipient*innen grundlegend für das Gelingen eines Sprechaktes ist, weil erst durch das Erkennen der kommunikativen Funktion eines sprachlichen Produkts adäquat auf dieses reagiert werden kann, stellt die Basisebene der Funktionalität die Grundkategorie im Modell nach Klaus Brinker (2018) dar. In der Beschreibung seines Konzepts führt dieser deshalb auch unterschiedliche Strategien an, auf die zurückgegriffen werden kann, um die funktionale Dimension von Texten herausarbeiten zu können. Eine Methode zur Feststellung der Grundfunktion eines Textes ist das Illokutionsindikatorenkonzept (vgl. Brinker 2018: 91).

Sogenannte Illokutionsindikatoren bzw. „Indikatoren des Sprechhandlungstyps“ umfassen sprachliche Mittel, die in einer Sprachgemeinschaft als Anzeichen für eine bestimmte Funktion fungieren. Unter diese fallen sogenannte „explizit performative Formeln“, also Phrasen, die die Funktion eines Textes offenbaren, indem sie diese wörtlich aufgreifen, wie z. B. *Ich **fordere** dich auf...* oder *Ich **verspreche** dir...* (vgl. Brinker 2018: 91). Weiters können Satztypen und Satzmuster als Illokutionsindikatoren fungieren. So verweist laut Brinker (2018: 93) ein Satzmuster, das aus dem Modalverb *sollen* und einem Pronomen der 2. Person Singular besteht, darauf, dass es sich bei dem realisierten Sprechhandlungstyp um eine Empfehlung handelt. Auch Abtönungspartikel wie *aber*, *nur*, *ja*, *mal*, oder Modalwörter wie *hoffentlich* oder *zweifelloos* können laut Brinker (2018: 93) als Indikatoren für bestimmte Textsorten fungieren. Als letztes Beispiel für diese sprachlichen Mittel führt Brinker den propositionalen Gehalt einer Äußerung an, wobei er betont, dass dieser vom Kontext, in dem die sprachliche Handlung realisiert wird, abhängt (vgl. Brinker 2018: 93). Die situationale Umgebung ist es auch, die die Dominanz einzelner Signale bedingt, weshalb Brinker (2018: 94) auch

sogenannte Kontextindikatoren anführt, wie beispielsweise die Rollen, mit denen sich die Kommunikationsteilnehmer*innen identifizieren.

Um mithilfe dieser Indikatoren die Funktion eines Textes identifizieren zu können, kann laut Brinker eine sogenannte Illokutionsstrukturanalyse durchgeführt werden. Bei einer solchen wird von der – auf Searles (1982) Sprechakttheorie basierenden – Grundannahme ausgegangen, dass mithilfe eines Textes unterschiedliche Sprechakte realisiert werden, wobei es eine illokutive Sprachhandlung gibt, die als hauptsächliche und dominante verstanden wird. Sie beschreibt das kommunikative Ziel, das mithilfe eines Textes erreicht werden soll. Folglich orientieren sich alle anderen Sprechakte an der dominanten sprachlichen Handlung, die sie zu unterstützen bzw. zu verstärken versuchen. Sie werden als subsidäre Illokutionen bezeichnet (vgl. Brinker 2018: 95). Das Ziel einer Illokutionsanalyse ist es, diese sowie die illokutiven Sprechakte innerhalb eines Textes zu definieren, um anschließend seine Funktion benennen zu können. Dieses Unterfangen – also der Versuch, auf Basis der Ausarbeitung jener Sprechakte, die in einzelnen Sätzen als dominant bzw. illokutiv auftreten, auf die Funktion des gesamten Textes schließen zu können – ist zugleich einer der Kritikpunkte, die Brinker (2018: 96–97) im Zuge seiner Beschreibung des Illokutionsstrukturkonzepts als eines von mehreren Problemen anführt. Demzufolge greift eine solche Bestimmung zu kurz, da u. a. diverse außer- und innersprachliche Aspekte vernachlässigt werden. Diese werden im textfunktionalen Modell ins Zentrum gerückt.

Das Textfunktionale Konzept orientiert sich an den Illokutionsindikatoren, versucht diese aber weiterzuentwickeln, um die Probleme, die sich daraus ergeben, zu umgehen. Folglich wird von außersprachlichen und innersprachlichen Mitteln ausgegangen, die Brinker (2018: 99) als „Indikatoren der Textfunktion“ bezeichnet und in drei Gruppen einteilt. Die erste umfasst sprachliche Mittel, mithilfe derer den Rezipient*innen explizit kommuniziert wird, welche Funktion der Text einnimmt, weshalb Brinker (2018: 99) sie „direkte Signalisierung der Textfunktion“ nennt. Die Form der „indirekten Signalisierung der Textfunktion“ beschreibt den zweiten Typus von Indikatoren. Bei diesen handelt es sich um sprachliche Erscheinungen, die Rückschlüsse auf die Einstellung der Produzent*innen zu den Inhalten erlauben, die in Form der analysierten Texte versprachlicht werden. Dies basiert also auf der Annahme, dass die Textfunktion und die Einstellung der Textproduzent*innen miteinander in Verbindung stehen. Eindeutig geklärt ist diese Beziehung aber noch nicht, weshalb diese Art der Indikatoren, die die thematische Einstellung der Kommunizierenden betrifft, bis dato lediglich als indirekter

Einfluss angeführt werden kann (vgl. Brinker 2018: 99). Der letzte Grundtyp von Verweisen, die auf die Textfunktion schließen lassen können, umfasst kontextuelle Gegebenheiten. In diese Gruppe fallen also alle Aspekte, die den Handlungsbereich beschreiben, in dem ein Text realisiert wird (vgl. Brinker 2018: 100).

3.2.4 Anwendungsanleitungen zur Textsortenbeschreibung

Im Folgenden soll aufgezeigt werden, wie die eben beschriebenen Basisebenen und Subkategorien in der textsortenlinguistischen Praxis herangezogen werden können, um eine Textsortenbeschreibung vorzunehmen. Dafür wird auf die Anwendungsanleitungen der Beschreibungsmodelle nach Heinemann / Heinemann (2002) und Brinker (2018) zurückgegriffen, da in der vorliegenden Untersuchung eine Kombination aus beiden Ansätzen und Herangehensweisen angewendet wird.

3.2.4.1 Anwendung Beschreibungsmodell nach Heinemann / Heinemann (2002)

Im Modell nach Heinemann / Heinemann (2002) erfolgt die Beschreibung und anschließende Charakterisierung von Textsorten auf Basis bzw. unter Zuhilfenahme der Basisebenen und Subdifferenzierungen. Dieses Unterfangen wird in insgesamt drei Schritten realisiert, die von Heinemann / Heinemann (2002) auch in Form eines Schemas aufgezeigt werden:

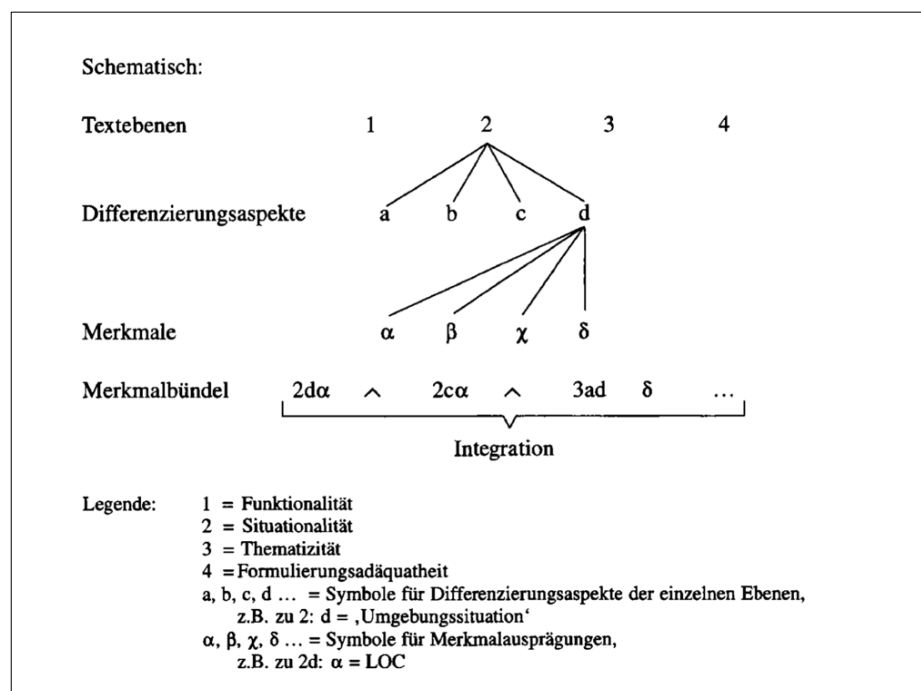


Abb. 2: Beschreibungsmodell von Textsorten nach Heinemann / Heinemann (2002: 146).

Den Ausgangspunkt stellt Heinemann / Heinemann (2002: 147) zufolge die Mehrdimensionalität jeder Textsorte dar. Auf Basis des Zusammenwirkens aller vier Grundebenen wird jede dieser Dimensionen näher analysiert und mithilfe der Unterkategorien differenziert. Diese werden von Heinemann / Heinemann (2002: 147) wie folgt aufgelistet:

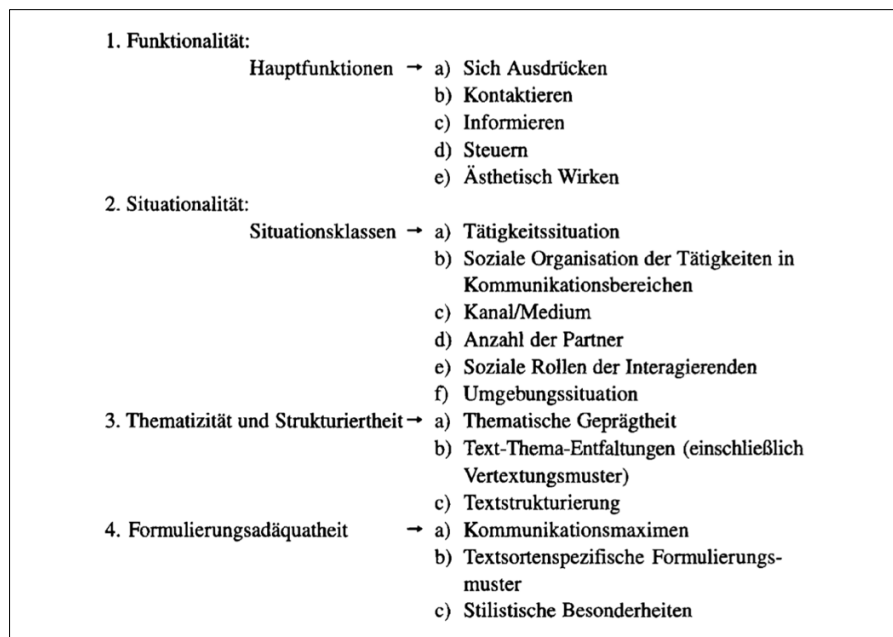


Abb. 3: Auswahl der Subkategorien zur Beschreibung von Textsorten nach Heinemann / Heinemann (2002: 147).

Nachdem die zu untersuchenden Textexemplare anhand dieser Kategorien und Subkategorien analysiert wurden, erfolgt die von Heinemann / Heinemann (2002: 147) als Merkmalidentifizierung bezeichnete Zusammenfassung der herausgearbeiteten Merkmale. Bei diesem Schritt wird das Ziel des Anfertigens einer sogenannten Merkmalliste verfolgt. Es geht also darum, alle Eigenschaften aufzuzählen, die jene Textexemplare aufweisen, die zu der zu charakterisierenden Textsorte gezählt werden. Hierbei darf laut Heinemann und Heinemann (2002: 149) aber keinesfalls davon ausgegangen werden, dass alle Exemplare dieselben Merkmale in derselben Gewichtung aufweisen. Auch hierbei können nämlich Unterschiede erkennbar werden. Letztlich soll jedoch eine Liste angefertigt werden, die eine Basis für die weiteren Schritte bei der Charakterisierung einer Textsorte darstellt. Der entscheidende Schritt ist laut Heinemann / Heinemann (2002: 149) die Aussonderung jener Merkmale, die als nicht typisch für die zu charakterisierende Textsorte gelten. Denn: „Erst eine Bündelung von möglichst wenigen Merkmalen unterschiedlicher Provenienz macht Textsorten miteinander

vergleichbar, lässt Übereinstimmungen und Unterschiede zwischen ihnen deutlich hervortreten“ (Heinemann / Heinemann 2002: 149).

Dieser Schritt wird von Heinemann / Heinemann (2002: 151) als Merkmalidentifizierung bezeichnet. Auf ihn folgt noch die sogenannte Bündelung bzw. Gewichtung, bei der ausschließlich jene Eigenschaften herausgearbeitet werden, die als unerlässlich angesehen werden, damit ein Text als Repräsentant einer Textsorte verstanden werden kann. Die Merkmalliste, die am Ende dieses letzten Schrittes übrigbleibt, ist die Merkmalkomplexion. Sie umfasst laut Heinemann / Heinemann (2002: 151) die Eigenschaften, die eine Textsorte auszeichnen.

3.2.4.2 Anwendung Beschreibungsansatz nach Brinker (2018)

Auch Klaus Brinker (2018: 155) stellt eine grafische Darstellung seines Beschreibungsansatzes zur Charakterisierung von Textsorten zur Verfügung (s. Abb. 4).

Beschreibungsaspekte		Analysekategorien		Analysekriterien	
Kommunikativ funktionaler Aspekt		Textfunktion		informativ appellativ obligatorisch kontaktspezifisch deklarativ	direkt signalisiert indirekt signalisiert
Struktureller Aspekt	Thematische Ebene	Thema	Art	Ereignis, Gegenstand, These usw.	
			Lokale Orientierung	auf Emittenten/Rezipienten bezogen / außerhalb von Emittent und Rezipient	
			Temporale Orientierung	vorzeitig, gleichzeitig, nachzeitig, zeitlos	
	Themenentfaltung	Grundform	Deskriptiv Narrativ Explikativ argumentativ		
		Realisationsform	Deskriptiv-sachbetont/-meinungsbetont Rational-begründend/emotiv-bewertend („persuasiv“)		
	Grammatische Ebene	grammatische Kohärenz		Wiederaufnahme Tempuskontinuität Konjunktionale Verknüpfung Semantische Vertextungstypen usw.	explizit implizit

Abb. 4: Übersicht über Kategorien und Kriterien der linguistischen Textanalyse nach Brinker (2018: 155).

Der erste „Beschreibungsaspekt“, der in der schematischen Darstellung des Beschreibungsansatzes (Abb. 4) als „kommunikativ-funktionaler Aspekt“ bezeichnet wird, umfasst ausschließlich die Analysekategorie der Textfunktion. Sie wird anhand der oben ausgeführten Analyse Kriterien eruiert, die nicht nur die fünf kommunikativen Grundfunktionen nach Brinker (2018: 155) beinhalten, sondern auch die Art der Signalisierung eben jener.

Die zweite Gruppe, die in der Tabelle „struktureller Aspekt“ genannt wird, teilt Brinker (2018: 154–155) in die thematische und die grammatische Ebene ein. Die thematische Ebene umfasst die beiden Analysekategorien „Thema“ und „Themenentfaltung“, die wiederum in drei bzw. zwei Subgruppen unterteilt werden. Im Fall des Themas werden nicht nur die „Art“ des Textinhalts benannt, sondern auch die „lokale“ und „temporale Orientierung“. Die „Themenentfaltung“ wird unterteilt in die „Grundform“ sowie die „Realisationsform“ (vgl. Brinker 2018: 155).

Die grammatische Ebene – die, neben der thematischen, die zweite Hauptgruppe der strukturellen Aspekte darstellt – weist lediglich eine Analysekategorie auf: die grammatische Kohärenz. Zur Analyse eben dieser führt Brinker (2018: 155) eine Auswahl von vier Analyse Kriterien an, wobei jene der „Wiederaufnahme“ in eine explizite und eine implizite unterteilt wird.

Die situativen Aspekte werden in der schematischen Zusammenfassung der Beschreibungsaspekte, Analysekategorien und Analyse Kriterien nicht angeführt. Dieses Fehlen begründet Brinker (2018: 156) damit, dass es sich bei dieser Dimension um eine Ebene handelt, deren bisherige Erforschung noch zu keinen eindeutigen Ergebnissen geführt hat. In seinem Beschreibungsansatz beschränkt er sich bei der Analyse der situativen Aspekte deshalb auf die beiden Kategorien „Kommunikationsform“ und „Handlungsbereich“, die zwar im Schema nach Brinker (2018: 155) nicht gelistet werden, bei der praktischen Anwendung aber sehr wohl berücksichtigt werden.

Brinker (2018: 156) vollzieht die Anwendung dieses Beschreibungsansatzes zur Charakterisierung von Textsorten in insgesamt drei Schritten. Zu Beginn steht dabei die Analyse des Kontextes im Zentrum, in dem ein Text realisiert wird. Sowohl die Kommunikationsform, als auch der Handlungs- und Kommunikationsbereich werden dabei

beschrieben. Im zweiten Schritt wird die Analyse der Textfunktion vorgenommen, indem auf Basis der direkten und indirekten Indikatoren versucht wird, den Zweck, den ein Text hat, herauszuarbeiten. Hierbei gilt es auch zu berücksichtigen, ob es Zusatzfunktionen gibt, mit denen ein Text ausgestattet ist (vgl. Brinker 2018: 156). Im dritten Schritt steht die thematische und grammatische Textstruktur im Zentrum. Hier gilt es also zu analysieren, welches Thema innerhalb eines Textes bearbeitet wird, welche Form der thematischen Entfaltung umgesetzt wird sowie in welchem Modus die Themenbehandlung realisiert wird (vgl. Brinker 2018: 157).

Brinker stellt zudem klar, dass diese Schritte, die den Beschreibungsebenen bzw. -dimensionen entsprechen, zwar in der Theorie klar voneinander zu unterscheiden sind, in der praktischen Analyse eines Textes aber nicht unabhängig voneinander betrachtet werden können. Bei der Untersuchung jedes Aspekts bedarf es der Berücksichtigung und Miteinbeziehung aller Ebenen, die einen Text charakterisieren (vgl. Brinker 2018: 157).

3.3 Zur Textsorte *Kunstausstellungs-Begleittext*. Versuch einer Charakterisierung

Nachdem im vorangegangenen Kapitel die Konzepte beschrieben und jene Begriffe diskutiert bzw. definiert worden sind, die die linguistischen Grundvoraussetzungen für die Beschreibung und Charakterisierung von Textsorten liefern, soll im Folgenden eine praktische Anwendung der bisher rein theoretischen Überlegungen erfolgen. Den Auftakt dieser Anwendung stellt eine Definition des Untersuchungsgegenstandes im engeren Sinn dar. Im Anschluss daran folgen die Darlegung und Interpretation der Untersuchungsergebnisse, die auf Basis der Analyse der Textexemplare gemäß dem Modell nach Heinemann / Heinemann (2002) unter Einbeziehung des Ansatzes nach Brinker (2018) erzielt worden sind. Um eine adäquate Auseinandersetzung mit dem Untersuchungsgegenstand zu ermöglichen, wird eine Kombination der beiden genannten Herangehensweisen umgesetzt. Dabei wird stets kenntlich gemacht, auf welches der beiden Modelle sich die einzelnen Analyseschritte stützen.

3.3.1 Zum Untersuchungsgegenstand. Der *Kunstaussstellung-Begleittext*

Es ist zu Beginn von grundlegender Relevanz, die Klasse der Begleittexte, die im Folgenden im Zentrum stehen wird, von anderen Formen sprachlicher Kommunikation im

Kunstaussstellungskontext abzugrenzen. Dabei muss zunächst klargestellt werden, welche Gruppe von Texten mit dem Begriff *Kunstaussstellungs-Begleittext* bezeichnet wird.

Zur Definition dieses Konzeptes soll Evelyn Dawids und Robert Schlesingers (2002: 37; s. Abb. 5) Schema zu Texthierarchien in musealen Ausstellungen herangezogen werden.

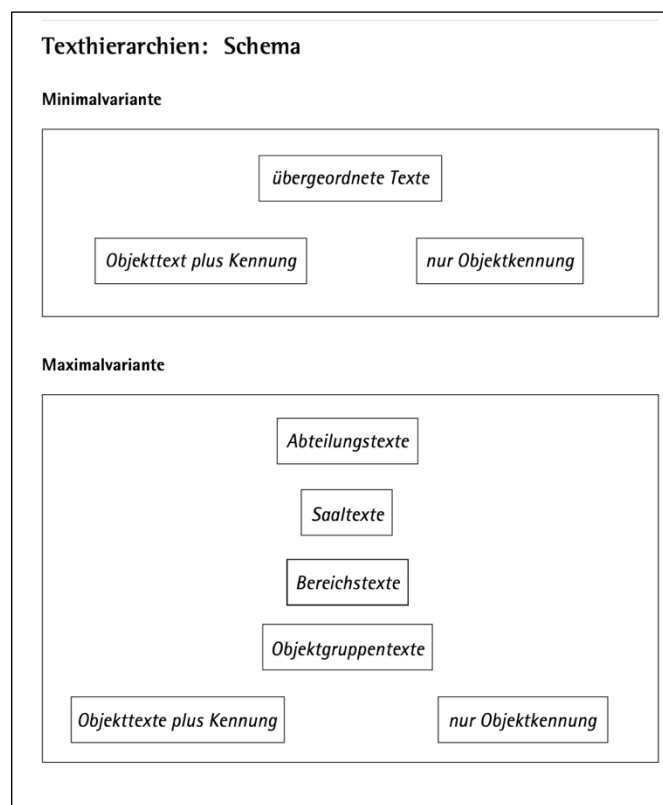


Abb. 5: Texthierarchien nach Dawid / Schlesinger (2002b: 37).

Dawid / Schlesinger (2002b: 37) gehen dabei von einer Minimal- und einer Maximalvariante aus. Die Minimalvariante setzt sich aus zwei Texthierarchieebenen zusammen, von denen eine Ebene – „übergeordnete Texte“ – den Zusammenhang zwischen allen Ausstellungselementen aufzeigen soll, während die einzelnen Objekte entweder mit „Objekttext plus Kennung“ oder „nur Objektkennung“ ausgestattet sind. All diese Bezeichnungen beschreiben Texte, die den Besucher*innen in den Räumlichkeiten einer Ausstellung in Form von Schrift begegnen. Dawid / Schlesinger (2002b: 36) zufolge werden mit ihnen aber unterschiedliche Ziele verfolgt, wodurch sie sich in Hinblick auf verschiedene Aspekte unterscheiden – allen voran auf inhaltlicher Ebene.

Wie bereits angedeutet, soll die Klasse der „übergeordnete[n] Texte“ laut Dawid / Schlesinger (2002b: 36) die Funktion eines Rahmens einnehmen, der einen Zusammenhang zwischen allen ausgestellten Werken herstellt bzw. aufzeigt, welche

Beziehungen zwischen denselben bestehen, um den Besucher*innen nicht zuletzt das Thema der Ausstellung zu vermitteln. Die „Objektttexte plus Kennung“ sollen Informationen zu einem konkreten Objekt liefern, in dessen unmittelbarer Nähe sie deshalb zu finden sind. Ein Bestandteil dieser Texte ist die Objektkennung, die lediglich stichwortartig angeführte Angaben zu den Künstler*innen, dem Titel, der Datierung und häufig auch zur Provenienz beinhaltet (vgl. Dawid / Schlesinger 2002b: 37).

Die Kategorie der „Objektkennung“ und „Objektttexte plus Kennung“ ist auch als Bestandteil in der Maximalvariante im Schema nach Dawid und Schlesinger (2002b: 37) angeführt. Diese Variante unterscheidet sich letztlich nur mit Blick auf die Anzahl der Ebenen, die den „übergeordnete[n] Texte[n]“ zuzuordnen sind, von der Minimalvariante. Es scheint also, als könnten jene beiden Textgruppen, die die Funktion haben, den Besucher*innen Informationen zu den einzelnen Objekten zu liefern, als sprachliche Grundausrüstung von Ausstellungen verstanden werden.

Beim Vergleich des Schemas von Dawid / Schlesinger (2002: 37; s. Abb. 5) mit jenem von Lucy Trench (2018: 21; s. Abb. 6), das diese für das Victoria and Albert Museum – also einer Kunstsammlung im angloamerikanischen Raum – erstellt hat, zeigt sich, dass sich auch dieses Muster aus unterschiedlichen Texthierarchieebenen zusammensetzt.

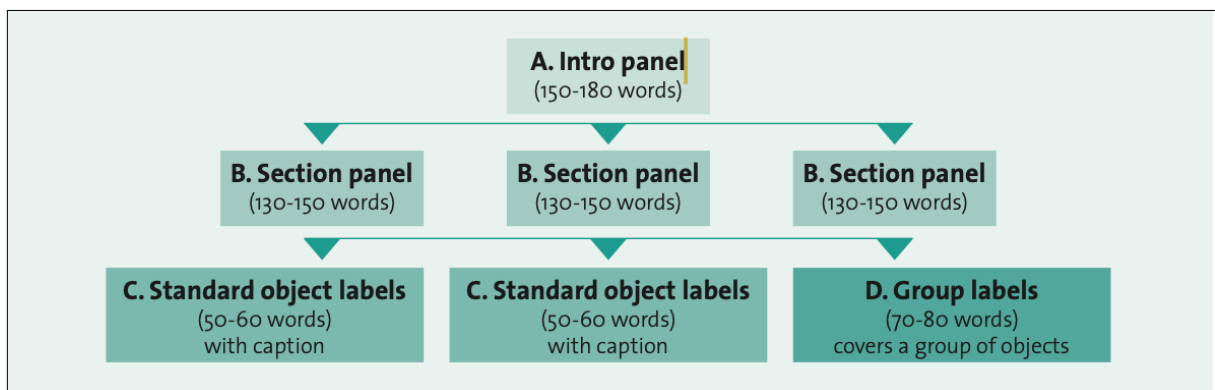


Abb. 6: Texthierarchien nach Trench 2018: 21.

Auch in diesem Schema gibt es Textkategorien wie „Group labels“ (Trench 2018: 21) oder „Section panel[s]“ (Trench 2018: 21), die die Funktion haben, Zusammenhänge zwischen einzelnen Werken, Ausstellungsräumen und -abschnitten herzustellen, sowie Kategorien, die das Ziel verfolgen, Informationen zu einem Werk bereitzustellen (vgl. Trench 2018: 21). Das Erstellen von Textkategorien, die unterschiedliche hierarchische Positionen innerhalb einer Ausstellung einnehmen, dürfte also nicht auf den

deutschsprachigen Raum begrenzt sein, sondern die Museumspraxis generell kennzeichnen. Schriftliche Texte nehmen im Ausstellungskontext also eindeutig eine zentrale Stellung ein – nicht zuletzt jene Texte, die einzelnen Objekten beigelegt sind und Informationen zusätzlich zu Angaben zu Künstler*innen, Titel, Datierung und Provenienz liefern. Es ist deshalb diese Gruppe von Objekttexten bzw. Begleittexten, die im Folgenden im Zentrum stehen wird.

3.3.2 Zum Textkorpus

Das Textkorpus vorliegender Untersuchung setzt sich aus insgesamt 32 Textexemplaren zusammen, die mit Blick auf die Schemata nach Dawid / Schlesinger (2002: 37) und Trench (2018: 21) als Objekttexte bzw. Begleittexte identifiziert werden können und aus dem Kunstaussstellungskontext stammen – und zwar aus der Dauerausstellung des Kunsthistorischen Museums zu Wien. Die Wahl des Museums und der Ausstellung soll im vierten Kapitel der vorliegenden Arbeit näher erörtert werden, da sie vor allem in Hinblick auf die dort behandelten Forschungsfragen getroffen wurde. Für die nun folgende Untersuchung kann die Entscheidung, Begleittexte heranzuziehen, die aus dem Kunsthistorischen Museum zu Wien stammen, vor allem mit Blick auf die Ausführungen erklärt werden, die in den *Leitlinien für die besondere Zweckbestimmung des KHM* formuliert sind (vgl. Bundesrecht konsolidiert b). Diese stellen einen Bestandteil der *Museumsordnung* dar, die das Kunsthistorische Museum als Bundesmuseum laut § 6 Abschnitt 1 im Bundesmuseen-Gesetz in der Fassung des Jahres 2002 aufweisen muss (vgl. Bundesrecht konsolidiert a).

In § 2 Absatz 2 in den *Leitlinien für die besondere Zweckbestimmung des KHM* legt das Museum fest, aus welchen Kunstwerken sich die Sammlung des Hauses zusammensetzt bzw. welchen zeitlichen Abschnitten und geografischen Räumen diese Sammlungsobjekte zuzuordnen sind (vgl. Bundesrecht konsolidiert b). Im Falle des Kunsthistorischen Museums handelt es sich um Zeugnisse, die der ägyptischen Kultur sowie der griechischen und römischen Antike, genauso wie dem Mittelalter, der Gotik, der Renaissance, dem Barock sowie der Zeit von ca. 1750 bis ins 20. Jahrhundert zugesprochen werden. Das Kunsthistorische Museum stellt laut Museumsordnung §14 also eine Sammlung von Werken aus, die – vor allem mit Blick auf die Sammlung, die im Rahmen der Gemäldegalerie gezeigt wird – der gegenständlichen Kunst zuzuordnen ist (vgl. Bundesrecht konsolidiert b). Hinzu kommt, dass in der Abteilung des Kunsthistorischen Museums, auf die bei der Zusammensetzung des vorliegend

untersuchten Textkorpus zurückgegriffen wird, der Fokus eindeutig auf Werken der Malerei liegt – das wird bereits mit Blick auf die Bezeichnung als *Gemäldegalerie* eindeutig. Diese formale und gattungsspezifische Eingrenzung ist für die vorliegende Arbeit deshalb von Relevanz, weil davon ausgegangen wird, dass Texte, die nicht gegenständlichen Kunstwerken im Ausstellungskontext beigesetzt sind, eine andere Funktion einnehmen als Texte, die gegenständliche Kunst aufgreifen. Dasselbe gilt für Werke, die anderen Gattungen als jener der Malerei – also z. B. der Skulptur oder der Architektur – zuzuordnen sind.

3.3.3 Vorbemerkung zur Textanalyse. Von Sätzen, Segmenten und Propositionen

Noch bevor die Anwendung des kombinierten Beschreibungsmodells erfolgen kann, bedarf es einiger letzter Vorbemerkungen, die die Analyse von Texten sowie die Benennung und Definition von den einzelnen Bestandteilen eines Textes betreffen. Im Folgenden sollen also letzte Begriffsdefinitionen gegeben und die Herangehensweise zur Analyse von Texten genannt werden, auf der die Textsortenbeschreibung aufbaut. Bei der folgenden Textanalyse ausgewählter Textexemplare wird auf Klaus Brinkers (2018: 25) Vorgehensweise bei der Untersuchung von Texten zurückgegriffen. Folglich wird auch seine Definition vom Konzept *Satz* als Einheit eines Textes übernommen. Bei dieser weicht er von der Konvention ab, die einzelnen Bestandteile eines Textes auf Basis der Interpunktion zu definieren und sie als *Sätze* zu bezeichnen. Davon nimmt Brinker (2018: 25) bei seinem Modell Abstand, da er Satzzeichen als für zu unzuverlässig hält, als dass sie den einzigen Anhaltspunkt bei der Bestimmung von Textbestandteilen darstellen könnten.⁷ Stattdessen schlägt er eine Spezifizierung des Konzeptes *Satz* vor, indem zwischen *Satz*, *Textsegment* und *Proposition* unterschieden wird (vgl. Brinker 2018: 25).

Der *Satz* stellt dabei eine Texteinheit dar, dessen Bestandteile aufgrund grammatischer bzw. syntaktischer Beziehungen verbunden sind. Es handelt sich hierbei um eine Begriffsdefinition, die an die Grundgedanken des Valenzmodells nach L. Tèsniere anknüpft und die Ausdrucksseite eines Satzes in den Blick nimmt (vgl. Brinker 2018: 26). Im Unterschied dazu wird bei einer *Proposition* die Inhaltsseite eines Satzes ins Zentrum gerückt. Als Proposition wird im Anschluss an die Sprechakttheorie nach Searle

⁷ Seine Bemängelung dieser Vorgehensweise begründet er vor allem unter Zuhilfenahme von Werbetexten und literarische Texten – also Exemplaren, bei denen die Interpunktion spielerisch eingesetzt wird (vgl. Brinker 2018: 25).

(1982) folglich die Satzbedeutung verstanden, also der Grundgedanke, der in Form eines Satzes vermittelt wird (vgl. Brinker 2018: 27).

Ein *Textsegment* kann sowohl Sätze als auch Propositionen umfassen. Brinker (2018: 25) versteht unter einem solchen Segment nämlich eine selbstständige und abgeschlossene Einheit eines Textes, bei deren Definition sowohl die Ausdrucks- als auch die Inhaltsseite berücksichtigt wird. Ein Segment umschließt also nicht nur Bestandteile, die auf syntaktischer Ebene zusammenhängen, genauso, wie es nicht nur sprachliche Ausdrücke zu einer Einheit formiert, deren Zusammenhang sich auf inhaltlicher Basis vollzieht. Textsegmente können beides umfassen und somit auch mehrere Sätze sowie Propositionen umklammern. Es kann der Definition nach Brinker (2018: 28) folgend aber auch ein einziger Satz ein Segment darstellen – selbst, wenn dieser, wie z. B. bei elliptischen Konstruktionen, in syntaktischer Sicht nicht vollständig ist.

Brinker (2018: 25) stützt sich in der Textanalyse auf Basis der eben beschriebenen Annahmen und Kritikpunkte also auf Textsegmente und nicht auf Sätze, um die einzelnen Einheiten eines Textes, die als selbstständige und abgeschlossene Bestandteile verstanden werden können, zu definieren. Diese Grundannahmen und Begriffsdefinitionen werden auch in der folgenden Analyse berücksichtigt. Um diese Textanalyse durchführen zu können, wurden deshalb die Segmente der transkribierten Begleittexte herausgearbeitet. Sie werden mithilfe von in Klammern gesetzten römischen Zahlen als solche markiert (s. Anhang II).

3.3.7. Anwendung: (kombiniertes) Modell nach Heinemann / Heinemann & Brinker

Um die Textsorte *Kunstausstellungs-Begleittext* beschreiben und anschließend charakterisieren zu können, werden die Textexemplare, die in ihrer Gesamtheit das Textkorpus darstellen, unter Zuhilfenahme des Mehr-Ebenen-Modells nach Heinemann / Heinemann (2002) und des Beschreibungsmodells nach Brinker (2018) analysiert. Der nun folgende Versuch, die Merkmale der im Zentrum stehenden Textsorte herauszuarbeiten zu können, gliedert sich deshalb in insgesamt vier Abschnitte, die den Dimensionen *Situationalität*, *Funktionalität*, *Thematizität* und *Formulierungsadäquatheit* entsprechen. Dafür wird jeweils eine der vier Dimension in den Blick genommen, indem die Texte zunächst mithilfe der Subkategorien, in die die entsprechenden Ebenen gemäß den angewandten Modellen unterteilt sind, analysiert werden, bevor anschließend eine Zusammenführung aller Beobachtungen folgt. Den Abschluss dieses Versuchs zur Charakterisierung der Textsorte *Kunstausstellungs-Begleittext* stellt eine

Zusammenfassung aller gewonnenen Erkenntnisse sowie eine Beschreibung der Merkmalkomplexion dar.

3.3.7.1 Zur Kategorie *Situationalität*

Zu Beginn soll die Dimension *Situationalität* ins Zentrum gerückt werden. Dafür wird auf die Situationsklassen nach Heinemann / Heinemann (2002: 147) zurückgegriffen. Auch die beiden Kategorien zur Analyse der kontextuellen Kriterien nach Brinker (2018: 141) – nämlich *Kommunikationsform* und *Handlungsbereich* – finden dabei ihre Anwendung, indem sie in die Beschreibung der entsprechenden Situationsklassen aus dem Modell nach Heinemann / Heinemann (2002) integriert werden. Die Reihenfolge, in der diese in den Blick genommen werden, weicht jedoch von diesem Modell bzw. der entsprechenden Auflistung ab, um eine Bewegung vom „Großen“ zum „Kleinen“ zu ermöglichen.

Umgebungssituation

Bei der ersten zu untersuchenden Situationsklasse handelt es sich um das sinnlich wahrnehmbare Umfeld des Kommunikationsvorgangs. Im Falle der zu charakterisierenden Textsorte sind das Kunstmuseum, genauer das Kunsthistorische Museum bzw. die Gemäldegalerie im Kunsthistorischen Museum sowie die ihr zugehörigen Ausstellungsräume, als Umgebungssituation anzuführen. Folglich kann der Kommunikations- bzw. Handlungsbereich als jener des gesellschaftlichen Feldes der Kunst angesehen werden. Bei den untersuchten Kunstaustellungs-Begleittexten handelt es sich also um Komponenten der Kunstkommunikation, die in einem musealen Kontext stattfindet.

Kanal / Medium bzw. Kommunikationsform

Bei Kunstaustellungs-Begleittexten findet die Kommunikation mithilfe des Mediums *Schrift*, also in Form von geschriebener Sprache, statt. Es handelt sich dabei weiters um eine monologische Kommunikationsrichtung, die zudem von einer räumlichen und zeitlichen Distanz zwischen dem Moment der Produktion und jenem der Rezeption, und damit auch zwischen Produzent*innen und Rezipient*innen, geprägt ist. Die Kommunikationspartner*innen treten also nicht in einen direkten persönlichen Kontakt. Hinzu kommt, dass die Produzent*innen anonym auftreten. Die Autor*innen werden bei keinem der untersuchten Texte namentlich genannt.

Tätigkeitssituation

Während der Rezeption von Kunstaustellungs-Begleittexten laufen – wie u. a. eine Studie aus dem Jahr 2022 von Luise Reitstätter, Karoline Galter und Bakondi (2022) zeigt – bestimmte (nicht-verbale) Tätigkeiten ab. Bei einer dieser Tätigkeiten handelt es sich um das Betrachten des Kunstwerks, dem der Begleittext beigelegt ist. Das Kunstwerk sowie der dazu gehörige Begleittext stellen laut Reitstätter et al (2022: 11) die zwei zentralen Stimuli während des Kunstaustellungsbesuchs dar. Diese Annahme kann vor allem mit Blick auf jene Daten belegt werden, die im Rahmen der oben erwähnten Studie mithilfe von Eye-Tracking-Brillen erhoben wurden. Sie zeigen die Blickbewegungen der an der Studie teilnehmenden Museumsbesucher*innen während des Ausstellungsbesuchs und erlauben somit Einblicke in die Rezeption von Kunst sowie von Kunstaustellungstexten.

Die Videos dieser Blickbewegungen belegen, dass ein rascher Blickwechsel zwischen Begleittext und Kunstwerk stattfindet. Sie machen aber auch deutlich, dass es sich bei diesen beiden Stimuli nicht um die einzigen handelt, die die Aufmerksamkeit der Museumsbesucher*innen auf sich ziehen. Denn während der Rezeption eines Kunstwerks sowie des dazugehörigen Begleittextes wird der Blick der Betrachter*innen bzw. Leser*innen auf weitere Werke gelenkt, die sich im Ausstellungsraum befinden.⁸ Auch andere Museumsbesucher*innen sowie Smartphones – die während des Museumsbesuchs nicht zuletzt zum Anfertigen von Fotografien verwendet werden – ziehen die Blicke der Rezipient*innen auf sich (vgl. Reitstätter / Galter / Bakondi: 2022: 11).

Die Tätigkeitssituation während der Rezeption von Kunstaustellungs-Begleittexten ist also vor allem vom Betrachten des Kunstwerks, dem der Text beigelegt ist, bestimmt. Der Kommunikationsvorgang wird zudem vom Wahrnehmen anderer Museumsbesucher*innen begleitet sowie beispielsweise vom Bedienen eines Smartphones.

Studien zum Leseverhalten von Kunstaustellungs-Begleittexten belegen zudem, dass während des Ausstellungsbesuchs sprachliche Kommunikation zwischen den

⁸ Das Lenken des Blickes auf Kunstwerke, die in demselben Ausstellungsraum oder Museum ausgestellt werden, wird in einigen der vorliegend untersuchten Textexemplare aktiv vonseiten der Textproduzent*innen initiiert, indem im Begleittext eines Bildes explizit andere Werke genannt werden, die mit jenem bspw. aufgrund der Motive in eine Beziehung gesetzt werden.

Personen stattfindet, die die Ausstellung gemeinsam besuchen (vgl. Hausendorf 2007: 27; Dawid / Schlesinger 2002: 7).

Anzahl der Partner*innen

Die Partner*innen, mit denen die Textproduzent*innen in Form von Kunstaustellungs-Begleittexten in Kontakt treten, sind als anonyme Großgruppe zu verstehen. Kunstausstellungs-Begleittexte können also als eine Form von Massenkommunikation angesehen werden.

Soziale Rollen der Interagierenden

Da die Kommunikation, die mithilfe von Kunstaustellungs-Begleittexten vollzogen wird, auf Basis der Partner*innenanzahl als Massenkommunikation verstanden werden kann, ist die Beschreibung der sozialen Rolle der Rezipient*innen nur bedingt möglich, da es sich bei ihnen um Mitglieder einer anonymen sowie – mehr oder weniger – diversen Gruppe handelt.

Dementsprechend kann der Kommunikationsbereich, in dem die Interaktion stattfindet, vonseiten der Rezipient*innen unterschiedlich wahrgenommen werden. Denn, ob diese den Kommunikationsbereich als offiziellen oder privaten einstufen, hängt von der Rolle ab, die sie während des Ausstellungsbesuchs einnehmen. Für eine Person, die das Museum beispielsweise im Zuge eines Urlaubs besucht, stellt die darin befindliche Kunstaustellung einen privaten Kommunikationsbereich dar. Im Unterschied dazu wird derselbe Bereich von Kunstgeschichtestudierenden, die die musealen Räumlichkeiten im Rahmen einer universitären Lehrveranstaltung besuchen, vermutlich eher als offizieller und nicht als privater Bereich wahrgenommen.

Für die Produzent*innen der untersuchten Textexemplare ist der Kommunikationsbereich hingegen immer ein offizieller, da sie in diesem während der Interaktion in ihrer offiziellen Funktion und im Namen der Institution auftreten. Ihre Kommunikation ist damit von wesentlich verbindlicheren Normen und Verhaltensregeln geprägt als jene der Rezipient*innen.

Die Rolle, die die Produzent*innen während dieser Kommunikation einnehmen, ist zudem davon bestimmt, dass diese – auf Basis dessen, dass es sich bei den untersuchten Begleittexten um Informationstexte handelt, also um solche, die zum Zweck des Informierens eingesetzt werden – in der Regel mehr Wissen über das zu vermittelnde

Thema besitzen als die Rezipient*innen. Die Interagierenden nehmen während der Kommunikation dementsprechend soziale Rollen ein, die nicht auf Gleichberechtigung basieren.

Da die Produzent*innen während des Kommunikationsvorgangs in der Rolle des Informierenden bzw. des (Wissen) Vermittelnden sind, dominieren sie die Rezipient*innen, die in der Interaktion als zu Informierende und (Wissen) Empfangende auftreten. Mit den sozialen Rollen, die die Interagierenden während der Kommunikation einnehmen, geht also ein ungleiches Verhältnis von Macht einher, weshalb von einer asymmetrischen Kommunikation gesprochen werden kann.

Soziale Organisation der Tätigkeit in Kommunikationsbereich

Diese Asymmetrie äußert sich auch in der sozialen Organisation der Tätigkeit im Kommunikationsbereich. Das ungleiche Machtverhältnis zeigt sich bereits darin, dass die Kommunikationsrichtung monodimensional ist. Die Rezipient*innen treten in der Interaktion also ausschließlich als empfangend auf. Folglich haben sie keinen Einfluss darauf, welche Information in den Begleittexten vermittelt wird. Einzig die Produzent*innen haben die Entscheidungsgewalt darüber, welche Textinhalte aufgegriffen werden und in welcher Form sie den Rezipient*innen präsentiert werden.

Zusammenfassung

Die Erkenntnisse, die im Rahmen der Auseinandersetzung mit der Dimension *Situationalität* gewonnen werden konnten, zeigen, dass es sich bei den untersuchten Kunstausstellungs-Begleittexten um Medien der schriftsprachlichen Massenkommunikation handelt, die von Asymmetrie geprägt ist. Letzteres ergibt sich aus der Annahme, dass die Produzent*innen während der Kommunikationssituation eine höhere soziale Position einnehmen als die Rezipient*innen, die sich unter anderem darin äußert, dass die letztgenannte Gruppe der Kommunikationsteilnehmer*innen ausschließlich als Informationen empfangend auftritt, aber keinerlei Einfluss darauf hat, welches Wissen ihr vermittelt wird. Die Umgebungssituation verstärkt diese Asymmetrie der (sozialen) Machtverhältnisse zwischen den Kommunikationsteilnehmer*innen, da das künstlerische Feld, dem das Kunstmuseum zweifellos angehört, laut Bourdieu (2021: 19) von diversen Hierarchiegefällen und daraus resultierenden bzw. damit einhergehenden

Distinktionspraktiken geprägt ist.⁹ Die untersuchten Texte sind also nicht nur selbst von asymmetrischen Machtverhältnissen geprägt, sondern auch in einen Kontext eingebettet, der von eben solchen zeugt.

Ein Spezifikum der untersuchten Textexemplare ist zudem mit Blick auf die Tätigkeitssituation festzustellen. Denn die analysierten Kunstausstellungs-Begleittexte initiieren eine nicht-sprachliche Tätigkeit. Indem sie in unmittelbarer Nähe zu dem Kunstwerk hängen, dem sie beigesetzt sind und auf das sie explizit sowie implizit Bezug nehmen, motivieren sie eine Blickbewegung zwischen dem Begleittext und dem Kunstwerk. Hinzu kommen weitere nicht-sprachliche Handlungen wie das Blicken zu anderen Werken, auf die innertextlich nicht verwiesen wird, die sich aber aus der Umgebungssituation ergeben.

3.3.7.2 Zur Kategorie *Funktionalität*

Im Folgenden soll die Dimension *Funktionalität* im Zentrum stehen. Da das Modell nach Heinemann / Heinemann (2002: 147) zwar eine Liste an kommunikativen Grundfunktionen bereitstellt, jedoch keine Informationen dazu liefert, auf Basis welcher Eigenschaften ein Text als eine bestimmte Funktion einnehmend verstanden werden kann, wird zur Bestimmung der textuellen Grundfunktion der ausgewählten Texte auf Brinkers (2018) Vorgehensweise zurückgegriffen. Die folgende Analyse stützt sich – seinem Ansatz folgend – also auf die Untersuchung von direkten und indirekten Signalisierungsindikatoren.

Während eine Übernahme von Brinkers (2018) Modell bei der Analyse dieser beiden Gruppen an Indikatoren zielführend erscheint, wird bei der dritten Gruppe – jener der kontextuellen Kriterien – von diesem Modell abgewichen. Eine Analyse der textuellen Kriterien findet im Rahmen des Unterkapitels zur *Funktionalität* also nicht statt. Die entsprechende Auseinandersetzung wurde – dem Verfahren nach Heinemann / Heinemann (2002) entsprechend – im Abschnitt zur *Situationalität* vollzogen, da die Anwendung dieses Modells eine intensivere Auseinandersetzung mit eben jenen situativen Aspekten ermöglicht.

⁹ Auf eine ausführliche Beschreibung der Kunstsoziologie nach Pierre Bourdieu muss an dieser Stelle verzichtet werden, da sie den (inhaltlichen) Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde.

Direkte Signalisierungsindikatoren (Sprachliche Formen und Strukturen)

Bei der Analyse der sprachlichen Formen und Strukturen der Begleittexte zeigt sich, dass diese keine direkten Signalisierungsindikatoren aufweisen. Die kommunikative Funktion, die der Text einnimmt, bzw. das Ziel, das mit diesem verfolgt wird, wird von den Textproduzent*innen also nicht explizit thematisiert.

Indirekte Signalisierungsindikatoren (Einstellung zum Textinhalt, s. Tabelle 1)

Die untersuchten Textexemplare weisen einige indirekte Verweise auf, die auf die Einstellung der Textproduzent*innen zum Textinhalt schließen lassen.

Ein solcher Indikator, der Auskunft über diese Einstellung gibt und in 20 der 32 untersuchten Texten vorkommt, ist eine sogenannte Angabe zum Sicherheitsgrad des Wissens. Sie tritt in den analysierten Textexemplaren in unterschiedlichen Formen auf, da in diesen auf verschiedene Quellen verwiesen wird.

In 20 Fällen handelt es sich bei der Quelle um eine Schriftensammlung.¹⁰ Vor allem die Bibel und Sammlungen von griechischen bzw. historischen Mythen werden dabei als Ursprung der Textinhalte angeführt.

In 13 dieser 20 Textexemplare erfolgt die Nennung der entsprechenden Schrift zudem in Kombination mit einer sprachlichen Äußerung, die den Aspekt des Nacherzählens des in der Quelle überlieferten Geschehnisses – z. B. in Form von *wird erzählt* (Nr. 11) oder *so das Alte Testament* (Nr. 224) – betont.¹¹ In einem weiteren Begleittext (Nr. 22) drückt sich die Form der indirekten Wiedergabe des Themeninhalts durch die Verwendung des Konjunktivs aus.

Die Einstellung der Produzent*innen zu den Textinhalten äußert sich in 20 der 32 analysierten Begleittexte also in Form einer Berufung auf eine Textquelle, die als eigentlicher „Produzent“ der in den Begleittexten lediglich wiedergegebenen Textinhalte signalisiert wird.

In insgesamt 20 Textexemplaren findet zudem ein Verweis auf das Kunstwerk statt, dem der Text beigelegt ist, sodass auch dieses als Quelle fungiert.¹² Die Verweise auf das – sich in unmittelbarer Nähe zum Text befindende – Werk vollziehen sich in expliziter Form durch die Verwendung von deiktisch gebrauchten Demonstrativpronomen

¹⁰ Nämlich bei Begleittext Nr. 11, 12, 22, 31, 33, 43, 50, 91, 146, 208, 224, 244, 263, 271, 276, 303, 342, 343 und 353.

¹¹ Bei diesen 13 Textexemplaren handelt es sich um die Begleittexte Nummer 11, 12, 33, 50, 208, 224, 244, 263, 271, 276, 303, 342 und 343.

¹² (Explizite als auch implizite) Verweise auf das Kunstwerk finden sich in Begleittext Nr. 31, 32, 33, 34, 37, 50, 51, 62, 79, 89, 91, 146, 163, 208, 244, 263, 276, 303 und 377.

wie *dieses*¹³ und/oder Ortsdeiktika wie *hier*.¹⁴ Es finden sich in neun Textexemplaren zudem sprachliche Mittel, die als implizite Verweise verstanden werden können. Bei diesen handelt es sich um Begriffe, die von den Rezipient*innen in eine – u. a. auf (Fach-)Wissen basierende – Beziehung zum Kunstwerk gebracht werden können, so dass dieses als Referenzobjekt des sprachlichen Zeichens erkannt wird.¹⁵ Beispiele für eine als implizit zu bezeichnende Form des Verweisens auf das Kunstwerk als Quelle des Textinhalts sind die Lexeme *Hintergrund*, *Vordergrund*, *Bild* und *Gemälde*.¹⁶ Diese – impliziten wie expliziten – Verweise können ebenfalls als Angaben zum Sicherheitsgrad des Wissens angesehen werden, da das Bild auch in diesen Fällen als Beleg für die getätigten Aussagen fungiert. Diese Äußerungen sollen mithilfe der bildlichen Darstellung gestützt werden, da diese die Grundlage für eben jene bildet und als solche auch angeführt wird. Auch in dieser Form der indirekten Signalisierung der thematischen Einstellung treten die Produzent*innen der analysierten Texte also lediglich als überliefernd bzw. – im Fall von Verweisen auf das Kunstwerk – als übersetzend auf.

Die Angabe des Sicherheitsgrads der thematisierten Textinhalte ist in zwei Fällen auch in Form von Verweisen auf eine weitere Art von Quelle feststellbar. Bei diesen handelt es sich um eine Vorzeichnung (Nr. 46) und um die Aufnahme einer Röntgenuntersuchung (Nr. 51), die den Rezipient*innen jedoch nicht zugänglich sind. Sie können als Zeugnisse verstanden werden, die den Textproduzent*innen dienen, um den Wahrheitsgehalt der realisierten Aussagen zu belegen. Zudem markieren sie ihren Wahrscheinlichkeitsgrad.

Angaben zum Wahrscheinlichkeitsgrad der realisierten Aussagen sind eine zweite Form von indirekten Signalisierungsindikatoren, die auf die Einstellung der Produzent*innen zum Textinhalt schließen lassen und sich in zwölf der 32 untersuchten Textexemplare finden.¹⁷ Sie werden in Form von Modalwörtern wie *wahrscheinlich* (Nr.

¹³ Zu finden in Begleittext Nr. 50, 51, 62, 79, 263, 276 und 377.

¹⁴ Zu finden in Begleittext Nr. 31, 89 und 91.

¹⁵ Implizite Verweise auf das Kunstwerk finden sich in Begleittext Nr. 32, 33, 34, 37, 146, 163, 208, 244, 263 und 303.

¹⁶ Textexemplare, in denen auf das Kunstwerk durch Lexeme wie *Gegenstück* oder *Früchtestillleben* verwiesen wird, wurden in dieser Zählung nicht berücksichtigt, da es sich bei diesen nicht um sprachliche Ausdrücke handelt, die als Belege für eine Äußerung fungieren. Dasselbe gilt für sprachliche Mittel, die das Kunstwerk beschreiben. Bei diesen davon ausgegangen wird, dass sie zum Erreichen kommunikativer Ziele eingesetzt werden, die von der des Informierens abweichen.

¹⁷ Bei diesen handelt es sich um Begleittext Nr. 12, 22, 33, 34, 43, 79, 89, 163, 224, 244, 303 und 353.

10), *möglicherweise* (Nr. 17) oder *vielleicht* (Nr. 20), genauso wie durch die Verwendung von in Klammern gesetzten Fragezeichen (Nr. 12) signalisiert.

Neben diesen Indikatoren finden sich zudem solche, die eine evaluative Einstellung der Textproduzent*innen erkennen lassen. In insgesamt elf Textexemplaren findet eine Bewertung des Textinhalts statt.¹⁸ Auffällig ist bei genauerer Betrachtung dieser Evaluationen, dass in den Textexemplaren durchaus die dargestellten Bildinhalte, nicht aber ihre Darstellung – also das Kunstwerk an sich – negativ bewertet wird. Die Beurteilung des Bildes, dem die Texte beigelegt sind, fällt bei den untersuchten Exemplaren stets positiv aus. Besonders deutlich tritt diese ausschließlich positive Bewertung bei Begleittext Nr. 50 (KHM k), Nr. 84 (KHM o) und Nr. 146 (KHM s) auf:

[...] Mit teilweise noch sehr feiner Pinselführung und großem Augenmerk auf sinnliche Stofflichkeit der Details gelingt es Tizian, die moralische Größe der Heldin überzeugend zu charakterisieren. (KHM k)

[...] In der Liebesumarmung der hingebungsvollen Aktfigur mit der zu einem körperlichen Gebilde verdichteten Atmosphäre hat ein großes Anliegen der Renaissance, die ideale Vereinigung von Mensch und Natur, ihren schönsten Ausdruck gefunden. [...] (KHM o)

Fetti zeigt diese Liebesgeschichte des griechischen Mythos auf dem Höhepunkt der Tragik: [...] Mit dem Einsatz malerischer Mittel und in atmosphärischem Licht aufgelöster Farbtöne schafft Fetti eine poetisch-märchenhafte Stimmung von außergewöhnlichem Reiz. (KHM s)

Zusammenfassung

Die Analyse der direkten und indirekten Signalisierungsindikatoren führt zu der Annahme, dass die untersuchten Textexemplare vor allem als Informationstexte verstanden werden können. Sie verfolgen also vorrangig das kommunikative Ziel des Informierens. Dieses legen sie aber – in Anbetracht des Fehlens von direkten Signalisierungsindikatoren – nicht offen dar. Vielmehr vollzieht sich der Zweck, zu dem die Exemplare produziert wurden, implizit. Indirekte Signale, die auf ihre Funktion schließen lassen, stellen Angaben zum Sicherheitsgrad dar. Diese werden vor allem durch die Nennung von Quellen realisiert, die als Ursprung der Textinhalte angeführt werden. Bei diesen Quellen handelt es sich in den analysierten Exemplaren um Ergebnisse von wissenschaftlichen Untersuchungen (z.

¹⁸ Eine solche ist in den Begleittexten Nr. 37, 43, 50, 79, 84, 89, 90, 91, 146, 276 und 303 erkennbar.

B. Röntgenaufnahmen), Schriftensammlungen (z. B. die Bibel) sowie um das Kunstwerk, dem die Texte beigelegt sind.

Die implizite oder explizite Bezugnahme auf das Kunstwerk verweist zudem auf einen weiteren funktionalen Aspekt der untersuchten Textexemplare. In 29 Texten zeigen sich nämlich deskriptive Momente. Sie sind dadurch erkennbar, dass innerhalb der entsprechenden Segmente nicht die Funktion des Informierens vorrangig ist, sondern die des Beschreibens. Die Hauptfunktionen, die im Modell nach Heinemann / Heinemann (2002) sowie in jenem nach Brinker (2018) gelistet werden, müssen bei der Beschreibung der Textsorte *Kunstaussstellungs-Begleit-text* also um die Grundfunktion der Deskription erweitert werden, um diese ausreichend charakterisieren zu können (vgl. Klotz 2013: 13–14). Denn das kommunikative Ziel, das mit den beschreibenden Textstellen bzw. Texten verfolgt wird, ist die Übersetzung des visuell Dargestellten in das Medium der Sprache (vgl. Eroms 2016: 457). 29 der untersuchten Textexemplare sind folglich nicht nur als Informationstexte zu verstehen, sondern auch als Beschreibungstexte. Auf diesen Aspekt wird im Unterkapitel zur Dimension *Formulierungsadäquatheit* zurückzukommen sein.

Die Untersuchung der Indikatoren, die auf die Einstellung der Produzent*innen zum thematisierten Textinhalt schließen lässt, zeigt dass die informative und deskriptive Textfunktion in 17 Fällen in Kombination mit einer sachbetonten Darstellung einhergeht. In 16 Textexemplaren findet die sprachliche Darstellung meinungsbetont statt. Letztere tritt vor allem in den elf Texten deutlich hervor, in denen zudem eine evaluative Einstellung der Produzent*innen zum Textinhalt feststellbar ist.

3.3.7.3 Zur Kategorie *Thematizität*

Um eine Textanalyse unter dem Aspekt der Dimension *Thematizität* durchführen zu können und dabei alle Subkategorien zu berücksichtigen, die von Heinemann / Heinemann (2002) sowie von Brinker (2018) als eine Textsorte charakterisierend angeführt werden, wurden die das Textkorpus bildenden Textexemplare in insgesamt drei Schritten untersucht.

Thematische Geprägtheit bzw. Thematische Gliederung

Bei der Analyse der Begleittexte unter dem Aspekt der Thematischen Geprägtheit bzw. Thematischen Gliederung (s. Tabelle 2 und 3) wurde zunächst die Anzahl der zentralen Textgegenstände analysiert. Hierfür wurde der zentrale Textgegenstand als dominierender Referenzträger definiert. Ist im Folgenden also von einem solchen die Rede, ist damit ein sprachlicher Ausdruck gemeint, der die häufigste Anzahl an expliziten und/oder impliziten Wiederaufnahmen aufweist (vgl. Brinker 2018: 45).

Bei der Analyse der Texte mithilfe dieses Procederes im Sinne des Wiederaufnahmeprinzips zeigt sich, dass von insgesamt 32 Texten 21 zwei zentrale Textgegenstände aufweisen. Lediglich fünf Texte haben einen einzigen zentralen Textgegenstand, bei sieben Exemplaren lassen sich jeweils drei zentrale Textgegenstände erkennen. Die Mehrzahl, nämlich rund 66 %, weist also jeweils zwei zentrale Textgegenstände auf.

Bei näherer Betrachtung der dominierenden Referenzträger zeigt sich, dass diese in 21 Fällen (ausschließlich) die *Protagonist*innen* der bildlich dargestellten Szene sprachlich abbilden. Die *Protagonist*innen* treten zudem in sieben der untersuchten Textexemplare in Verbindung mit einem weiteren dominierenden Referenzträger auf, der bei den analysierten Beispielen insgesamt dreimal der *Darstellung*, dreimal den *Künstler*innen* und einmal der abgebildete *Handlung* entspricht. In einem Fall sind die *Protagonist*innen* neben der *Darstellung* und der gezeigten *Gewalttätigkeit* einer von drei dominierenden Referenzträgern. Lediglich in drei der untersuchten Textexemplare stellen die *Protagonist*innen* keinen zentralen Textgegenstand dar. In einem Beispiel ist der *Bildinhalt* der dominierende Referenzträger, ebenfalls einmal ist es die *Darstellung* und zweimal lassen sich zwei zentrale Textgegenstände erkennen. Von diesen können bei einem Text *Künstler*innen und Stil/Modus* als dominierende Referenzträger bezeichnet werden, bei dem zweiten sind es *Künstler*innen und Bildinhalt*.

Die nähere Untersuchung der Hauptthemen führt zu der Erkenntnis, dass sich bei insgesamt 23 Textexemplaren ein Hauptthema erkennen lässt. Neun der untersuchten Texte weisen jeweils zwei Hauptthemen auf. Wirft man einen Blick darauf, worum es sich bei diesen Themen handelt, zeigt sich, dass dieses bei 23 der untersuchten Begleittexte als *Bildinhalt* bezeichnet werden kann. Rund 70% der analysierten Textexemplare handeln also ausschließlich vom dargestellten Sujet. In acht weiteren Textexemplaren tritt dieses Hauptthema in Verbindung mit einem zweiten Leitgedanken auf. Dieser ist bei drei Texten die *Darstellung*, bei vier Exemplaren sind es die *Künstler*innen* und einmal sind es die *künstlerischen Innovationen*. Lediglich in zwei

Textexemplaren, Begleittext 37 und 79, stellt der Bildinhalt kein Hauptthema dar. Bei diesen Texten stehen die Darstellung sowie die Darstellung in Kombination mit den künstlerischen Innovationen im Zentrum.

Text-Thema-Entfaltung bzw. thematische Entfaltung

Bei der Analyse der Textexemplare unter Berücksichtigung der Subkategorie *Text-Thema-Entfaltung* bzw. *thematische Entfaltung* zeigt sich eine Dominanz der deskriptiven Themenentfaltung. Diese Form der gedanklichen Ausführung des Themas zeigt sich in allen untersuchten Texten. In insgesamt 23 Fällen ist ihre Ausprägung vom Thema „einmaliges historisches Ereignis“ bestimmt, zweimal vom Thema „Lebewesen bzw. Gegenstand“. Sechs Exemplare weisen zwei Hauptthemen auf, wobei bei allen untersuchten Texten eines der beiden als „einmaliges historisches Ereignis“ zu kategorisieren ist.

Folgt man den Kriterien und Vorgaben Brinkers (2018: 61), tritt die deskriptive Themenentfaltung in 29 der insgesamt 32 analysierten Textexemplare in der Ausführung *Bericht* auf. In vier Fällen zeigt sie sich als *Beschreibung*. Bei letztgenannten Fällen kann bei allen vier Exemplaren davon gesprochen werden, dass die deskriptive Themenentfaltung in der Ausprägung *Beschreibung* in Form einer *Bildbeschreibung* realisiert wird, worauf bereits in Kapitel 3.3.7.2 verwiesen wurde.

Die explikative Themenentfaltung zeigt sich in zwölf Textexemplaren, wobei sie in all diesen Fällen in Verbindung mit der deskriptiven Themenentfaltung auftritt. Bei vier weiteren der untersuchten Texte zeigt sich zudem eine Verbindung dieser beiden Formen mit jener der argumentativen Themenentfaltung. Sie lässt sich in 16 Textexemplaren feststellen. In fünf dieser Texte drückt sich die argumentative Themenentfaltung in Form von Bestandteilen des Argumentationsmodells nach Stephan Toulmin (1996) aus, wobei lediglich eine geringe Anzahl der darin beschriebenen Bausteine zu finden ist. Diese fünf Exemplare wurden in *Tabelle 3* deshalb farbig hervorgehoben. In drei der 16 Fälle, in denen eine argumentative Themenentfaltung erkennbar ist, tritt sie in einer Form auf, die appellative Aspekte aufweist. Auch diese Fälle wurden in der im Anhang der Arbeit zu findenden *Tabelle 3* farbig markiert.

Die narrative Themenentfaltung konnte bei der Untersuchung der ausgewählten Texte kein einziges Mal belegt werden.

Textstrukturierung

Auf Basis der Erkenntnisse zu den thematischen Entfaltungen, die die gedankliche Ausführung der Themen in den ausgewählten Textexemplaren beschreiben, zeigt sich, dass diese insgesamt sieben Mal eine deskriptive Grundstruktur aufweisen. Ebenfalls sieben Textexemplare sind von einer deskriptiv-explikative Textstruktur geprägt. In fünf Fällen ist diese als deskriptiv-argumentativ zu beschreiben, in fünf weiteren Texten zeigt sich eine deskriptive Grundstruktur in Kombination mit argumentativen Elementen. Dreimal kann ebenfalls von einer deskriptiv-argumentativen Textstruktur gesprochen werden, wobei die argumentative Themenentfaltung sich dabei im Sinne einer appellativen Form äußert, weshalb diese drei Texte nicht mit den fünf Exemplaren, die eine deskriptiv-argumentative Struktur aufweisen, gleichgesetzt werden können. In vier Fällen lassen sich Elemente einer deskriptiven, argumentativen und explikativen Grundstruktur erkennen, weshalb bei dieser von einer Kombination aller drei Themenentfaltungen ausgegangen wird, die die Struktur der Texte prägt. Entsprechend der Erkenntnis, dass die narrative Themenentfaltung in den untersuchten Texten kein einziges Mal vertreten ist, spielt sie auch keine Rolle bei der Grundstruktur eben jener Exemplare.

Zusammenfassung

Die Analyseergebnisse der Kategorie der Dimension *Thematizität* zeigen, dass es sich bei den dominierenden Referenzträgern zumeist um die Protagonist*innen der Darstellung bzw. der dargestellten Geschichte handelt. Die untersuchten Textexemplare weisen also eine Dominanz des Themas *Bildinhalt* auf. Dieses wird in allen analysierten Texten in Form einer deskriptiven Themenentfaltung aufbereitet, wobei diese häufig in Kombination mit der explikativen und/oder argumentativen thematischen Entfaltung auftritt. Diese Kombinationen haben auch Auswirkungen auf die Grundstruktur der Texte, die zumeist deskriptiv ist, aber eben auch explikative sowie argumentative Elemente aufweisen kann. Die narrative Themenentfaltung findet bei den untersuchten Textexemplaren keine Verwendung.

3.3.7.4 Zur Kategorie *Formulierungsadäquatheit*

Die Eigenschaften, die der Dimension *Formulierungsadäquatheit* zuzuordnen sind, sollen anhand der Analyse zweier Aspekte näher betrachtet werden. Dem Modell nach Heinemann / Heinemann (2002) folgend werden diese als *Kommunikationsmaximen*

sowie *Formulierungsspezifika bzw. textsortenspezifische Formulierungsmuster* bezeichnet und umfassen Merkmale formaler Art genauso wie solche, die Auffälligkeiten in den verwendeten Phrasen beschreiben.

Kommunikationsmaximen

Bei der Analyse der Textexemplare unter dem Aspekt der Formulierungsadäquatheit sollen zunächst formale Eigenschaften im Zentrum stehen (s. Tabelle 4). Ein solches Merkmal ist die grafische Gestaltung der untersuchten Texte, die bereits einige Charakteristika erkennen lässt. Ein Merkmal stellt die Platzierung dar. Die analysierten Kunstausstellungs-Begleittexte sind nämlich entweder mithilfe eines Schildes an der Wand angebracht oder auf den „Schraken“ abgedruckt, die den Mindestabstand zu den Ausstellungsstücken vorgeben und sich in etwa auf 1 m Höhe befinden.

Alle innerhalb des Ausstellungsraumes platzierten Textexemplare weisen zudem zwei Bestandteile auf: Sie setzen sich aus einer zumeist dreiteiligen Überschrift und einem darauffolgenden Absatz zusammen. Beides wird in bilingualer Form – nämlich in deutscher und englischer Sprache – angeführt. Während der Absatz aus vollständigen Sätzen besteht, ist die Überschrift stichwortartig wiedergegeben. Sie setzt sich stets aus denselben Informationen zusammen, die zudem in derselben Reihenfolge angeführt werden. Bei den Angaben handelt es sich um den Namen der* Künstler*in, die Lebensdaten sowie den Tätigkeitsbereich der* Künstler*in, den Titel des Kunstwerks und seine Datierung. Diese Informationen sind zumeist in zwei Gruppen zusammengefasst, die grafisch entweder mithilfe eines vergrößerten Abstandes oder mithilfe eines horizontal verlaufenden Strichs voneinander getrennt werden. Darüber hinaus lässt sich innerhalb dieser Gruppen eine Hierarchisierung der Informationen erkennen, die v. a. durch den Einsatz unterschiedlicher Schriftgrößen signalisiert wird. Auch die englisch- und deutschsprachigen Passagen werden mithilfe von grafischen Mitteln – allen voran der Kursivsetzung der englischsprachigen Textteile – markiert. Je nachdem, ob der Kunstausstellungs-Begleittext auf der Wand oder auf den Sicherheitsvorkehrungen zum Einhalten des Mindestabstandes zu den Kunstwerken platziert ist, sind die englisch- und deutschsprachige Fassung nebeneinander oder unter- bzw. übereinander abgedruckt, sodass sich zwei Formen der grafischen Gestaltung von Kunstausstellungs-Begleittexten in der Gemäldegalerie finden lassen:

Künstler*in
Geburtsjahr–Sterbejahr
tätig / *active* in XY

Titel
Title
Datierung

Text

Text

Inv.-Nr. XY

Form A (Wandtext)

Künstler*in (Geburtsjahr–Sterbejahr), tätig in XY

Titel
Title
Datierung
Date

Text
Text

Form B (Text auf Vorkehrung zum Einhalten des Mindestabstandes)

Ein formales Charakteristikum der Absätze, die auf die Überschriften folgen, ist die Textlänge. Mit Blick auf die Wort- und Zeilenanzahl zeigt sich, dass die Texte zwischen 59 und 84 Wörter umfassen sowie zwischen fünf und sieben Zeilen lang sind. Hinzu kommt, dass sich 32 der analysierten Texte aus einem einzigen Absatz zusammensetzen. Ein einziges Exemplar weist zwei Absätze auf.

Die einzelnen Absätze setzen sich aus zwei bis sieben Sätzen zusammen, wobei insgesamt 16 Texte vier Sätze und zwölf Texte drei Sätze aufweisen. Mit Blick auf diese Zahl sowie die Text- und Zeilenanzahl drängt sich eine Vermutung auf, die mithilfe der Wortanzahl der einzelnen Sätze (s. Tabelle 4) sowie der Analyse der Syntax bestätigt werden kann: Die analysierten Texte setzen sich aus eher langen Sätzen zusammen, die zudem nur in Einzelfällen einen einfachen Hauptsatz darstellen.

Die Sätze stellen bis auf wenige Ausnahmen immer vollständige Sätze im Sinne der Satzgrammatik dar, laut der ein Satz zumindest ein Subjekt und ein Prädikat enthalten muss, insgesamt dreimal lassen sich jedoch auch nicht vollständige Sätze finden. In den Begleittexten Nr. 12, 22, 33 und 84 weist der jeweils letzte Satz nämlich kein Prädikat auf. Interessant ist, dass es sich beim Textinhalt dieser vier Sätze ausnahmslos um eine Kontextualisierung des Werkes innerhalb einer (Werk-)Serie handelt (Nr. 12, 22, 33) sowie um das Aufzeigen einer möglichen Beziehung des Werkes zu einem weiteren Bild in Form einer Gegenstückhaftigkeit (Nr. 12, 22, 33, 84).

Formulierungsspezifika bzw. textsortenspezifische Formulierungsmuster

Bei der Analyse der Texte in lexikalischer Hinsicht sticht zunächst die hohe Anzahl der verwendeten Adjektive ins Auge (vgl. Tabelle 5). Auch der häufige Einsatz des Partizips – also der grammatischen Form eines Verbs, durch das dieses wie ein Adjektiv verwendet und Eigenschaften von einem solchen übernehmen kann – ist auffällig. Hinzu kommen unterschiedliche sprachliche Mittel, die deiktisch gebraucht werden. Zu diesen zählen Lokaldeiktika, Ortsdeiktika, Lokaladverbien und nicht zuletzt implizite Verweise auf das Referenzobjekt, also das Kunstwerk, das sich im Kunstaustellungskontext in unmittelbarer räumlicher Nähe zu den entsprechenden Begleittexten befindet. Die sprachliche Bezugnahme auf das Werk bzw. das In-Beziehung-Setzen von Begleittext und musealem Objekt ist in 29 der 32 untersuchten Textexemplare zu finden. Sie äußert sich auch in expliziter Form durch die Verwendung von deiktischen Ausdrücken wie *ist dargestellt*, *lässt sich erkennen* oder *ist sichtbar*. Sprachliche Mittel wie diese legen aber nicht nur den Moment des Bezugnehmens und Verweisens offen, sondern auch den des Übersetzens des bildlich Dargestellten in das Medium der (Schrift-)Sprache. Klotz (2013: 19) folgend) kann also davon gesprochen werden, dass die Begleittexte einen deskriptiven Gestus erkennen lassen.

Ein weiteres Spezifikum der analysierten Textexemplare kann in sprachlichen Äußerungen gesehen werden, in denen die Quelle – zumeist eine Schriftensammlung, allen voran die Bibel – für die in den Texten wiedergegebenen Inhalte in Kombination mit Phrasen genannt wird, die den Moment des Nacherzählens als solchen sichtbar machen. Zu diesen zählen beispielsweise sprachliche Äußerungen wie *wird erzählt* (s. Begleittext Nr. 11, 12, 271 und 343) und/oder *Nach der Erzählung* (s. Begleittext Nr. 208) bzw. *Nach der Sage* (s. Begleittext Nr. 224).

Zusammenfassung

Die Analyse der Dimension *Formulierungsadäquatheit* zeigt, dass sich die untersuchten Textexemplare durch formale Übereinstimmungen auszeichnen. Zu diesen zählt die Zusammensetzung der Texte aus einer Überschrift und einem Textabschnitt, sowie die Normierung der Informationen, die im Rahmen der Betitelung stichwortartig wiedergegeben werden. Die Regulierung der Angaben, die in der Überschrift gelistet werden, umfasst auch die Reihenfolge, in der diese angeführt werden.

Zwar ist keine Normierung solchen Ausmaßes bei den Absätzen erkennbar, die sich unter den Betitelungen befinden, ihr Umfang scheint aber sehrwohl geregelt zu sein. Diese Annahme kann mithilfe von Wort- und Zeilenlängen belegt werden.

Neben diesen Auffälligkeiten lassen sich auch Besonderheiten auf lexikalischer Ebene erkennen. Sie betreffen vor allem die hohe Anzahl an verwendeten Adjektiven und deiktisch gebrauchten sprachlichen Mitteln.

Letztere verweisen auf ein Formulierungsspezifikum bzw. ein textsortenspezifisches Formulierungsmuster, das unter Bezugnahme auf Klotz (2013: 19) als deskriptiver Gestus bezeichnet werden kann. Die untersuchten Textexemplare zeichnen sich dementsprechend durch Formulierungsspezifika aus, die Momente der Übersetzung von bildlich Dargestelltem in das Medium der Sprache offenbaren.

Ein weiteres textsortenspezifisches Formulierungsmuster kann in Phrasen gesehen werden, die verdeutlichen, dass Geschichten mithilfe von Schriftquellen, in denen diese überliefert sind, nacherzählt werden. Neben dem Moment des Übersetzens ist also auch jener des Nacherzählens für die Formulierungsspezifika der untersuchten Textexemplare prägend.

3.4 Zusammenfassung

Die Textsorte *Kunstausstellungs-Begleittext* lässt sich – die dargelegten Erkenntnisse zusammenführend – als spezifische Form der Kunstkommunikation definieren, die innerhalb des Kunstaussstellungskontextes stattfindet. Texte, die als Kunstausstellungs-Begleittexte verstanden werden können, zeichnen sich in diesem Kontext durch eine räumliche Nähe zum Kunstwerk, dem sie beigelegt sind, aus. Diese Eigenschaft verweist bereits auf ein inhaltliches Spezifikum: Im Rahmen von Kunstausstellungs-Begleittexten wird der Bildinhalt des Kunstwerks, neben dem sich der Text befindet, zum Hauptthema bzw. Leitgedanken.

Ein weiteres Charakteristikum der untersuchten Textsorte stellt ihr Kommunikationsmedium dar. Die Kommunikation findet bei dieser Textsorte ausschließlich in Form von geschriebener Sprache statt. Charakteristisch ist zudem eine monologische Kommunikationssituation, die keinen direkten Kontakt zwischen Produzent*innen und Rezipient*innen vorsieht.¹⁹

¹⁹ Interessant ist dabei, dass ein Wechsel des Kommunikationsmediums von geschriebener zu gesprochener Sprache zu einem Textsortenwechsel führen würde – und zwar von der Textsorte *Kunstausstellungs-Begleittext* zu *Kunstvermittlungstext*. Zu untersuchen wäre, ob dieser Wechsel sich ausschließlich

Unter anderem daraus entsteht ein ungleiches Machtverhältnis zwischen den Kommunikationspartner*innen. Diese Asymmetrie ist aber nicht zuletzt ein Produkt der sozialen Rollen, die die Interagierenden einnehmen. Sie sind dadurch bestimmt, dass die Produzent*innen eine in gewisser Weise übergeordnetere soziale Position einnehmen als die Rezipient*innen und folglich die Macht darüber haben, welche Information wie vermittelt wird. Kunstausstellungs-Begleittexte stellen zudem eine Form von Massenkommunikation dar, deren Rezeption von sprachlichen und nicht-sprachlichen Tätigkeiten begleitet wird. Eine der nicht-sprachlichen Handlungen, die den Rezeptionsvorgang begleitet, wird von den Texten selbst motiviert und stellt das Blicken zum Kunstwerk dar, dem der Text beigelegt ist.

Auf das Lenken des Blickes zum Kunstwerk während des Rezeptionsvorgangs lässt sich vor allem auf struktureller Ebene schließen – und zwar in zweifacher Hinsicht. Bereits die Unterteilung der Begleittexte in einen normierten Titel und einen darauffolgenden Absatz, dessen Länge bzw. Umfang ebenfalls bestimmten Regeln zu unterliegen scheint, legt die Beziehung zwischen Begleittext und Kunstwerk offen. Indem die Überschrift zugleich die Objektkennung des Werkes ist und folglich grundlegende Informationen zum Kunstwerk – wie die Namen der Künstler*innen und den Titel des Objekts – liefert, wird bereits in den ersten Zeilen der Texte eine Verbindung zu diesem hergestellt. Diese Beziehung setzt sich auch bei den darauffolgenden Absätzen auf lexikalischer Ebene fort. Ein textsortenspezifisches Formulierungsmuster stellen bei diesen nämlich deiktisch gebrauchte Ausdrücke dar.

Dieses lexikalische Spezifikum lässt bereits auf eine der kommunikativen Funktionen schließen, die Kunstausstellungs-Begleittexte einnehmen – sie verweisen nämlich nicht nur auf Kunstwerke, sondern übersetzen diese auch in geschriebene Sprache. Das tun sie, indem sie eine sprachliche Beschreibung des visuell dargestellten Bildinhalts liefern. Neben dem Ziel des Beschreibens lässt die vorliegende Analyse der ausgewählten Kunstausstellungs-Texte darauf schließen, dass diese zudem als Informationstexte zu verstehen sind.

Sowohl die kommunikative Funktion des Beschreibens als auch die des Informierens wird mithilfe eines deskriptiven Gestus realisiert, der sich nicht zuletzt auch in der Dominanz der deskriptiven Grundstruktur der Texte äußert. Die Deskription – als kommunikative Funktion und/oder als Grundgestus des Beschreibens sowie Informierens –

auf Ebene des Mediums vollziehen würde oder auch Auswirkungen z. B. auf die Analysekategorie der textsortenspezifischen Formulierungsmuster hätte.

prägt die Charakteristik der untersuchten Textsorte also entscheidend – und zwar nicht nur auf struktureller, sondern auch auf inhaltlicher Ebene. Denn:

Der deskriptive Gestus kann nicht ohne weiteres auf eine in der „Sache“ liegende Ordnung oder eine sonst sich „natürlich“ einstellende Ordnung zurückgreifen. Er muss sich seine Ordnung selbst schaffen, er muss das Sich-in-Beziehung-Setzen von Ich und Welt in einen Modus bringen, und er muss in z.T. schwierigen kognitiven Operationen die Entscheidung treffen, was von der wahrgenommenen „Welt“ thematisiert werden soll und kann, was absichtsvoll und kommunikativ sinnvollerweise vage bleiben soll und in welcher Reihenfolge und Verknüpfung die textliche Organisation organisiert werden soll und kann. (Klotz 2013: 19 [Hervorhebungen übernommen]).

4 Zur sprachlichen Sichtbarmachung von Kunst im Ausstellungskontext. Einblicke in die diskursive Dimension des Kunstausstellungs-Begleittextes

Die Textsorte *Kunstausstellungs-Begleittext* wird durch unterschiedliche Eigenschaften charakterisiert, von denen zwei Merkmale für die diskursive Dimension der Texte von besonderer Relevanz sind: Der Fokus auf den Bildinhalt, der als Haupt- bzw. Leitgedanke der Texte in Erscheinung tritt, und die (sprachliche) Wiedergabe desselben mithilfe des deskriptiven Gestus. Kunstausstellungs-Begleittexte beschreiben also die auf den Werken abgebildeten Geschichten und ihre künstlerische Darstellung. Sie fungieren somit als sprachliche Sichtbarmachung der Kunstwerke, denen sie im musealen Kontext beigelegt sind. Was aber wird tatsächlich sichtbar gemacht? Was bleibt unsichtbar? Diese Fragen werden im Folgenden im Zentrum stehen. Denn die Art und Weise, ob und wie etwas versprachlicht wird, bestimmt ob und wie das Dargestellte wahrgenommen wird bzw. wahrgenommen werden kann. Sprachliche Produkte bestimmen also den Diskurs – ein Aspekt, der vor allem im Kontext von Kunst, also einer Summe von sinnlich wahrnehmbaren Reizen, deren sprachlicher Erfassung und Übersetzung es bedarf, nicht unterschätzt werden darf. Warum, sollen die folgenden Seiten zeigen.

4.1 Theoretische Vorbemerkungen

Zu Beginn müssen zunächst noch einige theoretische Vorbemerkungen gemacht werden, die die Basis für alles Folgenden darstellen. Dabei wird der Fokus zunächst auf die Form der sprachlichen Darstellung von wahrgenommenen Reizen gelegt, die bei Kunstausstellungs-Begleittexten von grundlegender Relevanz ist. Auf Basis der zuvor vorgenommene Textsortenbeschreibung wird also die Deskription bzw. die Beschreibung in den Blick genommen. Dabei wird das Ziel verfolgt, aufzuzeigen, dass es sich bei einer solchen immer um das Produkt einer subjektiven Interpretation des zu Beschreibenden handelt. Inwiefern diese subjektive Interpretation den vorherrschenden Diskurs prägt, gilt es an- und abschließend herauszuarbeiten, bevor der Fokus auf die praktische Bedeutung der beschriebenen theoretischen Grundannahmen gelegt wird.

4.1.1 Zur Unmöglichkeit der objektiven Beschreibung

Beschreibungen werden häufig als sprachliche Abbildungen des Beschriebenen verstanden. Ihnen kommt in diesem Verständnis also der Charakter einer objektiven Übersetzung des zu Beschreibenden in das Medium der Sprache zu (vgl. Klotz / Lubkoll 2005: 7). Beschreibungen werden also ausschließlich – oder zumindest vorrangig – in der Objektsphäre verortet. Das beschreibende Subjekt wird dabei so weit wie möglich ausgeklammert (vgl. Köller 2005: 26). Eine Beschreibung, die dem zu beschreibenden Objekt verhaftet ist und keinerlei Spuren des beschreibenden Subjekts aufweist, existiert jedoch nicht. Das stellt Köller (2005: 26–27) bereits zu Beginn seiner Abhandlung zu *Perspektivität und Beschreibung* fest. Beschreibungen sind demzufolge immer Produkte eines wahrnehmenden Subjekts und folglich nicht ausschließlich in der Objektsphäre zu verorten, sondern in einer Überlappung zwischen dieser und jener des Subjekts. Um diese Annahme zu stützen, greift Köller (2005: 27) auf den Begriff der Perspektivität zurück, der seiner Meinung nach im Kontext von Beschreibungen herangezogen werden kann, um zu verdeutlichen, dass jede Wahrnehmung von der Perspektive, von der aus sie betrachtet wird, geprägt ist. Eine Wahrnehmung ohne eine solche perspektivische Prägung gibt es nicht und kann es nicht geben. Die Unmöglichkeit einer neutralen Wahrnehmung fasst Chladenius mit dem Begriff *Sehepunkt* zusammen, mit dem nicht nur die Subjektgetränktheit eines jeden Sinneseindrucks beschrieben wird, sondern auch die daraus resultierende subjektive Vorstellung des zu beschreibenden Objektes (vgl. Köller 2005: 29).

Die Subjektgetränktheit, die den Wahrnehmungsvorgang folglich zumindest in zweifacher Form prägt, äußert sich bei der Beschreibung in besonders starker Form. Denn beim deskriptiven Gestus kann – im Unterschied beispielsweise zum narrativen Gestus – laut Klotz (2013: 19) nicht auf eine Gliederung zurückgegriffen werden, die von dem zu Beschreibenden ausgeht. Das beschreibende Subjekt muss selbst eine Strukturierung des zu Beschreibenden vornehmen. Dazu gehört laut Klotz (2013: 19) auch die Entscheidung darüber, was bei der Deskription des zu Beschreibenden thematisiert wird und was der Nennung verwehrt bleibt bzw. verwehrt bleiben muss, um das kommunikative Ziel erreichen zu können. Beschreibungen sind damit nicht nur Ergebnisse von Interpretationen, sondern gegebenenfalls auch von starken Reduktionen (vgl. Klotz 2013: 23).

Diese Beobachtungen machen klar: „Jede faktische Beschreibung ist nicht nur kultur- und theoriegeprägt, sondern auch subjektgetränkt“ (Köller 2005: 27). Deskriptionen

müssen somit immer als Interpretationen des zu Beschreibenden durch ein wahrnehmendes Subjekt angesehen werden (vgl. Klotz / Lubkoll 2005: 9). Denn bereits die Wahrnehmungen, die von einem Subjekt gemacht werden, unterliegen einer perspektivischen Prägung. Diese sowie der Sehepunkt, der nicht nur die individuelle Perspektive, sondern auch die subjektive Vorstellung des zu Beschreibenden ausdrückt, machen deutlich, dass in Form von Beschreibungen auch Realitätskonzepte schlagend werden. Folglich äußert sich nicht nur das Subjekt in der Deskription, sondern auch seine Vorstellung von Realität – d. h. der *Diskurs*.

4.1.2 Zum Diskurs und seiner (linguistischen) Analyse

Der Diskurs wird im Sinne Michel Foucaults (2001a: 874) als Ordnung verstanden, die regelt, was von einer Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt gesagt und gedacht werden kann (vgl. Landwehr 2018: 20). Er bestimmt somit auch, was als „Wirklichkeit“ bzw. „Realität“ verstanden wird (vgl. Landwehr 2018: 66). Wichtig ist dabei, dass der Diskurs die Vorstellung davon, was als „Wirklichkeit“ bzw. „Realität“ angenommen wird, nicht lediglich wiedergibt, sondern überhaupt erst erzeugt (vgl. Landwehr 2018: 21). Ein Beispiel, das sich zum Beleg dieser Aussage besonders gut eignet, kann mit Blick in die Frauen- und Geschlechtergeschichte gefunden werden. Denn während weiblich gelesenen Personen in Österreich bis zum 12. November 1918 das Wahlrecht aufgrund vermeintlich biologischer Tatsachen abgesprochen wurde, wurde am Tag der Ausrufung der Republik das „allgemeine“ Wahlrecht²⁰ eingeführt, das Männern als auch Frauen die Befugnis zur Stimmabgabe gewährte. Dieser gesetzlichen Neuerung ging keinesfalls ein Wandel der Biologie von Personen weiblichen Geschlechts voraus bzw. eine Änderung jener biologischen Gegebenheiten, die kurz zuvor noch als Argumente zur rechtlichen Einschränkung dieser Personengruppe herangezogen wurden. Sehrwohl aber hatte sich der Diskurs über Frauen verändert und mit ihm das Bild von „Realität“ bzw. „Wirklichkeit“ (vgl. Landwehr 2018: 21).

Die Vorstellung davon, was zu einer bestimmten Zeit als „Realität“ bzw. „Wirklichkeit“ verstanden wird, kann also keinesfalls als objektives Faktum begriffen werden, sondern muss im diskurslinguistischen Sinn als gesellschaftlich hervorgebrachtes und mithilfe von Sprache erzeugtes Produkt erkannt werden (vgl. Spitzmüller / Warnke 2011:

²⁰ Da Frauen, die als Sexarbeiterinnen tätig waren, erst 12 Jahre später das Wahlrecht zugesprochen wurde, kann das 1918 eingeführte Wahlrecht lediglich unter Anführungszeichen als allgemeines bezeichnet werden.

42). „Realität“ bzw. „Wirklichkeit“ ist folglich ein Konstrukt, das mithilfe von Sprache erzeugt und verbreitet wird.

Dementsprechend definiert Foucault (2001b: 899) den Diskurs als Sammlung bzw. Menge von (sprachlich realisierten) Aussagen, die von einer bestimmten Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit zu demselben Thema getroffen werden. Dabei handelt es sich um eine ausgewählte Gruppe innerhalb einer theoretisch unendlichen Menge von sprachlichen Realisierungsmöglichkeiten. Folglich stellt sich die Frage: „Wie kommt es, dass eine bestimmte Aussage und keine andere an ihrer Stelle erschienen ist?“ (Foucault 2001b: 899). Die Bearbeitung und Beantwortung dieser Frage ist das Unterfangen, dem sich u. a. im Rahmen diskurslinguistischer Untersuchungen gewidmet wird (vgl. Spitzmüller / Warnke 2011: 28).

Die Diskurslinguistik versteht den Diskurs – aufbauend auf Foucaults (1997: 148) Definition – als größte sprachliche Einheit. Er kann damit im Sinne des Konstituentenmodells (s. Abb. 7) als Sammlung von Texten angesehen werden, weshalb die Diskurslinguistik in gewisser Weise als Erweiterung der Textlinguistik verstanden werden kann (vgl. Spitzmüller / Warnke 2011: 24).

[Diskurs [Text [Satz [Wort [Morphem [Phonem / Graphem]]]]]]

Abb. 7: Konstituentenmodell nach Spitzmüller / Warnke (2011: 24).

Die Diskurslinguistik fragt – der oben zitierten Äußerung Foucaults (2001b: 899) entsprechend –, warum in einer bestimmten Zeit von einer bestimmten Gesellschaft bestimmte Aussagen zu demselben Thema getroffen werden und keine anderen. Diese Frage ist deshalb von besonderer Relevanz, weil die Diskurslinguistik laut Spitzmüller / Warnke (2011: 40) davon ausgeht, dass durch diese Aussagen diskursives Wissen konstruiert wird. Auch dabei handelt es sich folglich nicht um die Ansammlung objektiver Tatsachen, sondern um ein gesellschaftlich konstruiertes Produkt (vgl. Spitzmüller / Warnke 2011: 41). An der Erzeugung dieses Resultats der Vergesellschaftung im Sinne Max Webers (2009: §9, zit. n.: Spitzmüller / Warnke 2011: 42) können aber nicht alle Mitglieder einer Gesellschaft teilnehmen, sondern ausschließlich jene, die die Macht besitzen, sich aktiv am Diskurs zu beteiligen. Denn: „Die Annahme eines meinungs- und damit machtneutralen Wissens als intersubjektiv gesicherter Erkenntnis ist der Diskursanalyse fremd“ (Spitzmüller / Warnke 2011: 43).

Die Diskurslinguistik nimmt deshalb auch die Machtverhältnisse in den Blick, die den Diskurs prägen. Das Ziel ist es, die Akteur*innen erkennen zu können, die bestimmen, was als diskursives Wissen gilt und damit an der Konstruktion von Wirklichkeits- und Realitätsvorstellungen mitwirken (vgl. Spitzmüller / Warnke 2011: 46). Laut Spitzmüller / Warnke (2011: 51) geht es der Diskursanalyse hierbei aber keinesfalls darum, die Intentionen der Akteur*innen offenzulegen. Das erklärte Ziel ist es, zu erkennen, welche Aussagen zu welchen Themen realisiert werden und welche Funktion(en) diese einnehmen. Von besonderer Relevanz sind dabei vor allem jene Aussagen, die den Zweck haben, „Wirklichkeit“ zu konstruieren und von Sprecher*innen realisiert werden, die die Macht haben, die Vorstellung von „Realität“ tatsächlich mitzubestimmen (vgl. Spitzmüller / Warnke 2011: 51). Wichtig ist hierbei, dass nicht nur Individuen den Diskurs als Akteur*innen mitgestalten können, sondern auch Institutionen – beispielsweise das (Kunst-)Museum.

4.1.3 (Kunst-)Museen und ihre Stellung im Diskurs

„Es geht [im Museum] also um Präsentation von Wissen, die Wirklichkeit nicht nur abbildet, sondern auch erzeugt“, stellt Thiemeyer (2016: 18) bereits zu Beginn seiner Abhandlung *Das Museum als Wissens- und Repräsentationsraum* fest. Damit verweist er nicht nur auf die aktive Rolle, die das Museum innerhalb des Diskurses einnimmt, sondern auch auf eine seiner Hauptfunktionen: die Wissensvermittlung (vgl. Flügel 2014: 101). Denn Museen müssen laut Flügel (2014: 101) als Massenmedien verstanden werden. Sie stellen also ein Kommunikationsmittel dar, das zur öffentlichen Verbreitung von Informationen an eine nicht eingrenzbare Personengruppe eingesetzt wird (vgl. Flügel 2014: 101). Massenmedien gestalten somit per definitionem diskursive Vorstellungen von „Wissen“ und damit einhergehend auch von „Realität“ bzw. „Wirklichkeit“ mit.

Dieses Einschreiben in die Konstruktion von diskursiven Wissens-, Realitäts- und Wirklichkeitsvorstellungen findet, wie Flügel (2014: 102) feststellt, im Falle von musealer Massenkommunikation auf mehreren kommunikativen Ebenen statt. Die erste bezeichnet Flügel (2014: 102) als „Kommunikation mit dem musealen Objekt“. Das Ausstellungsstück tritt dabei also selbst als Kommunikator auf. Als wesentlicher Bestandteil dieser ersten Ebene von musealer Kommunikation schreibt sich somit bereits das Exponat in den Diskurs ein und prägt diesen. Denn Museen stellen nicht zuletzt Orte des Sammelns bzw. des Gesammelten dar. Sie sind also das Resultat der mehrfachen

Erhöhung eines (alltäglichen) Gegenstandes zum Ausstellungsobjekt (vgl. Flügel 2014: 15). Dieser Akt des Erhöhens ist nicht nur als Bewertung zu verstehen, sondern auch als Entscheidung darüber, welche Gegenstände als Repräsentanten bestimmter Werte bzw. eines bestimmten Gedankenguts angesehen werden (vgl. Sternfeld 2009: 30). Sie verweisen also auf Wissens-, Wirklichkeits- und Realitätskonzepte – und zwar sowohl auf vergangene als auch auf gegenwärtige. Das verdeutlicht nicht zuletzt die Wahl des Museums, in dem ein zum Ausstellungsgegenstand erkorenes Objekt aufbewahrt und präsentiert wird – vor allem, wenn es darum geht, ob dieses in einem Kunst- oder einem Volkskundemuseum ausgestellt wird. Die Ausstellungsstücke beider Museumsformen tragen zur Identitätsstiftung bei – in einem Fall spielen Alteritätspraktiken (bzw. das Konzept des Otherings) bei der Auswahl der Exponate allerdings eine explizite sowie zu problematisierende Rolle (vgl. Sternfeld 2009: 30). Daran zeigt sich deutlich, welche Bedeutung Ausstellungsobjekte im Diskurs – u. a. über Identität(en) – einnehmen. Dieser Aspekt muss jedenfalls mitbedacht werden, wenn die erste Ebene von musealer Massenkommunikation im Sinne Flügels (2014: 102) als Austausch mit dem musealen Objekt verstanden wird.

Die Präsentation der Exponate im Rahmen einer Ausstellung bestimmt laut Flügel (2014: 102) die zweite Ebene der Museumskommunikation. Auf dieser tritt die Exposition selbst als Information hervor. Denn die Auswahl und Zusammenstellung bestimmter Gegenstände zu einer Ausstellung basiert auf der sogenannten Storyline. Diese beschreibt die Aussage, die mithilfe einer Exposition getroffen werden soll bzw. die Geschichte, die diese – möglicherweise auch unbeabsichtigt – erzählt. Denn die Storyline kann ein von Kurator*innen bewusst erzeugtes Produkt darstellen, sie kann aber auch von gesellschaftlichen Werten zeugen, die unbewusst und ungewollt offengelegt werden (vgl. Martinz-Turek 2009: 15). Dass somit auch die Ausstellung selbst Einfluss auf die diskursive Wissens-, Wirklichkeits- und Realitätsvorstellung hat, zeigt sich erneut mit Blick in die Museums- und Ausstellungspraxis. Die Herbstausstellung des Kunsthistorischen Museums zu Wien, die unter dem Titel *Tizians Frauenbild* von 5. Oktober 2021 bis 30. Jänner 2022 einige der prominentesten Kunstwerke der venezianischen Malerei in der Gemäldegalerie versammelte, setzte sich das selbsterklärte Ziel, anhand der ausgestellten Werke das namensgebende Sujet des venezianischen Frauenbildes zu beleuchten. Während die von den Ausstellungsgestalter*innen konzipierte Storyline dieser Beschreibung entsprechend zusammengefasst werden kann

(vgl. Kunsthistorisches Museum: <https://tiziansfrauenbild.khm.at/>),²¹ findet sich in der Aufbereitung der Exposition eine weitere Erzählung, die nicht nur einen Einblick in den vorherrschenden Diskurs über Geschlechterverhältnisse ermöglicht. Indem die Ausstellung eine klare Rollenverteilung offenlegt, die weiblich gelesenen Personen die passive Position des darzustellenden Objekts und männlich gelesenen Personen die Rolle des aktiv darstellenden Subjekts zuweist, bestätigt sie ein Wirklichkeitskonzept, das eine eindeutige Hierarchisierung der Geschlechter erkennen lässt.²² Diese Storyline setzt sich bei der Auswahl der präsentierten Kunstwerke fort, da sich unter den insgesamt 103 Ausstellungsstücken lediglich zwei finden, die Frauen zugeschrieben werden (vgl. Kunsthistorisches Museum: <https://tiziansfrauenbild.khm.at/>). Weiters setzt die Ausstellung die Tradition eines auf Heteronormativität und Eurozentrismus basierenden Kunstbegriffs fort, indem sie allem, das nicht mit diesem vereinbar ist, den Zutritt bzw. die Sichtbarkeit verwehrt.

Neben der Kommunikation mit dem musealen Objekt und jener über die Ausstellung gibt es laut Flügel (2014: 102) eine dritte Ebene musealer Kommunikation: den Austausch über das Objekt. Sie vollzieht sich laut Flügel (2014: 102) im Unterschied zu den beiden anderen Ebenen, die sowohl verbal als auch nonverbal realisiert werden können, ausschließlich in sprachlicher Form. Ein Beispiel für Kontexte, in denen diese Ebene von besonderer Relevanz ist, da die ausgestellten Exponate einer Versprachlichung bedürfen, sind Museen, die dem künstlerischen Feld zuzuordnen sind. Aus diesem stammen deshalb die Textexemplare, die den Untersuchungsgegenstand der folgenden Analyse darstellen.

²¹ Eine dementsprechende Zusammenfassung findet sich auch auf der Homepage der Ausstellung, die vom Kunsthistorischen Museum zu Wien unter folgendem Link veröffentlicht wurde: <https://tiziansfrauenbild.khm.at/> [Letzter Zugriff: 30.11.2023].

²² Dabei ist auch eine Bestätigung des binären Geschlechtersystems erkennbar.

4.2 Vorbemerkungen zur Methode

Im Anschluss an die oben beschriebenen theoretischen Vorbemerkungen soll nun aufgezeigt werden, welche Bedeutung den geschilderten Annahmen in der musealen Praxis zukommt. Im Folgenden werden deshalb ausgewählte Kunstaustellungs-Begleittexte – also Beispiele für eine Form der Kommunikation über das Objekt – analysiert, indem diese mithilfe der qualitativen Inhaltsanalyse einer systematischen Untersuchung unterzogen werden. Bevor damit begonnen werden kann, müssen zunächst Informationen zur Auswahl des zu analysierenden Materials gegeben sowie Grundlagen zur durchzuführenden Inhaltsanalyse aufgezeigt werden.

4.2.1 Zur Materialauswahl

Das Textkorpus setzt sich aus 32 Textexemplaren zusammen, die aus insgesamt 380 Begleittexten ausgewählt wurden (s. Tabelle 6). Diese stammen aus der Dauerausstellung der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums zu Wien.

Die Wahl dieses Museums kann mehrfach begründet werden. Sie ergibt sich zum einen daraus, dass es sich beim Kunsthistorischen Museum um das österreichische (Bundes-)Museum mit den höchsten Besucher*innenzahlen handelt. In Zahlen bedeutet das, dass beispielsweise im Jahr 2019 über 1,83 Millionen Menschen dem Kunsthistorischen Museum einen Besuch abstatteten (vgl. KHM-Museumsverband 2020: 4).²³

Die bereits erwähnte Tatsache, dass es sich beim Kunsthistorischen Museum um ein Bundesmuseum handelt, ist ein weiterer Grund für die Entscheidung, die Begleittexte dieses Hauses heranzuziehen. Es unterliegt folglich dem Bundesmuseen-Gesetz (2002) und wird dementsprechend in Abschnitt 2 §2 als „wissenschaftliche Anstalt öffentlichen Rechts des Bundes“ definiert. Darüber hinaus ist es dazu verpflichtet, seinen Zweck bzw. seine Zweckbestimmung in der Museumsordnung festzulegen (vgl. Bundesrecht konsolidiert: Gesamte Rechtsvorschrift für Bundesmuseen-Gesetz 2002). Das Kunsthistorische Museum ist demnach laut Museumsordnung (2002) §14 u. a. für die Sammlung von Gemälden aus der Zeit der Gotik, der Renaissance, des Barock und des 20. Jahrhunderts zuständig (vgl. Bundesrecht konsolidiert: Gesamte

²³ In den darauffolgenden Jahren fallen die Besucher*innenzahlen pandemiebedingt deutlich niedriger aus (vgl. KHM-Museumsverband 2022: 4; Besuchsstatistik der Bundesmuseen und der Österreichischen Nationalbibliothek 2022.), weshalb in der vorliegenden Arbeit der öffentlich zugängliche Jahresbericht von 2019 zur Nennung der Anzahl der Gäste herangezogen wird.

Rechtsvorschrift für Museumsordnung für das Kunsthistorische Museum mit Museum für Völkerkunde und Österreichischem Theaternmuseum). Es umfasst damit eine umfassende Kollektion von gegenständlicher Malerei, die jene Bildinhalte darstellen, die in der Kunstgeschichtsforschung als klassische Sujets behandelt werden (vgl. Poseschel 2014: 11). Durch diese Charakteristik ergibt sich bei der folgenden Analyse die Möglichkeit zur Anwendung zweier Korrektive: nämlich jenes der Gegenständlichkeit der Darstellung und jenes der Identifizierung bzw. der Bekanntheit des abgebildeten Ereignisses. Beide Aspekte werden in der anschließenden Untersuchung von grundlegender Relevanz sein. Weiters ermöglicht die in den Zweckbestimmungen beschriebene Sammlung des Kunsthistorischen Museums eine Konzentration auf eine möglichst homogene Kollektion von Kunstwerken. So stellen alle Werke, deren Begleittexte untersucht werden, Gemälde dar. Diese Tatsache ist deshalb von Bedeutung, da davon ausgegangen wird, dass der Textsorte, denen die zu analysierenden Textexemplare zuzuordnen sind, unterschiedliche Funktionen zukommen, je nachdem, ob sie beispielsweise einem Gemälde, einer Skulptur oder einer Performance beigelegt sind. Aber nicht nur die Gattung der Kunstwerke, sondern auch der Ausstellungskontext, in dem diese präsentiert werden, sind bei der Zusammenstellung des Textkorpus ausschlaggebend. Denn die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums ist nicht nur deshalb von besonderem Interesse, weil sie kanonisierte Werke präsentiert, deren kulturelle und kunsthistorische Bedeutung bereits aufgrund ihrer musealen Kontextualisierung beinahe unantastbar geworden ist. Sie präsentiert diese außerdem in Form einer Dauerausstellung. Diese Ausstellungsform ist nicht nur für die Bildung von kollektiver Identität von Relevanz, sondern auch für die museale Praxis: Die Begleittexte, die in einer Dauerausstellung gezeigt werden, sind dort nicht nur für einige Monate sichtbar, sondern können als für eine langfristige Benutzung gedacht verstanden werden. Sie treten dementsprechend mit einer nicht zu niedrig anzusetzenden Anzahl an Kommunikationspartner*innen in Kontakt.

In der vorliegenden Arbeit können aber keinesfalls alle Kunstausstellungs-Begleittexte der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums untersucht werden. Auch bei der Auswahl der Textexemplare, die in die Analyse miteinbezogen werden sollen, bedarf es dementsprechend einiger Entscheidungen. Diese werden nicht nur auf Basis des Genres des Kunstwerks, sondern auch mit Blick auf den Bildinhalt getroffen. Es finden deshalb ausschließlich jene Begleittexte Einzug in das Textkorpus, die Werken beigelegt sind, die die Darstellung von Figuren zeigen, die in einen narrativen Kontext

gesetzt sind. Werke, die dem Genre der Landschaftsmalerei und dem des (historischen) Portraits zuzuordnen sind, müssen folglich ausgeklammert werden. Die Werke, die den eben genannten Kriterien entsprechen, werden daraufhin auf Basis ihres Bildinhalts kategorisiert. Anschließend erfolgt die Ausmusterung aller Gemälde, deren Sujet keine weibliche Protagonistin erkennen lässt. Bei den Textexemplaren, die das Textkorpus bilden, handelt es sich – ob der im Folgenden zu behandelnden Forschungsfrage – also ausschließlich um Begleittexte, die narrativen Gemälden beigelegt sind, deren Bildinhalt zumindest eine weibliche Hauptfigur beinhaltet.

4.2.2 Zur Methode und zum Forschungsdesign

Der Analyse der ausgewählten Kunstaustellungsbegleittexte liegt ein Forschungsdesign zugrunde, das sich aus Methoden der qualitativen Sozialforschung zusammensetzt. Die Wahl von qualitativen Methoden ist damit zu erklären, dass das Ziel, das mit diesen verfolgt wird, mit dem Forschungsinteresse der durchgeführten Untersuchung übereinstimmt: dem Ausloten von subjektiven Wirklichkeitsvorstellungen (vgl. Misoch 2019: 25).

Diese Zielsetzung verweist bereits auf eine grundlegende und bei der qualitativen Forschung federführende Annahme: „Wirklichkeit“ bzw. „Realität“ werden keinesfalls als Abbild(er) der Welt verstanden, sondern als von Subjekten erzeugte Konstrukte angesehen (vgl. Misoch 2019: 26). Sie sind in diesem Sinn – wie bereits in Kapitel 4.1.2. ausgeführt – also keinesfalls als objektive Tatsache zu begreifen, sondern als subjektive Vorstellung von als objektiver Tatsache angenommener Realität bzw. Wirklichkeit (vgl. Landwehr 2018: 21).

Die qualitative Sozialforschung geht laut Misoch (2019: 26) davon aus, dass diese subjektiven Vorstellungen als Produkt jener Bilder zu verstehen sind, die innerhalb einer Gesellschaft vorherrschen. Die Vorstellung, die ein Subjekt von der Realität hat, steht also immer im Zusammenhang mit der Gemeinschaft, in der dieses Individuum sozialisiert wurde bzw. sozialisiert wird. Es wird – in der Tradition Max Webers (2009: §9, zit. n.: Spitzmüller / Warnke 2011: 42) – also von einem vergesellschafteten Subjekt ausgegangen.

Die qualitative Sozialforschung nimmt eben dieses Subjekt in den Fokus. Dieser, von Misoch (2019: 27) unter dem Ausdruck der Subjektbezogenheit zusammengefasste Mittelpunkt von qualitativer Forschung kann wiederum mit der auf der Vergesellschaftung basierenden Auffassung begründet werden, dass das subjektive Bild von Realität

auf die Wirklichkeitsvorstellungen einer Gesellschaft verweist. Eine Analyse der subjektiven Bilder von Realität führt also zu jenen Vorstellungen, die innerhalb einer Gesellschaft existieren. Diese gilt es aufzuzeigen, zu rekonstruieren und zu verstehen (vgl. Kallmeyer 2005: 979).

Damit dieses Ziel erreicht werden kann, wird in der qualitativen Sozialforschung auf die Anwendung jener Methoden zurückgegriffen, die dem Verfahren entsprechen, das von den Subjekten zur Produktion des zu untersuchenden Gegenstandes angewandt wird. Da es sich bei diesen Methoden zumeist um kommunikative Praktiken handelt, finden in der qualitativen Forschung ebenfalls überwiegend kommunikative Vorgehensweisen ihre Anwendung (vgl. Kallmeyer 2005: 979). Wichtig ist hierbei, dass die Wahl der Methode auf den Untersuchungsgegenstand angepasst werden muss. Denn erst durch die genaue Abstimmung der Vorgehensweise auf den Untersuchungsgegenstand kann Inhaltsvalidität gewährleistet werden. Um tatsächlich erforschen zu können, was erforscht werden soll, ist aber nicht nur die Wahl der passenden Methode entscheidend, sondern auch der Kontext, in dem diese angewandt wird. Denn die qualitative Sozialforschung setzt darauf, ihre Forschung in einem natürlichen Kontext – im Unterschied beispielsweise zum Experiment – stattfinden zu lassen. Durch die Einbettung der Untersuchung in eine nicht künstlich erzeugte Umgebung wird externe Validität angestrebt. Die Erkenntnisse, die mithilfe von qualitativer Forschung erreicht werden, sollen also das Potential zur Verallgemeinerung aufweisen. Das selbsterklärte Ziel ist es dementsprechend, in natürlichen Kontexten das aufzufinden, das als typisch verstanden und somit als Basis von Typenbildung herangezogen werden kann. Dementsprechend wird bei qualitativer Sozialforschung keineswegs statistische Repräsentativität angestrebt, sondern Repräsentanz (vgl. Kallmeyer 2005: 980). Denn: „Ziel der Typenbildung ist – im Unterschied zum Repräsentativitätskonzept – nicht die Übertragung von Begrenztem auf Allgemeines, sondern das Auffinden von Allgemeinem im Besonderen“ (Kudera 1989: 12, zit. n.: Kallmeyer 2005: 980).

Dieser Zielsetzung verschreibt sich auch die folgende Untersuchung, bei der auf die Methode der inhaltlich strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse nach Kuckartz / Rädiker (2022) zurückgegriffen wird. Noch bevor der erste Schritt dieser Analyse nach Kuckartz / Rädiker (2022) (s. Abb. 8) durchgeführt werden kann, bedarf es jedoch einer Vor- bzw. Aufbereitung des Untersuchungsmaterials. Da sich das Textkorpus aus Kunstaustellungs-Begleittexten zusammensetzt, die aus der musealen Praxis – nämlich der Dauerausstellung in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums zu

Wien – stammen, müssen diese zunächst in eine grafisch normierte Form gebracht werden. Sie werden also transkribiert. Anschließend wird unter Berücksichtigung der Forschungsfrage eine Auswahl der zu untersuchenden Begleittexte getroffen. Die Faktoren, die dabei berücksichtigt werden, sind dem obigen Kapitel zur Materialauswahl zu entnehmen.

Die erste Auseinandersetzung mit den ausgewählten Texten, die bereits im Rahmen der inhaltlich strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse vollzogen wird, findet – der Vorgehensweise nach Kuckartz / Rädiker (2022) entsprechend – in Form einer initiierenden Textarbeit statt. Dabei werden Memos bzw. Fallzusammenfassungen erstellt, die anschließend als Basis für das Erstellen der Hauptkategorien herangezogen werden.

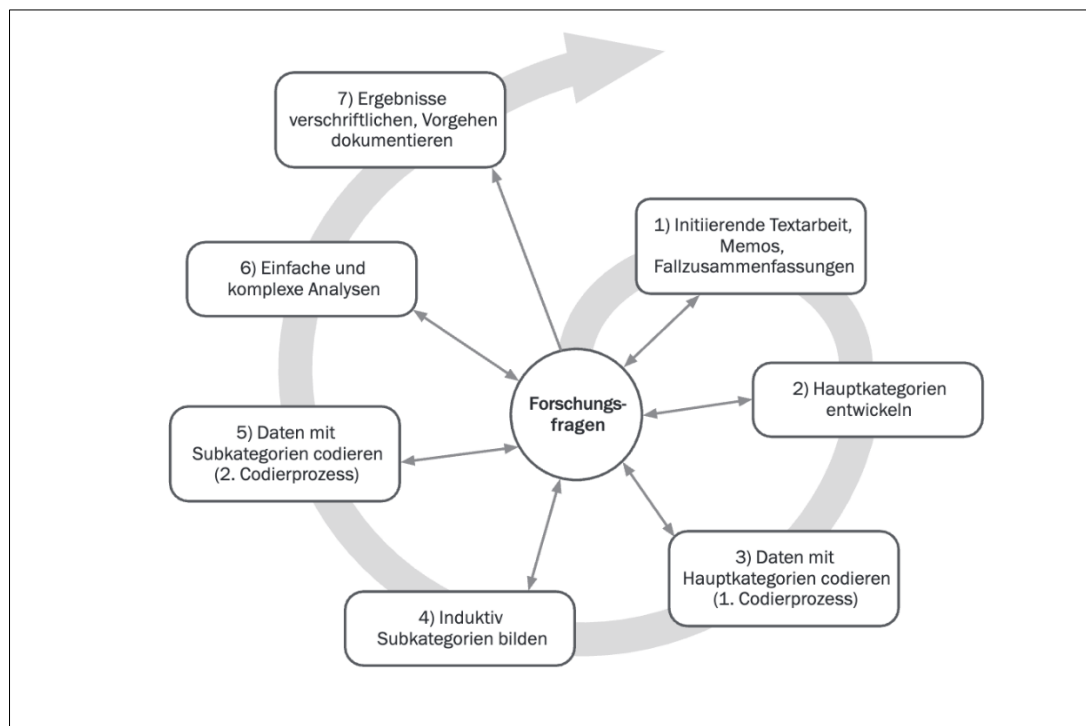


Abb. 8: Ablauf einer inhaltlich strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse nach Kuckartz / Rädiker (2022: 106)

Die Kategorien werden im Falle der vorliegenden Arbeit also größtenteils induktiv gebildet, wenngleich anzuführen ist, dass bereits vor der ersten Annäherung an das Textkorpus erste Überlegungen zu möglichen Kategorien angestellt wurden. Die Kategorienbildung muss also sowohl als a priori als auch als induktiv vollzogen verstanden werden. Bei den dabei entstandenen Hauptkategorien handelt es sich um die folgenden:

Name der Kategorie	Nicht-Thematisierung bzw. Nicht-Aufzeigen des die Darstellung prägenden <i>male gaze</i>
Inhaltliche Beschreibung	Die Objektifizierung von weiblichen Figuren bzw. weiblichen Körpern, die im Kunstwerk stattfindet, wird nicht als solche benannt oder in irgendeiner Form thematisiert, wodurch diese unsichtbar bleibt.
Anwendung der Kategorie	Zum Beispiel für Texte, die die Nacktheit von weiblichen Figuren, die für das Sujet nicht von Relevanz bzw. nicht mit dem Bildinhalt erklärbar ist, nicht aufgreifen.
Beispiele für Anwendung	Lange Zeit gab die ungewöhnliche Darstellung der sich selbstbewusst entblößenden Frauen ihren Betrachtern Rätsel auf.
Abgrenzungen	Die Kategorie wird nicht codiert, wenn... - Un-Sichtbarmachung von (sexualisierter) Gewalt

Name der Kategorie	Weiterführung bzw. Reproduktion negativer Konnotation von weiblicher Sexualität
Inhaltliche Beschreibung	Weibliche Sexualität wird negativ konnotiert, indem sie z. B. als Form von List dargestellt wird
Anwendung der Kategorie	Zum Beispiel für Texte, die weibliche Sexualität als Mittel zum Zweck „enttarnen“ bzw. die dementsprechende Narration des Sujets fortführen
Beispiele für Anwendung	Venus verführt ihren Gemahl Vulkan, damit dieser Rüstungen für ihren Sohn Aeneas schmiedet.
Abgrenzungen	Die Kategorie wird nicht codiert, wenn... - Geschlechterhierarchisierung / Androzentrismus - Un-Sichtbarmachung von (sexualisierter) Gewalt

Name der Kategorie	Un-Sichtbarmachung von (sexualisierter) Gewalt
Inhaltliche Beschreibung	Sexualisierte Gewalt oder Gewalt generell wird nicht als solche sprachlich markiert, sondern in Form von euphemistischen Beschreibungen verschleiert und unsichtbar gemacht.
Anwendung der Kategorie	Zum Beispiel für Texte, die die dargestellte Gewalt gar nicht oder ausschließlich beschönigend wiedergeben.
Beispiele für Anwendung	Die scheue Nymphe wollte fliehen, doch der Gott breitete dunklen Nebel über das Land, hemmte des Mädchens Flucht – und vereinigte sich mit ihm. In der Liebesumarmung der hingebungsvollen Aktfigur mit der zu einem körperlichen Gebilde verdichteten Atmosphäre hat ein großes Anliegen der Renaissance, die ideale Vereinigung von Mensch und Natur, ihren schönsten Ausdruck gefunden.
Abgrenzungen	Die Kategorie wird nicht codiert, wenn... - Nicht-Thematisierung bzw. Nicht-Aufzeigen des die Darstellung prägenden <i>male gaze</i>

Name der Kategorie	Nicht-Thematisierung v. struktureller Diskriminierung von Frauen
Inhaltliche Beschreibung	Diskriminierung, der weibliche Figuren aufgrund der Gesellschaftsordnung ausgesetzt sind, wird nicht als solche offengelegt bzw. überhaupt nicht thematisiert
Anwendung der Kategorie	Zum Beispiel für Texte, die nicht aufzeigen, dass bestimmte Handlungen als Produkte von struktureller Diskriminierung von Frauen verstanden werden müssen

Beispiele für Anwendung	Im Alten Testament wird erzählt, wie Susanna beim Bad im eigenen Garten von zwei heimlich eingedrungenen Männern unzüchtige Anträge erhält. Als sie sie abweist, verleumden diese sie bei ihrem Mann. Erst der Schiedsspruch Daniels rettet Susanna vor der Todesstrafe, die ihr wegen des angeblichen Ehebruchs verhängt worden war.
Abgrenzungen	Die Kategorie wird nicht codiert, wenn... - Geschlechterhierarchie / Androzentrismus - Nicht-Thematisierung bzw. Nicht-Aufzeigen des die Darstellung prägenden <i>male gaze</i>

Unter Anwendung dieser Hauptkategorien werden die das Textkorpus bildenden Textexemplare anschließend codiert. Auf Basis der Erkenntnis, dass die Hauptkategorie „Un-Sichtbarmachung von (sexualisierter) Gewalt“ einen Aspekt umfasst, der für die zu behandelnde Forschungsfrage von besonderem Interesse ist, weshalb es einer Differenzierung bedarf, ergibt sich die Bildung einer entsprechenden Subkategorie. Von der eben genannten Hauptkategorie wird also die folgende Subkategorie abgeleitet:

Name der Subkategorie	Beschönigung von (sexualisierter) Gewalt
Inhaltliche Beschreibung	(Sexualisierte) Gewalt wird in Form von Euphemismen thematisiert und durch diese Beschönigungen unsichtbar gemacht.
Anwendung der Kategorie	Zum Beispiel für Texte, die Gewaltakte in Form von Euphemismen wiedergeben oder diese durch eine Erhöhung der weiblichen Figur, die der Gewalt einer anderen (zumeist männlichen) Figur ausgesetzt ist, abschwächen.

Beispiele für Anwendung	Jupiter wurde dennoch auf Danae aufmerksam, verliebte sich in sie und vereinigte sich in Form eines Goldregens mit ihr.
Abgrenzungen	Die Subkategorie wird nicht codiert, wenn... - Nicht-Thematisierung bzw. Nicht-Aufzeigen des die Darstellung prägenden <i>male gaze</i>

Diese Subkategorien wird verwendet, um die Segmente in einem zweiten Durchlauf einer erneuten Codierung zu unterziehen. Die Ergebnisseder beiden Codierungsdurchläufe sollen im Folgenden besprochen werden.

4.3 Analyseergebnisse oder: Zur Sprachlichen Un-Sichtbarmachung von Gewalt an Frauen

Bei der Untersuchung der Kunstaustellungs-Begleittexte mithilfe der inhaltlich strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse zeigt sich, dass sich die ausgewählten Textexemplare vor allem durch eines auszeichnen: das Nicht-zur- Sprache-Bringen von bestimmten Aspekten. Diese Problematik äußert sich bereits bei der Kategorienbildung, sie zeigt sich aber auch bei der Anwendung dieser Mittel zur Codierung von Textsegmenten.

So wurde beispielsweise die Kategorie „Nicht-Thematisierung bzw. Nicht-Aufzeigen des die Darstellung prägenden *male gaze*“ zur Codierung von insgesamt zwölf Segmenten verwendet, jene mit dem Namen „Nicht-Thematisierung struktureller Gewalt“ kam zur Markierung von 14 Segmenten zum Einsatz, und mithilfe der Kategorie „Un-Sichtbarmachung von (sexualisierter) Gewalt“ wurden sieben Segmente codiert. Da die Auswirkungen des Nicht-Thematisierens von bestimmten Aspekten besonders deutlich anhand jener Segmente aufgezeigt werden können, die mit der Subkategorie „Beschönigung von Gewalt“ codiert wurden, sollen zwei der entsprechenden Textsegmente im Folgenden im Zentrum stehen. Dafür wird zunächst – dem Umgebungskontext der Rezeption der untersuchten Textexemplare entsprechend – ein Blick auf das Kunstwerk geworfen, dem der entsprechende Text beigelegt ist, bevor dieser anschließend selbst ins Zentrum gerückt wird. Dieses Prozedere wird zunächst separat bei zwei Kunstaustellungs-Begleittexten angewandt, bevor die Erkenntnisse, zu

denen bei der näheren Betrachtung dieser beiden Fallstudien gekommen werden kann, anschließend zusammengeführt werden.

4.3.1 Fallstudie I: *Tizian, Danae, nach 1554* (Begleittext Nr. 62)

Der erste Kunstaustellungs-Begleittext, der in diesem Kontext thematisiert werden soll, ist jener, der dem von Tizian geschaffenen Gemälde *Danae* (Abb. siehe <https://www.khm.at/objektdb/detail/1946/>) beige-
gesetzt ist. Das Werk, das nach 1554 entstanden sein dürfte, ist im Saal IV der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums zu finden (s. Tabelle 6).

Das breitformatige Werk zeigt einen Innenraum, in dem sich zwei weibliche Figuren befinden. Beide sind im Vordergrund des Bildes positioniert, der in etwa das untere Drittel der Darstellung einnimmt. In diesem unteren Drittel ist ein Bett platziert, das mit einem Baldachin bekrönt ist, dessen oberes Ende vom oberen Bildrand abgeschnitten wird. Sein Stoff liegt zumindest teilweise auf dem weißen Bettlaken auf, auf dem eine der beiden weiblichen Figuren platziert ist. Gänzlich unbekleidet liegt die idealisiert dargestellte junge Frau, die in ihrem Typus eindeutig jenem der Venus – also der Göttin der Schönheit – entspricht, mit ihrer rechten Körperseite zu den Betrachter*innen gewandt. Ihr Oberkörper weist eine leichte Drehung auf, wodurch dieser dem Publikum fast frontal präsentiert wird. Ihr Gesicht ist beinahe im Dreiviertelprofil zu sehen, ihr Blick weist zur oberen rechten Bildecke. Während sie mit ihrem rechten Arm, dessen Ober- und Unterarm im rechten Winkel zueinander stehen, den Stoff des Baldachins hält, der sich in der Nähe des unteren linken Bildecks befindet, greift sie mit ihrer linken Hand nach dem weißen Bettlaken, das sich zwischen ihren leicht gespreizten Beinen befindet. In unmittelbarer Nähe zu ihrer linken Hand sind Goldtaler zu sehen.

Leicht versetzt hinter den Füßen dieser jungen Frau befindet sich die zweite weibliche Figur. Sie ist zwar außerhalb der Liegefläche zu verorten, scheint dieser aber äußerst nahe zu sein, da der Großteil ihres Körpers bzw. ihr gesamter Unterkörper von dieser verdeckt wird. Mit stark angewinkelten Armen, deren Hände eine flache goldene Schüssel über den nach hinten und oben geneigten Kopf halten, kniet sie mit frontal dargestelltem Oberkörper hinter der seitlichen Bettkante. Zugleich scheint sich die eindeutig ältere und gänzlich bekleidete Frau mit ihrem Körper ein wenig über das Bett zu lehnen, in dem die unbekleidete junge Frau liegt. Die ältere Frau blickt nach oben, über den Rand der goldenen Schüssel hinweg, die sie in ihren Händen hält, um eine

möglichst gute Sicht auf die von oben herabfallenden Goldtaler zu haben, deren Auf-
fangen sie sich offensichtlich zur Aufgabe gemacht hat.

Die unzähligen Goldtaler, von denen einige bereits auf das weiße Bettlaken zwischen
den Beinen der im Bett liegenden Frau gefallen sind, entspringen einem Wolkenge-
menge, das sich beim oberen rechten Bildrand befindet und sich von diesem in Rich-
tung der jungen Frau zu bewegen scheint. Während eine Bewegung des Wolkenge-
menges von rechts oben nach links unten zu erkennen ist, scheinen die Goldtaler eher
senkrecht nach unten zu fallen. Je weiter der Blick in Richtung des Ursprungs der gol-
denen Münzen wandert, desto besser lässt sich eine eigentümliche Formation inmitten
der Wolken erkennen, die sich durch eine goldanmutende Farbigkeit vom restlichen
weiß-gräulich gefärbten Rauch abhebt. Bei näherer Betrachtung dieses Bildelements
zeigt sich die obere Hälfte eines im Profil dargestellten Gesichts. Ihm scheinen die
Goldtaler zu entspringen. Sein Blick weist zur im Vordergrund positionierten jungen
Frau. Nicht zuletzt durch den auf Basis dieser Beobachtung vermuteten Blickkontakt
zwischen dem in der Wolkenformation platzierten Gesicht und der im Bett liegenden
Frau wird die Darstellung stark erotisch aufgeladen. Dieser Anschein wird u. a. durch
die beschriebene Körperhaltung sowie die Nacktheit der jungen Frau, genauso wie die
Verweise auf die Venus verstärkt, die im europäischen Kontext nicht nur als Göttin der
Schönheit, sondern auch als Fruchtbarkeitssymbol fungiert (vgl. Poeschel 2014: 315).
Dieser Gesamtinterpretation folgend, vermittelt das Gemälde also den Eindruck, dass
es sich bei der Darstellung um das Abbild einer erotischen Interaktion zwischen der im
Bett liegenden Frau und der Wolkenformation handelt.

Der Begleittext, der diesem Gemälde im Kunsthistorischen Museum beige-
setzt ist, nimmt den erotischen Moment der Darstellung auf (vgl. KHM I). Indem die abgebildete
Szene in Segment (2) – einem Textbestandteil, der von Segmenten umgeben ist, die
die dargestellte Geschichte umreißen – als (körperliche) Vereinigung bezeichnet wird,
die aus einer Verliebtheit Jupiters resultiert (vgl. KHM I, Segment (2)), wird das Ge-
mälde den Museumsbesucher*innen als Abbildung eines sich vollziehenden Liebes-
aktes vermittelt.

Akrisios, König von Argos, ließ seine Tochter in einen Turm sperren, weil
ihm ein Orakelspruch prophezeit hatte, dass ein Enkelsohn ihn töten werde
(1). Jupiter wurde dennoch auf Danae aufmerksam, verliebte sich in sie und
vereinigte sich schließlich in Form eines Goldregens mit ihr (2). Der gemein-
same Sohn Perseus wird seinen Großvater später tatsächlich versehentlich

mit einem Diskus töten (3). Es existieren zu diesem Bild zwei frühere Fassungen in Neapel und Madrid mit variierten Assistenzfiguren (4). (KHM I [Hervorhebungen SL]).

Der Eindruck, der durch das Gemälde erzeugt wird, wird im Text, der diesem beigelegt ist, also gestützt und verstärkt. Neben der Versprachlichung des Eindrucks, den das Bild vermittelt, stellt der Begleittext, wie bereits erwähnt, auch Informationen zur Identifizierung der dargestellten Figuren zur Verfügung und ermöglicht dadurch, das Gemälde als Abbildung einer mythologischen Geschichte zu erkennen. Diese handelt von Danae, die von ihrem Vater in ein Verlies gesperrt wird, da dieser verhindern will, dass seine Tochter Kinder gebärt, weil ihm vom Orakel von Delphi vorausgesagt wurde, dass ihn eines seiner Enkel töten werde (vgl. Dräger 2005: 85–87; Poeschel 2014: 303). Durch eine Öffnung, die das Verlies aufweist, gelingt es Jupiter trotzdem, in die Räumlichkeit, in der sich Danae befindet, einzudringen, indem er sich in einen Goldregen verwandelt. Diese Verwandlung bzw. Metamorphose ist nur eine von vielen, die Jupiter durchführt, um sich den – zumeist weiblichen – Objekten seiner Begierde (körperlich) nähern zu können. Ovid beschreibt einige dieser Metamorphosen u. a. im sechsten Buch seines gleichnamigen Werks, in dem er in Vers 113 auch die Verwandlung Jupiters in einen Goldregen erwähnt:

Die Lyderin webt Europa, die sich vom Trugbild eines Stiers täuschen ließ. [...] Sie stellte auch Asterie dar, wie der Adler sie beim Liebesspiel festhält, sie stellt Leda dar, wie sie unter den Flügeln des Schwans liegt. Außerdem bildet sie ab, [...] wie er im Goldregen Danae, als Feuerbrand Ägina täuschte, Mnemosyne als Hirte, Proserpina als schillernde Schlange. (Fink 2004: 85–87 [Hervorhebungen SL]).

Auch in Vers 34 bis 35 im zweiten Buch in der Bibliothek des Apollodor wird die Metamorphose Jupiters in einen Goldregen beschrieben. In der Übersetzung Paul Drägers (2005: 85–87) heißt es:

Als Akrisios aber wegen der Geburt männlicher Kinder eine Weissagung einholte, behauptete der Gott, es werde von seiner Tochter ein Sohn geboren, der ihn töte. Akrisios nun geriet davor in Angst, verfertigte deshalb unter der Erde ein ehernes Gemach und ließ Danaë darin bewachen. [...] verwandelte sich Zeus in Gold, strömte durch das Dach in den Schoß der Danaë und kam so mit ihr zusammen. Sobald aber Akrisios später gemerkt hatte, daß Perseus von ihr geboren war, glaubte er nicht, daß sie von Zeus geschändet worden sei, setzte daher seine Tochter mit dem Kind in einen Kasten und warf ihn ins Meer. (Dräger 2005: 85–87 [Hervorhebungen SL]).

Die Verwandlung Jupiters in einen Goldregen, die in beiden Quellen angesprochen wird, sowie die Bezeichnung dieser Handlung als Täuschung legen nahe, dass es sich bei dem daran anschließenden Koitus zwischen Jupiter und Danae nicht um einen einvernehmlichen Geschlechtsakt handelt bzw. gar nicht um einen solchen handeln kann (vgl. Fink 2005: 85–87). Diese Annahme resultiert auf der Beobachtung, dass Danae in der mythologischen Geschichte in mehrfacher Weise in eine passive Position gedrängt wird, durch die ihre jegliche Möglichkeit, selbst Entscheidungen zu treffen, entzogen wird. Diese Passivierung setzt bei der durch ihren Vater durchgeführten Handlung des Wegsperrens ein und wird im sexuellen Übergriff durch Jupiter in Gestalt des herabfallenden Goldregens fortgesetzt. Danaes Passivität wird dabei beinahe ad absurdum getrieben, indem ihr die Möglichkeit, sich gegen den Geschlechtsakt zu wehren, gänzlich genommen wird. Diese Unmöglichkeit zeigt sich in zweifacher Weise: Durch das Herabfallen des Goldregens von oben kann diesem nicht entkommen werden – und zwar genauso wenig, wie verhindert werden kann, dass vom Himmel herabfallende Schneeflocken oder Regentropfen mit dem eigenen, sich im Außenbereich befindenden Körper in Berührung kommen. Darüber hinaus kann (und soll) der Goldregen nicht als Jupiter erkannt werden. Dass mit der Metamorphose das Ziel der Täuschung verfolgt wird, kann mit Blick in Ovids Schriftensammlung belegt werden (vgl. Fink 2004: 85–87). Danae ist es also weder möglich, den Geschlechtsakt als solchen zu erkennen, noch sich gegen diesen zu wehren. Letztgenanntes wird durch ihre Gefangennahme in einem Verlies verunmöglicht.

Tizians Gemälde *Danae* bildet dementsprechend die Sequenz einer Geschichte ab, die von mehreren Gewaltakten zeugt, denen eine weibliche Figur ausgesetzt ist. Während eine gewalttätige Handlung – jene des Wegsperrens durch den Vater – im beige-setzten Kunstaustellungs-Begleittext zumindest eingangs – wenn auch nicht kritisch – angesprochen wird, wird der Geschlechtsakt, der den oben ausgeführten Überlegungen folgend als sexueller Übergriff bezeichnet werden muss, ausschließlich in euphemistischer Form beschrieben. Indem die de facto Vergewaltigung im Kunstaustellungs-Begleittext nicht als solche, sondern als (gewaltlose) körperliche Vereinigung bezeichnet wird, wird die sexualisierte Gewalt, der Danae ausgesetzt ist, sprachlich gänzlich unsichtbar gemacht (vgl. KHM I, Segment (2)). Dieser Akt des sprachlichen Verschleierns der dargestellten Gewalthandlung wird dadurch, dass die Verwandlung Jupiters sowie sein Eindringen in das Verlies in Form eines Goldregens mit (s)einer

vermeintlichen Verliebtheit begründet wird, noch mehr gesteigert. Jupiters sexueller Übergriff wird dadurch – gemäß der bildnerischen Darstellung – zur romantischen Handlung eines Liebenden verklärt. Im Kunstaustellungs-Begleittext wird also die Narration fortgesetzt, die bereits im Gemälde zu erkennen ist und dazu führt, dass eine Vergewaltigung als Liebesakt interpretiert und vermittelt wird. Die sexualisierte Gewalt, der Danae ausgesetzt ist, bleibt den Museumsbesucher*innen somit verborgen – und zwar sowohl visuell-künstlerisch als auch sprachlich.

4.3.2 Fallstudie II: *Correggio, Jupiter und Io, um 1530* (Begleittext Nr. 84)

Der zweite Kunstaustellungs-Begleittext, der als Fallstudie ins Zentrum gerückt werden soll, ist jener, der Correggios um 1530 entstandenem Gemälde *Jupiter und Io* (Abb. siehe <https://www.khm.at/objektdb/detail/40/>) beigelegt ist. Das Werk befindet sich in Kabinett 3 der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums zu Wien (s. Tabelle 6).

Das hochformatige Bild zeigt eine unbekleidete junge Frau, die in einem Außenbereich – der an einen verwilderten Garten oder einen Wald denken lässt – positioniert ist. Bei der im Vordergrund gezeigten weiblichen Figur, die in etwa die unteren beiden Drittel der Darstellung einnimmt, handelt es sich um eine Rücken- bzw. Repoussoirfigur. Den Betrachter*innen ist also der Rücken der Figur zugewandt, wobei diese eine leichte Drehung nach links vornimmt, die sich vor allem beim, im (Dreiviertel-)Profil dargestellten, Kopf zeigt. Die somit leicht seitlich von hinten gezeigte Figur wird auf eine Art Baumstumpf sitzend dargestellt. Ihre Sitzhaltung scheint jedoch etwas instabil zu sein, worauf u. a. ihre Füße hindeuten. Während sie mit den Zehenspitzen ihres linken Fußes, der auf ein angewinkeltes Bein folgt, den Boden lediglich leicht berührt, scheint sie mit ihrem rechten Fuß jegliche Bodenhaftung verloren zu haben – dieser ist nämlich auf der Höhe ihres rechten Oberschenkels zu sehen. Ihr rechtes Bein dürfte sich also in der Luft befinden, ist für die Betrachter*innen aber nicht zu sehen, da es von ihrem (Unter-)Körper verdeckt wird. Ihr minimal gerundeter Oberkörper kippt leicht nach rechts. Mit diesem scheint sie sich auf einem Erdblock anzulehnen, der sich zu ihrer Rechten befindet und von einem faltenreichen weißen Tuch an den Stellen verdeckt wird, an denen ihr nackter Körper mit der Erde in Berührung kommen würde. Während sie sich mit ihrem rechten, stark angewinkelten Arm ebendort abstützt, umklammert sie mit ihrem linken Arm eine graue wolkenförmige Formation, unter der sich eine Hand

erkennen lässt. Die ansonsten körperlose Gestalt nimmt die gesamte obere Hälfte des Bildes ein.

Mit ihrem im Profil gezeigten Kopf dreht sich die blondgelockte Figur zu den Betrachter*innen. Ihre rotgefärbten Lippen sind leicht geöffnet, die Ausrichtung ihres Blickes ist jedoch schwer erkennbar, da ihre Augen ebenfalls nur leicht geöffnet sind. Sicher ist jedoch, dass sie nicht zu dem Gesicht blickt, das sich auf der Höhe ihres Kopfes aus der wolkenförmigen Formation bildet. Das Wolkengesicht ist beinahe frontal zu sehen und in unmittelbarer Nähe zum Gesicht der weiblichen Figur platziert, das es bei näherer Betrachtung zu küssen scheint.

Durch die unmittelbare körperliche Nähe der nackt dargestellten weiblichen Figur und der gezeigten Wolkenformation, aus der sich ein menschliches Gesicht sowie eine menschliche Hand formen, entsteht ein stark erotisch aufgeladenes Moment, das nicht zuletzt durch die leicht geöffneten Lippen der weiblichen Figur und das Umklammern des Wolkenarmes verstärkt wird. Die Darstellung eines Hirsches bzw. Hirschkopfs, der am unteren rechten Bildrand zu sehen ist, betont die Erotik der Darstellung, da es sich bei diesem um ein Symbol der Lust handelt (vgl. Poeschel 2014: 302).

Die Instabilität der Haltung der jungen Frau, die u. a. in der Darstellung der Füße ihren Ausdruck findet, lassen jedoch Zweifel aufkommen, ob das Umklammern des Wolkenarmes tatsächlich als Ausdruck der Sinnlichkeit zu verstehen ist oder nicht vielmehr als Festhalten erkannt werden kann, das ein Zu-Boden-Fallen verhindern soll. Die Ambivalenz der Darstellung zeigt sich auch im Gesichtsausdruck der jungen Frau, der nicht eindeutig identifiziert werden kann.

Der Begleittext, der dem Werk beigelegt ist, scheint die Unklarheiten, die bei der Betrachtung des Gemäldes aufkommen, auszuklammern, indem die Darstellung eindeutig als Abbild eines Liebesaktes interpretiert wird. Diese Interpretation geht mit einer kurzen Schilderung der dargestellten mythologischen Geschichte einher:

Jupiter verliebte sich in Io, die schöne Tochter des Flussgottes (1). Die scheue Nymphe wollte fliehen, doch der Gott breitete dunklen Nebel über das Land, hemmte des Mädchens Flucht – und vereinigte sich mit ihm (2). In der Liebesumarmung der hingebungsvollen Aktfigur mit der zu einem körperlichen Gebilde verdichteten Atmosphäre hat ein großes Anliegen der Renaissance, die ideale Vereinigung von Mensch und Natur, ihren schönsten Ausdruck gefunden (3). Gegenstück zur „Entführung des Ganymed“ (Inv.-Nr. GG 276) (4). (KHM o [Hervorhebungen SL]).

In Ovids Metamorphosen, die die schriftliche Grundlage des Bildinhalts darstellen, wird die mythologische Geschichte anders als im Begleittext geschildert. Im Ersten Buch in der Ersten Pentade heißt es in der Übersetzung von Vers 568 bis 621 nach Gerhard Fink (2004: 49) nämlich:

Als sie [Io] ihren Vater, den Flußgott, verließ, hatte Jupiter sie erblickt und so zu ihr gesprochen: „Jungfrau, die du Jupiters würdig bist, wen wirst du wohl dereinst durch deine Liebe beglücken? Komm doch in den Schatten des Hochwalds“ – dabei zeigt er ihr den schattigen Wald –, „komm, solange es heiß ist und in der Mitte der Bahn die Sonne am höchsten steht! Fürchtest du aber, allein einen Ort zu betreten, wo wildes Getier sich versteckt hält, so sollst du sicher im Schutz eines Gottes mir in die Waldeinsamkeit folgen – keines gewöhnlichen Gottes: In meiner Rechten führe ich das himmlische Szepter, ich sende die lodernden Blitze. Fliehe nicht vor mir!“ Sie aber floh schon, hatte bald die Weiden von Lerna hinter sich und die baumbestandene Flur im Bergland von Argos, als plötzlich der Gott über das weite Gefilde Finsternis zieht und es einhüllt. So hemmt er die Flucht und raubt Io die Unschuld. (Fink 2004: 49 [Hervorhebungen SL]).

In den Metamorphosen des Ovid wird die körperliche Interaktion zwischen Jupiter und Io also keinesfalls als Liebesakt beschrieben (vgl. Fink 2004: 49). Vielmehr handelt es sich dabei laut Ovids Schriftensammlung um einen sexuellen Übergriff, gegen den sich Io durch ihre Flucht zu wehren versucht. Diese wird jedoch durch das Verdunkeln des Landes durch Jupiter sowie seine Verwandlung in diese Dunkelheit verhindert. Die (sexualisierte) Gewalt, der Io ausgesetzt ist, kann mithilfe des Ausschnitts aus Ovids Metamorphosen also eindeutig belegt werden (vgl. Fink 2004: 49).

Im Begleittext, der dem Werk beigelegt ist, kommt dies jedoch nicht zur Sprache. Stattdessen wird die Vergewaltigung durch Jupiter zur „Liebesumarmung“ und die Darstellung als Abbildung der „ideale[n] Vereinigung von Mensch und Natur“ glorifiziert (vgl. KHM o). Auch in diesem Fallbeispiel wird sexualisierte Gewalt also sprachlich unsichtbar gemacht und in einem derart hohen Maß beschönigt, dass die Brutalität, die der dargestellten Szene zugrunde liegt, nicht nur gänzlich verschleiert, sondern ins Gegenteil verkehrt wird. Die Vergewaltigung wird zum Liebesakt verfälscht. Der Begleittext knüpft damit auch in diesem Fall an die Narration der Darstellung an, anstatt diese zu korrigieren. Die Gewalt gegen Frauen wird also beschönigt anstatt sie als solche offenzulegen und begreifbar zu machen.

Die Betrachtung dieser zwei Fallstudien macht deutlich, dass die untersuchten Kunstausstellungs-Begleittexte vom sprachlichen Unsichtbarmachen von Gewalt gegen

Frauen geprägt sind und einen Diskurs reproduzieren, der eine eindeutige Hierarchisierung der Geschlechter erkennen lässt. Frauen werden dabei in eine passive und ohnmächtige Position gedrängt. Sie sind der Gewalt, die von Männern ausgeübt wird, schutzlos ausgesetzt. Diese Gewalt wird darüber hinaus keinesfalls dargestellt oder sichtbar gemacht, sondern gänzlich verschleiert – und zwar sowohl in Form der Gemälde als auch der Begleittexte, die diesen beigelegt sind. Die analysierten Kunstausstellungs-Begleittexte setzen damit einen Diskurs fort, der sexualisierte Gewalt gegen Frauen unsichtbar macht. Das zeigt sich prototypisch in den beiden näher beschriebenen Fallbeispielen, in denen per se Vergewaltigungen zu Liebesakten verfälscht werden, besonders deutlich.

5 Resümee und Ausblick

Die vorliegende Arbeit versuchte, sich ihrem Untersuchungsgegenstand *Kunstausstellungs-Begleittext* auf Basis von drei Forschungsfragen anzunähern. Im ersten Kapitel wurde der Gegenstand zunächst *als Text* ins Zentrum gerückt, um die Frage *Welche textlinguistischen Merkmale zeichnen einen Kunstausstellungs-Begleittext aus?* beantworten zu können. Unter Anwendung eines zielführend angepassten Beschreibungsmodells, bei dem Konzepte von Heinemann / Heinemann (2002) und Brinker (2018) zusammengeführt wurden, konnte festgestellt werden, dass sich die untersuchten Textexemplare durch vielfältige Spezifika auszeichnen und vor diesem Hintergrund davon ausgegangen werden kann, dass Kunstausstellungs-Begleittexte eine eigenständige Textsorte bilden.

Diese Textsorte kann den Analyseergebnisse zufolge als eine Form der Kunstkommunikation beschrieben werden, die innerhalb eines (musealen) Kunstaussstellungskontextes stattfindet. In diesem sind die entsprechenden Texte einem Kunstwerk in dessen räumlicher Nähe beigesetzt. Der Bildinhalt des jeweiligen Werkes stellt folglich auch das Hauptthema des entsprechenden Textes dar. Weiters handelt es sich bei Kunstausstellungs-Begleittexten um eine ausschließlich schriftlich stattfindende Form der Kommunikation, die eine normierte Gestaltung – d. h. eine Unterteilung in Objektken- nung und Text – aufweist und durch eine monologische Kommunikationssituation so- wie durch ein asymmetrisches Machtverhältnis zwischen den an der Kommunikation Beteiligten gekennzeichnet ist. Darüber hinaus müssen Kunstausstellungs-Begleit- texte als Form von Massenkommunikation verstanden werden, deren Rezeption von anderen sprachlichen als auch nicht-sprachlichen Tätigkeiten begleitet wird, die zu- mindest teilweise von den Texten selbst initiiert werden. Die kommunikative Funktion, die diese einnehmen, ist nämlich nicht nur die des Informierens, sondern auch die des Beschreibens, weshalb – u. a. auf lexikalischer Ebene mithilfe von deiktisch gebrauch- ten Ausdrücken – der Blick der Rezipient*innen immer wieder zum Kunstwerk, dem der Text beigesetzt ist, gelenkt wird. Mit diesem Spezifikum der untersuchten Textsorte kann auch die zweite Forschungsfrage – und zwar *Welche bild- beziehungsweise kunstwissenschaftlichen Bezüge sind für Kunstausstellungs-Begleittexte konstitutiv?* – beantwortet werden. Die Deskription bzw. die Beschreibung, die die Basis jeder kunst- wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk bildet, prägt die Texts- orte *Kunstausstellungs-Begleittext* nämlich eindeutig, was sich auf lexikalischer, struk- tureller und inhaltlicher Ebene äußert.

Im Anschluss an diesen ersten Teil der Arbeit wurde die diskursive Dimension von *Kunstaustellungs-Begleittexten* in den Blick genommen. Um die Frage *Inwiefern reflektieren Diskurse um Kunstaustellungs-Begleittexte rezente gesamtgesellschaftliche Transformationen (z. B. Gender- und Woke-Debatten)?* beantworten zu können, wurden die ausgewählten Textexemplare einer inhaltlich strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse unterzogen, indem sie mithilfe von a priori als auch induktiv gebildeten Kategorien in mehreren Durchgängen codiert wurden. Anschließend erfolgte eine Darlegung der Analyseergebnisse anhand von zwei Fallbeispielen, die zeigen, dass die untersuchten Kunstaustellungs-Begleittexte gegenwärtig gesamtgesellschaftlich hoch relevante Diskurse um Gender- und Woke-Debatten überhaupt nicht reflektieren. Stattdessen werden Diskurse perpetuiert bzw. reproduziert, die eine eindeutige Hierarchisierung der Geschlechter erkennen lassen. Weiblichen Figuren wird folglich eine passive, gänzlich ohnmächtige sowie den männlichen Figuren untergeordnete Rolle zugewiesen. Diese Passivierung und Degradierung von weiblichen Figuren findet ihren Höhepunkt in den ausgewählten Fallbeispielen, in denen sexualisierter Gewalt gänzlich verschleiert wird und per se Vergewaltigungen zu Liebesakten verfälscht werden. Die untersuchten Kunstaustellungs-Begleittexte zeugen somit von demselben patriarchalen, androzentrismen und nicht zuletzt sexistischen Diskurs, der auch die Gemälde, denen sie beigelegt sind, prägt. Anstatt die innerbildlich verschleierte strukturelle und sexualisierter Gewalt gegen Frauen sprachlich sichtbar zu machen, tragen sie dazu bei, dass diese Gewalt dem Bewusstsein der Betrachter*innen weiterhin entzogen wird. Und zwar auch dann, wenn Frauen vor den Augen der Museumsbesucher*innen de facto vergewaltigt werden.

Mit Blick auf die Ergebnisse, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit gewonnen werden konnten, lassen sich die eingangs formulierten Forschungsfragen somit zufrieden stellend beantworten. Die Fragen, die sich im Laufe der Auseinandersetzung mit dem Untersuchungsgegenstand zusätzlich gestellt haben oder auf Basis der dabei gewonnenen Erkenntnisse entstanden sind, bleiben jedoch offen. Sie zu behandeln, ist die Aufgabe möglicher, durchaus lohnend erscheinender Anschlussstudien.

In einer solchen Untersuchung könnte beispielsweise mithilfe eines umfangreicheren Textkorpus die Frage behandelt werden, ob es sich beim Aspekt des sprachlichen Unsichtbarmachens von (sexualisierter) Gewalt gegen Frauen um ein Spezifikum bestimmter Sujets – beispielsweise solchen, die aus dem Kontext der Mythologie stammen – handelt oder ob darin ein generelles Problem des Kunstaustellungskontextes

gesehen werden muss. In jedem Fall bedarf es einer umfangreichen Analyse, die einen Impuls zur Korrektur von Diskursen liefern kann, die zur Beschönigung und Verschleierung von Gewalt gegenüber Personengruppen beitragen.

Darüber hinaus könnte in einer Forschungsarbeit ein weiterer Aspekt der gesellschaftspolitischen Bedeutung von Kunstaustellungs-Begleittexten ins Zentrum gerückt werden, indem der Blick auf die Lexik und Syntax der Texte geworfen wird. Denn wie die im Rahmen der Arbeit durchgeführte Textsortenbeschreibung zeigt, zeichnen sich die untersuchten Textexemplare u. a. durch ein bestimmtes Vokabular aus, das als fachsprachlich bezeichnet werden muss. Mit Blick auf die Funktion, die Kunstaustellungs-Begleittexte im musealen Kontext einnehmen, stellt sich deshalb zwangsläufig die Frage, ob sie dem Zweck des Informierens tatsächlich gerecht werden können oder ob sie an ihrem kommunikativen Ziel aufgrund ihrer sprachlichen Gestaltung scheitern. Im Zentrum einer Studie, die sich diesem Aspekt widmet, könnte also die Frage stehen, ob Kunstaustellungs-Begleittexte „Sprachbarrieren“ repräsentieren und dementsprechend möglicherweise weniger dazu beitragen, dass Museumsbesucher*innen einen Zugang zu Kunstwerken erhalten, sondern vielmehr dazu, dass ihnen ein solcher verwehrt wird.

Diese beiden Möglichkeiten zur weiteren Auseinandersetzung mit dem Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit stellen lediglich zwei Aspekte dar, deren Erforschung lohnend erscheint. Darüber hinaus verdeutlichen sie, dass eine Beschäftigung mit Kunstaustellungs-Begleittexten nicht zuletzt eines mit sich bringt: Die Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit Problemen, deren Sichtbarmachung von besonderer gesellschaftlicher Relevanz ist.

Quellenverzeichnis

Literatur und Gesetzestexte

Austin, John Langshaw (2002 [1962]): Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with words). Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam.

Bourdieu, Pierre (2020): Zur Genese der Begriffe Habitus und Feld. In: Schultheis, Franz / Egger, Stephan (Hg.): Bourdieu, Pierre: Habitus und Praxis. Schriften zur kollektiven Anthropologie 2. Berlin: Suhrkamp, 392–407.

Bourdieu, Pierre (2021 [1979]): Die feinen Unterschiede. 28. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brinker, Klaus / Cölfen, Hermann / Pappert, Steffen (2018): Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden. 9., durchgesehene Auflage. Berlin: Erich Schmidt (Grundlagen der Germanistik 29).

Bublitz, Siv (1994): Der ‚linguistic turn‘ der Philosophie als Paradigma der Sprachwissenschaft. Untersuchungen zur Bedeutungstheorie der linguistischen Pragmatik. Münster/New York: Waxmann.

Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport (o. A.): Besuchstatistik der Bundesmuseen und der Österreichischen Nationalbibliothek 2022. URL: <https://www.bmkoes.gv.at/kunst-und-kultur/kulturinstitutionen-des-bundes/bundesmuseen/besuchstatistik-bundesmuseen-oenb-2022.html> [Zugriff: 8.12.2023].

Bundesrecht konsolidiert (o. A. a): Gesamte Rechtsvorschrift für Bundesmuseen-Gesetz 2002. URL: <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=20001728> [Zugriff: 14.10.2023].

Bundesrecht konsolidiert (o. A. b): Gesamte Rechtsvorschrift für Museumsordnung für das Kunsthistorische Museum mit Museum für Völkerkunde und Österreichischem Theatermuseum. URL: <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=20006557> [Zugriff: 14.10.2023].

Dawid, Evelyn / Schlesinger, Robert (2002a): Die Zeichen an der Wand – Wissensvermittlung in Sekundenschulen. In: Dies. (Hg.): Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden. Bielefeld: transcript, 49–84.

Dawid, Evelyn / Schlesinger, Robert (2002b): Wahlfreiheit statt Zwangsbeglückung – Klare Gliederung der Informationen. In: Dawid, Evelyn / Schlesinger, Robert (Hg.): Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden. Bielefeld: transcript, 35–48.

De Beaugrande, Robert-Alain / Dressler, Wolfgang Ulrich (1981): Einführung in die Textlinguistik. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 28).

Diewald, Gabriele (1991): Deixis und Textsorten im Deutschen. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (Reihe Germanistische Linguistik 118).

Dräger, Paul (Hg.) (2005): Apollodor Bibliothek. Götter- und Heldensagen. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler (Sammlung Tusculum).

Fink, Gerhard (Hg.) (2004): Publius Ovidius Naso. Metamorphosen. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler (Sammlung Tusculum).

Fix, Ulla (2019): Textlinguistik. In: Janich, Nina (Hg.): Textlinguistik. 15 Einführungen und Diskussionen. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 17–34.

Flügel, Katharina (2014): Einführung in die Museologie. Darmstadt: WBG.

Foucault, Michel (2001b): Über die Archäologie der Wissenschaften. In: Defert, Daniel / Ewald, François (Hg.): Schriften in vier Bänden. Band I: 1954–1969. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1997): Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Foucault, Michel (2001a): Antwort auf eine Frage. In: Defert, Daniel / Ewald, François (Hg.): Schriften in vier Bänden. Band I: 1954–1969. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gansel, Christina (2011): Textsortenlinguistik. Stuttgart: Vandenhoeck & Ruprecht.

Hausendorf, Heiko (2007): Die Sprache der Kunstkommunikation und ihre interdisziplinäre Relevanz. In: Hausendorf, Heiko (Hg.): Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst. München: Wilhelm Fink Verlag, 17–54.

Heinemann, Margot / Heinemann, Wolfgang (2002): Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion – Text – Diskurs. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Heinemann, Wolfgang (2000): Textsorte – Textmuster – Texttyp. In: Brinker, Klaus / Antos, Gerd / Heinemann, Wolfgang / Sager, Sven F. (Hg.): Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. Berlin/New York: de Gruyter, 507–522.

Heinemann, Wolfgang (2019): Textpragmatische und kommunikative Ansätze. In: Janich, Nina (Hg.): Textlinguistik. 15 Einführungen und Diskussionen. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 105–133.

Kallmeyer, Werner (2005): Qualitative Methoden / Qualitative Methods. In: Ammon, Ulrich [u.a.] (Hg.): Sociolinguistics / Soziolinguistik. An International Handbook of the Science of Language and Society / Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft. Volume 2. Berlin/New York: de Gruyter (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 3.3), 978–992.

KHM-Museumsverband (2020): Jahresbericht 2019. Wien: KHM-Museumsverband.

KHM-Museumsverband (2022): Jahres- und Geschäftsbericht 2021/2022. Wien: KHM-Museumsverband.

Klotz, Peter (2013): Beschreiben. Grundzüge einer Deskriptologie. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Klotz, Peter / Lubkoll, Christine (2005): Zur Einführung. In: Klotz, Peter / Lubkoll, Christine (Hg.): Beschreibend wahrnehmen – wahrnehmend beschreiben. Sprachliche und ästhetische Aspekte kognitiver Prozesse. Freiburg im Breisgau/Berlin: Rombach, 7–24.

Köller, Wilhelm (2005): Perspektivität und Beschreibung. In: Klotz, Peter / Lubkoll, Christine (Hg.): Beschreibend wahrnehmen – wahrnehmend beschreiben. Sprachliche und ästhetische Aspekte kognitiver Prozesse. Freiburg im Breisgau/Berlin: Rombach, 25–44.

Kuckartz, Udo / Rädiker, Stefan (2022): Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung. 5. Auflage. Basel: Beltz Juventa.

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Tizians Frauenbild. Schönheit – Liebe – Poesie. URL: <https://tiziansfrauenbild.khm.at/> [Zugriff: 30.12.2023].

Landwehr, Achim (2018): Historische Diskursanalyse. 2., aktualisierte Auflage. Frankfurt/New York: Campus Verlag (Historische Einführungen 4).

Martinz-Turek, Charlotte (2009): Folgenreiche Unterscheidungen. Über Storylines im Museum. In: Martinz-Turek, Charlotte / Sommer-Sieghart, Monika (Hg.): Storyline. Narrationen im Museum. Schnittpunkt Ausstellungstheorie & Praxis. Band 2. Wien: Turia + Kant, 15–29.

Misoch, Sabine (2019): Qualitative Interviews. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Berlin/Boston: de Gruyter.

Poeschel, Sabine (2014): Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst. 5. Auflage. Darmstadt: WBG.

Reitstätter, Luise / Galter, Karoline / Bakondi, Flora (2022): Looking to Read. How Visitors Use Exhibit Labels in the Art Museum. In: Visitor Studies 0/2022, 1–25.

Roelcke, Thorsten (2010): Fachsprachen. 3., neu bearbeitete Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag (Grundlagen der Germanistik 37).

Schmidt, Wilhelm (1981): Funktional-kommunikative Sprachbeschreibung: theoretisch-methodische Grundlegung. Leipzig: Bibliographisches Institut.

Searle, John Rogers (1982 [1979]): Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Spitzmüller, Jürgen / Warnke, Ingo H. (2011): Diskurslinguistik. Eine Einführung in Theorien und Methoden der transtextuellen Sprachanalyse. Berlin/Boston: de Gruyter.

Sternfeld, Nora (2009): Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegen-erzählungen. In: Martinz-Turek, Charlotte / Sommer-Sieghart, Monika (Hg.): Storyline. Narrationen im Museum. Schnittpunkt Ausstellungstheorie & Praxis. Band 2. Wien: Turia + Kant, 30–56.

Thiemeyer, Thomas (2016): Das Museum als Wissens- und Repräsentationsraum. In: Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 18–21.

Toulmin, Stephen (1996): Der Gebrauch von Argumenten. 2. Auflage. Weinheim: Beltz.

Trench, Lucy (2018): Gallery Text at the V&A. A Ten Point Guide. 21. URL: https://www.vam.ac.uk/blog/wp-content/uploads/VA_Gallery-Text-Writing-Guidelines_online_Web.pdf [Zugriff: 14.10.2023].

Warnke, Ingo H. (2019): Text und Diskurslinguistik. In: Janich, Nina (Hrsg.): Textlinguistik. 15 Einführungen und Diskussionen. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 18–51.

Wittgenstein, Ludwig (1995): Philosophische Untersuchungen. In: Schulte, Joachim (Hg.): Ludwig Wittgenstein. Tractatus logico-philosophicus. Werkausgabe Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 225–618.

Kunstwerke

KHM a [Transkription: Begleittext Nr. 11]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Susanna im Bade. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1564/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM b [Transkription: Begleittext Nr. 12]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Susanna und die beiden Alten. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/398/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM c [Transkription: Begleittext Nr. 22]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Christus und die Ehebrecherin. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/403/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM d [Transkription: Begleittext Nr. 31]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Herkules, Dejanira und der Kentaur. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/392/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM e [Transkription: Begleittext Nr. 32]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Venus und Adonis. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/391/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM f [Transkription: Begleittext Nr. 33]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Lot und seine Töchter fliehen aus Sodom. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/401/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM g [Transkription: Begleittext Nr. 34]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Lucretia. URL: <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/389/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM h [Transkription: Begleittext Nr. 37]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Judith mit dem Haupt des Holofernes. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/390/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM i [Transkription: Begleittext Nr. 43]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Nymphe und Schäfer. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1950/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM j [Transkription: Begleittext Nr. 46]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Diana und Callisto. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1953/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM k [Transkription: Begleittext Nr. 50]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Lukrezia und ihr Gemahl Lucius Tarquinius Collatinus. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1934/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM l [Transkription: Begleittext Nr. 51]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Christus und die Ehebrecherin. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1933/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM m [Transkription: Begleittext Nr. 62]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Danae. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1946/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM n [Transkription: Begleittext Nr. 79]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Hl. Margarete. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1504/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM o [Transkription: Begleittext Nr. 84]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Jupiter und Io. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/40/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM p [Transkription: Begleittext Nr. 89]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Salome mit dem Haupt Johannes d. Täufers. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1800/?lv=detail> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM q [Transkription: Begleittext Nr. 90]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Salome mit dem Haupt Johannes d. Täufers. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1779/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM r [Transkription: Begleittext Nr. 91]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Salome mit dem Haupt Johannes d. Täufers. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/2544/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM s [Transkription: Begleittext Nr. 146]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Hero beweint den toten Leander. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/695/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM t [Transkription: Begleittext Nr. 163]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Boreas raubt Orethya. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1805/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM u [Transkription: Begleittext Nr. 208]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Lot und seine Töchter. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/531/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM v [Transkription: Begleittext Nr. 224]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Lukrezia. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/482/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM w [Transkription: Begleittext Nr. 244]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Lot und seiner Töchter. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1171/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM x [Transkription: Begleittext Nr. 263]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Europa auf dem Stier. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/99/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM y [Transkription: Begleittext Nr. 271]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Venus in der Schmiede des Vulkan. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1830/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM z [Transkription: Begleittext Nr. 276]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Diana und Aktaeon. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/908/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM ab [Transkription: Begleittext Nr. 303]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Amazonen und Skythen. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1335/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM cd [Transkription: Begleittext Nr. 311]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Die Töchter des Kekrops finden den kleinen Erichonios. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1016/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM ef [Transkription: Begleittext Nr. 342]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Cimon und Efigenia. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1625/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM gh [Transkription: Begleittext Nr. 343]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Einsiedler und schlafende Angelica. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1632/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM ij [Transkription: Begleittext Nr. 353]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Judith mit dem Haupt des Holofernes. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/535/> [Zugriff: 30.12.2023].

KHM kl [Transkription: Begleittext Nr. 377]

Kunsthistorisches Museum (o. A.): Lot und seine Töchter. URL: <https://www.khm.at/objektdb/detail/53/> [Zugriff: 30.12.2023].

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Gansel, Christina (2011): Textsortenlinguistik. Stuttgart: Vandenhoeck & Ruprecht, 37.

Abb. 2: Heinemann, Margot / Heinemann, Wolfgang (2002): Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion – Text – Diskurs. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 146.

Abb. 3: Heinemann, Margot / Heinemann, Wolfgang (2002): Grundlagen der Textlinguistik. Interaktion – Text – Diskurs. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 147.

Abb. 4: Klaus, Brinker / Cölfen, Hermann / Pappert, Steffen (2018): Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 155.

Abb. 5: Dawid, Evelyn / Schlesinger, Robert (2002): Wahlfreiheit statt Zwangsbeglückung – Klare Gliederung der Informationen. In: Dies. (Hg.): Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden. Bielefeld: transcript, 37.

Abb. 6: Trench, Lucy (2018): Gallery Text at the V&A. A Ten Point Guide, 21. URL: https://www.vam.ac.uk/blog/wp-content/uploads/VA_Gallery-Text-Writing-Guidelines_online_Web.pdf [Letzter Zugriff: 14.10.2023].

Abb. 7: Spitzmüller, Jürgen / Warnke, Ingo H. (2011): Diskurslinguistik. Eine Einführung in Theorien und Methoden der transtextuellen Sprachanalyse. Berlin / Boston: de Gruyter, 24.

Abb. 8: Kuckartz, Udo / Rädiker, Stefan (2022): Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung. 5. Auflage. Basel: Beltz Juventa, 132.

Anhang I: Tabellen

Nr.	thematische Einstellung	sachbetont / meinungsbetont
11	geprägt durch Angaben zum Sicherheitsgrad, in (1) "im Alten Testament", durch "wird erzählt" wird Moment des Nacherzählens klar signalisiert; in (4) fungiert Bild als Beleg	sachbetont
12	geprägt durch Angaben zum Sicherheitsgrad, (1) Nennung der Quelle, sowie indirekte Zitation durch "wird erzählt" signalisiert, sowie direktes Zitat in (4) "Zur sog. "Buckingham-Serie" gehörig" auch Angaben zum Wahrscheinlichkeitsgrad durch "(?) in (4)	sachbetont
22	geprägt durch Angaben zum Sicherheitsgrad, indem in (4) die Quelle von (1) bis (3) genannt wird; und zur Wahrscheinlichkeit des Textinhalts (4)	sachbetont
31	geprägt durch Angaben zum Sicherheitsgrad (1) Nennung der Quelle; Bild fungiert als Beleg bet (2) und (3)	sachbetont und meinungsbetont
32	geprägt durch Angaben zum Sicherheitsgrad, in (3) fungiert Bild als Beleg für Aussage	sachbetont und meinungsbetont
33	geprägt durch Angaben zum Sicherheitsgrad, in (1) wird Quelle genannt; zudem Angaben der Wahrscheinlichkeit, in (3) durch "möglicherweise"	sachbetont
34	geprägt durch Angaben zur Wahrscheinlichkeit in (2) durch "wahrscheinlich"	sachbetont
37	evaluative Einstellung, Darstellung wird (positiv) bewertet, auch in (3) durch "manieristischen Reiz"	sachbetont und meinungsbetont
43	evaluative Einstellung (siehe 2): "Überzeugend ist [...]", sowie (3): "unruhig wirkend")	sachbetont und meinungsbetont
46	geprägt durch Angaben zum Sicherheitsgrad (siehe 6): Verweis auf Vorzeichnung)	sachbetont
50	evaluative Einstellung, erkennbar an "gelingt" in (3) und eindeutiger Bewertung der Darstellung ebenfalls in (3)	sachbetont und meinungsbetont
51	geprägt durch Angaben zum Sicherheitsgrad, in (3) fungiert Röntgenaufnahme als Beleg	sachbetont
62	keine explizite Angabe zur thematischen Einstellung, wobei von (1) bis (3) durch Verweis auf Orakelspruch implizit klar wird, dass aus Quelle nacherzählt	sachbetont
79	evaluative Einstellung, Raffaels künstlerische Qualität als auch die Darstellung werden positiv bewertet	sachbetont und meinungsbetont
84	evaluative Einstellung, eindeutige Bewertung der Darstellung in (3)	sachbetont und meinungsbetont
89	evaluative Einstellung, eindeutige Bewertung der Darstellung in (2) "unbarmherzig", "feinsten, fröhlichen Farbkombinationen", sowie in (3) "unheimliche Mischung", "besonders geeignet"	sachbetont und meinungsbetont
90	evaluative Einstellung, eindeutige Bewertung der Darstellung u.a. in (1) "monumental in Szene gesetzt" etc.	sachbetont und meinungsbetont
91	evaluative Einstellung, Darstellung wird eindeutig bewertet, z.B. in (3) "Wirkungsvoll", "edle Kopf", "geheimnisvoll "leonardeske" Lächeln der schönen Frau"	sachbetont und meinungsbetont
146	evaluative Einstellung, Darstellung wird eindeutig bewertet, u.a. in (1) "Höhepunkt der Tragik", "sowie (3) "schafft Fetti eine poetisch-märchenhafte Stimmung von außergewöhnlichem Reiz"	sachbetont und meinungsbetont
163	geprägt durch Angaben zur Wahrscheinlichkeit, in (2) "wohl!"	sachbetont
208	geprägt durch Angaben zum Sicherheitsgrad in (1) durch Nennung der Quelle	sachbetont
224	geprägt durch Angaben zum Sicherheitsgrad in (1) durch Nennung der Quelle; sowie Angaben der Wahrscheinlichkeit in (3) durch "vielleicht"	sachbetont
244	geprägt durch Angaben zum Sicherheitsgrad in (2) durch Nennung der Quelle, sowie Angaben zum Wahrscheinlichkeitsgrad in (3) durch Verwendung des Konjunktivs und "wohl!"	sachbetont
263	geprägt durch Angaben zum Sicherheitsgrad in (1) durch Nennung der Quelle; sowie in (4), da Bildelemente als Beleg für Aussage fungieren	sachbetont und meinungsbetont
271	geprägt durch Angaben zum Sicherheitsgrad in (1) durch Nennung der Quelle	sachbetont

276	geprägt durch Angaben zum Sicherheitsgrad indem in (2) Quelle (Metamorphosen des Ovid) angegeben wird; auch in (1) indem Kopien als Quelle des Wissens deutlich werden; in (1) findet sich in diesem Kontext auch positive Bewertung durch Steigerung "außerordentlich"; positive Bewertung auch der Aktdarstellungen in (3), also ist auch evaluative Einstellung erkennbar	sachbetont und meinungsbetont
303	geprägt durch Angaben zum Sicherheitsgrad in (2) wird Quelle "Herodots Historien" genannt, sowie durch Wahrscheinlichkeitsangaben in (1): "eindeutig"; evaluative Einstellung in (1) bis (2) erkennbar	sachbetont und meinungsbetont
311	kein expliziter Verweis auf Quelle für Sicherheitsgrad	sachbetont
342	geprägt durch Angaben zum Sicherheitsgrad durch Nennung der Quelle wird Wissen in (1) bis (2) eingeschränkt	sachbetont
343	geprägt durch Angaben zum Sicherheitsgrad indem in (1) Quelle angegeben wird	sachbetont
353	geprägt durch Angaben zum Sicherheitsgrad durch Nennung der Quelle wird Wissen in (1) eingeschränkt, sowie in (2) wird durch "offensichtlich" Wahrscheinlichkeit angegeben, in (2) findet sich zudem ein direktes Zitat, durch das Verantwortung für das Gesagte den Produzent*innen des Zitats bleibt	sachbetont
377	kein Hinweis auf Einstellung, keine Einschränkung des Wissens, weil keine Quelle genannt wird	sachbetont

Tabelle 1: Dimension Funktionalität, Aspekt Thematische Einstellung

Nr.	zentr. TG (Anzahl)	zentr. TG (namentl.)	Hauptteile (Anzahl)	Hauptthemen (Anzahl)	Hauptthemen (namentl.)
11	2	Protagonisten	2	1	Bildinhalt
12	2	Protagonisten	2	1	Bildinhalt
22	2	Protagonisten	2	1	Bildinhalt
31	2	Protagonisten und Darstellung	2	2	Bildinhalt und Darstellung
32	2	Protagonisten	3	1	Bildinhalt
33	1	Bildinhalt	2	1	Bildinhalt
34	2	Protagonisten und Handlung	1	1	Bildinhalt
37	1	Darstellung (malerische Mittel)	2	1	Darstellung
43	1	Protagonist	3	1	Bildinhalt
46	3	Protagonisten	2	1	Bildinhalt
50	1	Protagonistin	2	1	Bildinhalt
51	2	Protagonisten	2	1	Bildinhalt
62	2	Protagonisten	2	1	Bildinhalt
79	2	Künstler und Stil/Modus	2	1	Darstellung und Künstlerische Innovation
84	2	Protagonisten	3	1	Bildinhalt
89	3	Protagonist, Brutalität und Darstellung	2	2	Bildinhalt und Darstellung
90	2	Protagonistin und Darstellung	2	2	Bildinhalt und Künstlerische Innovationen
91	2	Protagonisten	1	1	Bildinhalt
146	2	Protagonisten	3	1	Bildinhalt
163	2	Protagonisten	2	1	Bildinhalt
208	2	Protagonisten	2	1	Bildinhalt
224	1	Protagonistin	1	1	Bildinhalt
244	3	Protagonisten und Darstellung	2	2	Bildinhalt und Darstellung
263	2	Protagonisten	2	1	Bildinhalt
271	3	Protagonisten	2	1	Bildinhalt
276	3	Protagonisten	2	2	Bildinhalt
303	2	Protagonisten und Künstler	2	2	Künstler und Bildinhalt
311	2	Protagonisten	2	1	Bildinhalt
342	3	Protagonisten und Künstler	2	2	Bildinhalt und Künstler
343	2	Protagonisten	1	1	Bildinhalt
353	2	Protagonisten	1	1	Bildinhalt
377	3	Protagonisten und Künstler	2	2	Bildinhalt und Künstler

Tabelle 2: Dimension Thematizität, Aspekt Thematische Geprägtheit bzw. Thematische Gliederung

Nr.	deskriptive Entfaltung	narrative Entfaltung	explikative Entfaltung	argumentative Entfaltung	Thematische Grundstruktur
11	ja (Segment (1) bis (3))	nein	nein	ja (Segment (4))	deskriptiv-argumentativ
12	ja (Segment (1) bis (3))	nein	nein	ja (Segment (4))	deskriptiv (+ argumentatives Element)
22	ja (Segment (1) bis (3))	nein	nein	ja (Segment (4))	deskriptiv (+ argumentatives Element)
31	ja (Segment (1))	nein	ja (Segment (2) und (3))	ja (Segment (2) und (3))	deskriptiv, argumentativ und explikativ
32	ja (Segment (1) bis (3))	nein	ja (Segment (2))	nein	deskriptiv-explikativ
33	ja (Segment (1) und (2))	nein	nein	ja (Segment (3))	deskriptiv (+ argumentatives Element)
34	ja (Segment (1), (3) und (4))	nein	nein	ja (Segment (2))	deskriptiv (+ argumentatives Element)
37	ja (Segment (1) und (2))	nein	ja (Segment (3))	nein	deskriptiv-explikativ
43	ja (Segment (3))	nein	nein	ja (Segment (1), (2) und (4))	deskriptiv-argumentativ
46	ja (Segment (1) bis (7))	nein	ja (Segment (6) und (7))	nein	deskriptiv-explikativ
50	ja (Segment (1) bis (3))	nein	nein	ja (Segment (3))	deskriptiv, argumentativ(-apellativ)
51	ja (Segment (1) und (2))	nein	ja (Segment (3) und (4))	nein	deskriptiv-explikativ
62	ja (Segment (1) bis (4))	nein	nein	nein	deskriptiv
79	ja (Segment (2))	nein	ja (Segment (1))	ja (Segment (3))	deskriptiv, argumentativ und explikativ
84	ja (Segment (1), (2) und (4))	nein	nein	ja (Segment (3))	deskriptiv, argumentativ(-apellativ)
89	ja (Segment (1))	nein	nein	ja (Segment (2) und (3))	deskriptiv-argumentativ
90	ja (Segment (1) und (2))	nein	ja (Segment (3))	nein	deskriptiv-explikativ
91	ja (Segment (1) und (2))	nein	nein	nein	deskriptiv
146	ja (Segment (1) und (2))	nein	nein	ja (Segment (3))	deskriptiv, argumentativ(-apellativ)
163	ja (Segment (1))	nein	nein	ja (Segment (2))	deskriptiv (+ argumentatives Element)
208	ja (Segment (1) bis (3))	nein	ja (Segment (4))	nein	deskriptiv-explikativ
224	ja (Segment (1) und (2))	nein	ja (Segment (3) und (4))	ja (Segment (4))	deskriptiv, argumentativ und explikativ
244	ja (Segment (1))	nein	nein	ja (Segment (2) und (3))	deskriptiv-argumentativ
263	ja (Segment (1) bis (5))	nein	nein	nein	deskriptiv
271	ja (Segment (1))	nein	ja (Segment (2))	nein	deskriptiv-explikativ
276	ja (Segment (1) bis (4))	nein	nein	nein	deskriptiv
303	ja (Segment (1) bis (4))	nein	ja (Segment (2))	nein	deskriptiv-explikativ
311	ja (Segment (1) bis (3))	nein	nein	nein	deskriptiv
342	ja (Segment (1) bis (3))	nein	nein	nein	deskriptiv
343	ja (Segment (1) bis (3))	nein	nein	nein	deskriptiv
353	ja (Segment (1))	nein	nein	ja (Segment (2) bis (3))	deskriptiv-argumentativ
377	ja (Segment (1))	nein	ja (Segment (2))	ja (Segment (1))	deskriptiv, argumentativ und explikativ

Tabelle 3: Dimension Thematizität, Aspekt Themenentfaltung und Textstrukturierung

Nr.	Textlänge (Wörter)	Textlänge (Zeilen)	Absatz	Sätze (Anzahl)	Satzlänge (Wörter)
11	84	7	1	4	20 + 10 + 18 + 36
12	74	6	1	4	23 + 10 + 30 + 11
22	71	6	1	5	25 + 16 + 13 + 4 + 13
31	77	7,5	1	3	30 + 27 + 17
32	77	6,5	1	4	32 + 10 + 27 + 8
33	77	6,5	1	3	47 + 17 + 13
34	62	5,5	1	4	11 + 18 + 14 + 19
37	59	5,5	1	3	20 + 22 + 17
43	65	5,5	1	4	14 + 26 + 13 + 12
46	80	6,5	1	7	9 + 13 + 8 + 16 + 8 + 15 + 11
50	74	6,5	1	3	24 + 25 + 25
51	59	5,5	1	3	24 + 10 + 25
62	72	6	1	4	23 + 20 + 14 + 15
79	72	6	1	3	31 + 10 + 31
84	72	6,5	1	4	10 + 23 + 31 + 5
89	70	6,5	1	4	17 + 10 + 20 + 23
90	82	7,5	1	4	25 + 15 + 21 + 21
91	65	5,5	1	3	16 + 13 + 17 + 19
146	64	6	1	3	34 + 11 + 19
163	61	5,5	2	2	33 + 28
208	71	6	1	4	23 + 21 + 12 + 15
224	68	6	1	4	24 + 11 + 13 + 20
244	78	6,5	1	4	25 + 15 + 17 + 21
263	79	6	1	5	11 + 31 + 19 + 18
271	70	5,5	1	3	27 + 13 + 19 + 11
276	70	6,5	1	4	15 + 18 + 16 + 21
303	76	6,5	1	4	15 + 14 + 21 + 26
311	58	5	1	4	15 + 18 + 7 + 18
342	65	5,5	1	3	19 + 25 + 21
343	52	4	1	3	19 + 16 + 17
353	75	7,5	1	3	36 + 27 + 12
377	61	5	1	2	32 + 29

Tabelle 4: Dimension Formulierungsadäquatheit, Aspekt Kommunikationsmaxime I

Nr.	Vielzahl Adjektive	Vielzahl Partizipien	Lokaldeiktika	Objektdeiktika	implizite Verweise auf Referenzobjekt	Lokaladverbien
11	8	2	nein	nein	ja ("Kontraste", "Schönheit der Frau")	nein
12	5	1	nein	nein	ja ("Gegenstück")	nein
22	2	0	nein	nein	ja ("Gegenstück")	nein
31	8	1	ja	nein	ja ("Gegenstück", "Farben", "Pinselstrichen")	nein
32	10	0	nein	nein	ja ("Bild")	nein
33	2	2	nein	nein	ja ("Hintergrund")	nein
34	5	4	nein	nein	ja ("Darstellung")	nein
37	4	1	nein	ja	ja ("Bildes")	nein
43	6	1	nein	nein	ja ("Himmel", "Pinselduktus")	nein
46	3	0	nein	nein	ja ("Malschicht", "Vorzeichnung")	ja ("unter")
50	6	1	nein	ja	ja ("Bildstoff")	nein
51	4	2	nein	ja	ja ("Halbfigurenkomposition")	ja ("links", "rechten")
62	5	0	nein	ja	ja ("Bild")	nein
79	11	1	nein	ja	ja ("Bildes")	nein
84	3	0	nein	nein	ja ("Gegenstück")	nein
89	9	0	ja	nein	ja ("Bildzentrum")	nein
90	12	3	nein	nein	ja ("Grund")	nein
91	9	0	ja	nein	ja ("Halbfigur")	nein
146	8	1	nein	nein	ja ("Vordergrund", "Hintergrund")	ja ("links")
163	7	1	nein	nein	ja ("Bild")	nein
208	3	2	nein	nein	ja ("Hintergrund")	ja ("vorne")
224	5	0	nein	nein	nein	nein
244	3	1	nein	nein	ja ("Hintergrund", "Landschaftshintergrund")	ja ("links")
263	3	0	nein	ja	ja ("Gemälde")	nein
271	3	0	nein	nein	nein	nein
276	4	3	nein	ja	ja ("Bilderfindung")	nein
303	5	3	ja	nein	ja ("Darstellung", "Vordergrund")	ja ("rechts")
311	3	1	nein	nein	nein	nein
342	6	0	nein	nein	ja ("Früchtestillleben", "Landschaft")	nein
343	3	1	nein	nein	nein	nein
353	8	0	nein	nein	ja ("Judith-Darstellung")	nein
377	4	2	nein	ja	ja ("Werk")	nein

Tabelle 5: Dimension Formulierungsadäquatheit, Aspekt Kommunikationsmaxime II

Anhang II: Transkriptionen (Textkorpus)

Alle folgenden Zitate sind Abschriften der Begleittexte, die von mir – Sara Leitner – während des Besuchs der Dauerausstellung in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums zu Wien am 27. Juli 2023 dokumentiert und anschließend transkribiert wurden.

11. Begleittext zu: Jacopo Tintoretto, Susanna im Bade, um 1555/56, Wien: KHM

Im Alten Testament wird erzählt, wie Susanna beim Bad im eigenen Garten von zwei heimlich eingedrungenen Männern unzuchtige Anträge erhält. Als sie sie abweist, verleumden diese sie bei ihrem Mann. Erst der Schiedsspruch Daniels rettet Susanna vor der Todesstrafe, die ihr wegen des angeblichen Ehebruchs verhängt worden war. Die der Szene innewohnende Spannung – eine „Ruhe vor dem Sturm“ – wird mit Hilfe der Kontraste zwischen Hell und Dunkel, zwischen äußerster Nähe und weitester Ferne, blendender Schönheit der Frau und karikaturhafter Physiognomie der Männer etc. visualisiert.

12. Begleittext zu: Paolo Veronese und Werkstatt, Susanne und die beiden Alten, um 1585, Wien: KHM.

Im Buch Daniel des Alten Testaments wird erzählt, wie Susanna beim Bad im eigenen Garten von zwei heimlich eingetretenen Männern unzuchtige Anträge erhält. Als sie sie abweist, verleumden diese sie bei ihrem Mann. Erst der Schiedsspruch des jungen Propheten Daniel, der im Verhör die beiden Männer in Widersprüche verwickelt, rettet Susanna vor der Todesstrafe, die über sie wegen vermeintlichen Ehebruchs verhängt worden war. Zur sog. „Buckingham-Serie“ gehörig. Gegenstück (?) zu „Christus und die Ehebrecherin“.

22. Begleittext zu: Paolo Veronese und Werkstatt, Christus und die Ehebrecherin, um 1585, Wien: KHM.

Die Schriftgelehrten hatten eine Ehebrecherin zu Jesus gebracht und fragt ihn, was man mit ihr tun solle, da das Gesetz Moses anordne, sie zu steinigen. Nach einigem Zögern antwortete Jesus, derjenige möge den ersten Stein werfen, der selbst ohne Fehl sei. Auch er könnte sie nicht verurteilen, sie möge gehen und nicht mehr

sündigen. Teil der sogenannten Buckingham-Serie. Möglicherweise das neutestamentliche Gegenstück zu „Susanna mit den beiden Alten“ (Inv.-Nr. GG 3676).

31. Begleittext zu: Paolo Veronese, Herkules, Dejanira und der Kentaur Nessus, um 1586, Wien: KHM.

Hier – wie auch im Gegenstück „Venus und Adonis“ (Inv.-Nr. GG 1527) – ist eine Episode aus der antiken Mythologie dargestellt: Herkules bei der Verfolgung des Kentauren Nessus, der ihm seine Frau Dejanira entführen will. Die Szene gibt Veronese jedoch nur den Anlass, das Eingebundensein der Figuren in das geheimnisvoll anmutende Reich der Natur zu beschreiben – ein altes Thema der venezianischen Malerei. Auch an den deutlich abgedunkelten, herbstlichen Farben und den offenen Pinselfristichen lässt sich Veroneses später Stil erkennen.

32. Begleittext zu: Paolo Veronese, Venus und Adonis, um 1586, Wien: KHM.

Venus, Göttin der Liebe, hatte sich, von Amors Pfeil getroffen, in den schönen Jäger Adonis verliebt, zugleich aber mit göttlichem Seherblick erkannt, dass ihm der Tod durch ein wildes Tier bestimmt sei. In langen Zwiegesprächen versuchte sie vergeblich, den Geliebten zu warnen. Fast könnte man das Bild für die idyllische Schilderung ungetrübten Liebesglücks halten, würde nicht der durch die schützenden Zweige sichtbare Gewitterhimmel das tragische Schicksal des Paares ankündigen. Gegenstück zu „Herkules, Dejanira und der Kentaur Nessus“.

33. Begleittext zu: Paolo Veronese und Werkstatt, Lot und seine Töchter fliehen aus Sodom, um 1585, Wien: KHM.

Veronese gibt eine selten dargestellte Szene der Lot-Geschichte wieder: die Genesis des Alten Testaments berichtet von den beiden Männern, den Engeln des Herrn, die Lot, seine Frau und seine beiden Töchter aus Sodom hinwegführen, um sie vor der (von ihnen selbst inszenierten) Vernichtung der Stadt zu bewahren. Lots Frau im Hintergrund hat sich – wider das Gebot der Männer – zurückgewandt und ist zur Salzsäule erstarrt. Zur sogenannten „Buckingham-Serie“ gehörig und möglicherweise das Gegenstück zur Flucht nach Ägypten (Ottawa).

34. Begleittext zu: Paolo Veronese, Lukrezia, um 1580/83, Wien: KHM.

Lukrezia beging Selbstmord, weil sie vom Königssohn Tarquinius vergewaltigt worden war. Das Bild ist wahrscheinlich das Gegenstück zur biblischen Judith – beide Taten waren immer wieder zitierte Beispiele weiblichen Heldenmuts. Veronese deutet den Augenblick der Tat in eine bühnenhaft-dekorative Darstellung der schönen Heldin um. Nur ihr von Trauer umschattetes Gesicht und der wie ein Schmuckstück wirkende Dolch weisen auf die eben begangene Tat.

37. Begleittext zu: Paolo Veronese, Judith mit dem Haupt des Holofernes, um 1582, Wien: KHM.

Selbst diese düstere Szene gewinnt bei Veronese etwas Festliches, indem Beleuchtung und Farbauswahl zunächst die mondäne Schönheit der Heldin hervorheben. Erst auf den zweiten Blick tauchen der dunkle Kopf des Holofernes und der dafür bereitgehaltene Sack in den Händen der Dienerin auf. Gerade dieser Kontrast zwischen Lichtem und Dunklem, Schönheit und Schrecken, macht den manieristischen Reiz des Bildes aus.

46. Begleittext zu: Tizian und Werkstatt, Diana und Kallisto, um 1556, Wien: KHM.

Die Nymphe Kallisto hatte der Jagdgöttin Diana Keuschheit gelobt. Sie brach ihr Gelübde, als sich Jupiter ihr in Gestalt der Diana näherte. Nun entdeckte die Göttin die Schwangerschaft ihrer Untergebenen. Zur Strafe wurde Kallisto verstoßen und von Juno, der eifersüchtigen Gattin Jupiters, in eine Bärin verwandelt. Daraufhin erhob Jupiter Kallisto zum Sternbild „Großer Bär“. Eine frühere Fassung des Themas hatte Tizian 1559 an König Philipp II. von Spanien geschickt. Mit dieser Erstversion stimmt die unter der Malschicht befindliche Vorzeichnung überein.

43. Begleittext zu: Tizian, Nymphe und Schäfer, um 1570/75, Wien: KHM.

Das Thema – u.a. als „Dionysos und Ariadne“ oder „Paris und Oinone“ identifiziert – ist umstritten. Überzeugend ist die Deutung unter Bezug auf die Hirtendichtung oder Pastorale, in der die enttäuschte Sehnsucht des Hirtenpoeten nach der für ihn unerreichbaren Frau thematisiert wird. Die innere Aufgewühltheit des Hirten findet in dem unruhig wirkenden Himmel seinen Ausdruck. Der offene Pinselduktus von Tizians Spätstil nimmt die Erkenntnisse der Impressionisten vorweg.

50. Begleittext zu: Tizian, Lukrezia und ihr Gemahl, um 1515, Wien: KHM.

Diesen Ovids „Fasti“ entnommenen Bildstoff hat Tizian mehrmals verarbeitet: Lukrezia, Gattin des Lucius Tarquinius Collatinus, wurde von Sextus Tarquinius, dem Sohn des Königs, vergewaltigt. Um ihre Ehre als Frau und damit auch die ihres Ehemannes zu retten, erdolcht sie sich, nachdem sie den Gemahl noch zur Rache aufgefordert hatte. Mit teilweise noch sehr feiner Pinselführung und großem Augenmerk auf sinnliche Stofflichkeit der Details gelingt es Tizian, die moralische Größe der Heldin überzeugend zu charakterisieren.

51. Begleittext zu: Tizian, Christus und die Ehebrecherin, um 1512/15, Wien: KHM.

In dieser Halbfigurenkomposition erscheint links im Vordergrund Christus, der über die vielköpfige Gruppe der Anwesenden hinweg seinen Blick vergebend auf die demütige Sünderin wirft. Der von links kommende Lichtstrahl hebt die beiden Protagonisten hervor. Die Röntgenaufnahme bestätigt Kompositionsänderungen, die mit bloßem Auge sowohl bei der rechten Hand Christi, als auch im Bereich des Himmels oberhalb der Figuren sichtbar sind.

62. Begleittext zu: Tizian, Danae, nach 1554, Wien: KHM.

Akrisios, König von Argos, ließ seine Tochter in einen Turm sperren, weil ihm ein Orakelspruch prophezeit hatte, dass ein Enkelsohn ihn töten werde. Jupiter wurde dennoch auf Danae aufmerksam, verliebte sich in sie und vereinigte sich schließlich in Form eines Goldregens mit ihr. Der gemeinsame Sohn Perseus wird seinen Großvater später tatsächlich versehentlich mit einem Diskus töten. Es existieren zu diesem Bild zwei frühere Fassungen in Neapel und Madrid mit variierten Assistenzfiguren.

79. Begleittext zu: Raffael und Werkstatt, Hl. Margarete, um 1518, Wien: KHM.

In den letzten Schaffensjahren hatte Raffael die antike Kunst in Inhalt und Form so vollständig assimiliert, dass er sie mühelos auf christlichen Themen übertragen konnte und diesen damit neue Wirkung verlieh. Gleich einer römischen Victoria triumphiert die Heilige über das Monster. Die etwas grobe Ausführung dieses auf große Hell-Dunkel-Effekte angelegten Bildes hat man als Gehilfenarbeit zu erklären versucht, doch mag Raffael selbst eine teurere und eine billigere Variante der Ausführung angeboten haben.

84. Begleittext zu: Antonio Allegri, gen. Correggio, Jupiter und Io, um 1530, Wien: KHM.

Jupiter verliebte sich in Io, die schöne Tochter des Flussgottes. Die scheue Nymphe wollte fliehen, doch der Gott breitete dunkle Nebel über das Land, hemmte des Mädchens Flucht – und vereinigte sich mit ihm. In der Liebesumarmung der hingebungsvollen Aktfigur mit der zu einem körperlichen Gebilde verdichteten Atmosphäre hat ein großes Anliegen der Renaissance, die ideale Vereinigung von Mensch und Natur, ihren schönsten Ausdruck gefunden. Gegenstück zur „Entführung des Ganymed“ (Inv.-Nr. GG 276).

89 Begleittext zu: Andrea Solario, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, um 1520/24, Wien: KHM.

Nicht Salome, sondern der abgeschlagene Kopf des Täufers ist hier Hauptgegenstand und als solcher ins Bildzentrum gerückt. Die brutale Dramatik wird damit in eine symmetrische Anordnung gezwängt. Unbarmherzig erscheinen die Menschen und Objekte von idealer, gesuchter Schönheit in feinsten, fröhlichen Farbkombinationen, der grausamen Handlung gleichsam zum Hohn. Diese „unheimliche“ Mischung von Naturalismus und Idealismus in der Kunst von Solarios Lehrer Leonardo mag sich für Themen dieser Art besonders geeignet haben.

90 Begleittext zu: Cesare da Sesto, Salome mit dem Haupt Johannes d. T., um 1512/16, Wien: KHM.

Monumental in Szene gesetzt, weist die kostbar gekleidete Salome auf den Kopf des Täufers, der noch bluttriefend, soeben vom Schergen in ein Marmorgefäß gelegt wird. Die als Tischbein fungierende geheimnisvolle Sphinx spielt auf das Wesen der schönen, grausamen Protagonistin an. Die technisch-malerischen Errungenschaften Leonardos, wie die niedergetönten Buntfarben, die Hell-Dunkel-Malerei und das sfumato (die Auflösung der Konturen) werden von Sesto uminterpretiert: Aus dem dunklen Grund strahlen Körper und Gegenstände in hellen, silbrig schimmernden Farben und in einer an die Altniederländer erinnernder Präzision.

91 Begleittext zu: Bernardo Luini, Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers, um 1525/30, Wien: KHM.

Das biblische Thema der Salome war unter den Künstlern des Leonardo Kreises in Mailand besonders beliebt. Anstelle der blutigen Handlung wird hier das grauenhafte Ereignis durch psychologische Mittel präsentiert: En face in Halbfigur bietet Luinis Salome den Kopf des Täufers auf einem Teller dem Betrachter dar. Wirkungsvoll kontrastieren der edle Kopf des Heiligen, das geheimnisvoll „leonardeske“ Lächeln der schönen Frau und die Fratze des Schergen.

146 Begleittext zu: Domenico Fetti, Hero und Leander, um 1621/22, Wien: KHM.

Fetti zeigt diese Liebesgeschichte des griechischen Mythos auf dem Höhepunkt der Tragik: beim Anblick ihres ertrunkenen Geliebten Leander, der im Vordergrund von Meeresnympfen beweint wird, stürzt sich die Priesterin Hero verzweifelt in den Tod. Links im Hintergrund fährt der Meeresgott Neptun auf seinem Muschelwagen davon. Mit dem Einsatz malerischer Mittel und in atmosphärischem Licht aufgelöster Farbtöne schafft Fetti eine poetisch-märchenhafte Stimmung von außergewöhnlichem Reiz.

163 Begleittext zu: Francesco Solimena, Boreas raubt Oreithyia, kurz vor 1729, Wien: KHM.

Boreas, der Gott des stürmischen Nordwindes, liebte die athenische Königstochter Oreithyia; sich seiner natürlichen Eigenschaften besinnend, entführte er sie mit Gewalt, als sich die Athener gegen die Verbindung mit dem wilden Gott sperrten.

Das Bild entstand wohl als direkter Auftrag Kaiser Karls VI. in einer Zeit, als das Königreich Neapel zu Österreich gehörte und Solimena unbestrittenes Haupt der neapolitanischen Malerschule war.

208 Begleittext zu: Lucas Cranach d. Ä., Lot und seine Töchter, 1528, Wien: KHM.

Nach der Erzählung der Bibel wurden Lot und seine Familie beim Untergang der sündigen Städte Sodom und Gomorrha als die „einzigen Gerechten“ gerettet. Die Flucht aus der brennenden Stadt und die Verwandlung von Lots Frau in eine Salzsäule sind im Hintergrund des Bildes dargestellt. Vorne machen Lots Töchter den Vater

betrunken, um ihn verführen zu können. Sie sind in zeitgenössische Gewänder gekleidet, um der moralisierenden Darstellung eine stärkere Wirkung zu verleihen.

224 Begleittext zu: Joos van Cleve, Lukrezia, um 1520/25, Wien: KHM.

Nach der römischen Sage wird Lukrezia, die Gemahlin des Lucius Tarquinius Collatinus von Superbus, Sohn des römischen Königs Tarquinius geschändet, worauf sie Selbstmord begeht. Dies ist die Ursache für den Sturz der Königsherrschaft in Rom. In der christlichen Deutung gilt Lukrezia trotz ihres Selbstmordes als eine der Tugendheldinnen. Seit dem frühen 16. Jahrhundert wurde Lukrezia in der niederländischen Malerei häufig als Halbfigur dargestellt – vielleicht als Allegorie der Tapferkeit.

244 Begleittext zu: Jan Massys, Lot und seine Töchter, 1563, Wien: KHM.

Um den Fortbestand der Familie nach der Flucht aus Sodom und Gomorrha zu sichern, gaben die Töchter Lots ihrem Vater Wein und verführten den Betrunkenen. Die gemeinsamen Söhne wurden – so das Alte Testament – die Stammväter der Moabiter und der Ammoniter. Der Landschaftshintergrund mit der Vernichtung der Stadt könnte von Jans jüngerem Bruder, dem Landschaftsmaler Cornelis Massys stammen. Die kleine Szene links im Hintergrund zeigt wohl die Verabschiedung Lots von den Engeln und die zur Salzsäule erstarrte Frau Lots.

263 Begleittext zu: Handrick van Balen, Europa auf dem Stier, 1625/32, Wien: KHM.

Ovids Metamorphosen schildern den Raub Europas, der Tochter des Königs Agenor. Jupiter gelingt es, als schöner weißer Stier ihr Vertrauen zu gewinnen. Sie setzt sich auf seinen Rücken und wird dann gegen ihren Willen über die Fluten des Meeres nach Kreta getragen. Van Balen arbeitete bei diesem Gemälde mit Jan Brueghel d. J. zusammen, der die Blumen und den Hintergrund malte. Sowohl die weiblichen Körper als auch die Eroten verraten van Balens Bewunderung der Kunst des Peter Paul Rubens.

271 Begleittext zu: Bartholomäus Spranger, Venus in der Schmiede des Vulkan, um 1610, Wien: KHM.

Das Thema findet sich in der Aeneis des Vergil (70–19 v. Chr.) in der er die Geschichte von Aeneis, dem sagenumwobenen Vorfahren der Römer, erzählt wird: Venus verführt

ihren Gemahl Vulkan, damit dieser Rüstungen für ihren Sohn Aeneas schmiedet. Das Thema der erotischen Begierde wird auch durch den geflügelten Amor, den Gott der Liebe, und dessen Waffen versinnbildlicht: Wen er mit Pfeil und Bogen trifft, ist der Liebeslust verfallen.

276 Begleittext zu: Josef Heintz d. Ä., Diana und Actaeon, um 1590/1600, Wien: KHM.

Wie außerordentlich erfolgreich gerade diese Bilderfindung des Künstlers war, belegen zahllose gemalte und gestochene Kopien. In den Metamorphosen des Ovid wird geschildert, wie Actaeon die Jagdgöttin Diana mit ihren Nymphen beim Baden überraschte. Als Strafe verwandelte sie ihn in einen Hirsch, der schließlich von seinen eigenen Hunden zerfleischt wurde. Verglichen mit den gesuchten Figurenposes seiner Kollegen Spranger und von Aachen zeigen die zahlreichen Akte der Badenden eine stärker natürliche Auffassung.

303 Begleittext zu: Otto van Veen, Amazonen und Skythen, 1597/99, Wien: KHM.

Lange Zeit gab die ungewöhnliche Darstellung der sich selbstbewusst entblößenden Frauen ihren Betrachtern Rätsel auf. Aufgrund der im Vordergrund platzierten Waffen können sie aber eindeutig als Amazonen identifiziert werden. Otto van Veen, der wichtigste Lehrer des Rubens, inszeniert hier die in Herodots Historien überlieferte *Vereinigung der Amazonen mit den Skythen*. Diese schickten ihre jungen Krieger – rechts zu sehen – zu den Kriegerinnen, um mit ihnen Nachkommen zu zeugen, was schließlich zur Gründung des Stammes der Sauromaten führte.

311 Begleittext zu: Jacob Jordaens, Die Töchter des Kekrops finden den kleinen Erichthonios, um 1640, Wien: KHM.

Bei der versuchten Vergewaltigung Minervas durch Vulkan war es zur Befruchtung von Mutter Erde gekommen. Ihren schlangenfüßigen Nachwuchs, Erichthonios, schloss Minerva in ein Kästchen, das sie den Töchtern des attischen Königs Kekrops anvertraute. Trotz Verbot öffnete diese das geheimnisvolle Gefäß. Minerva hörte vom Ungehorsam der Mädchen und strafte sie mit Wahnsinn. Daraufhin stürzten sie sich in den Tod.

342 Begleittext zu: Peter Paul Rubens, Cimon und Efigenia, um 1617, Wien: KHM.

Boccaccios Novelle im Decamareone erzählt die Geschichte des trotz seiner hohen Abstammung an Bildung und guten Sitten desinteressierten Cimon. Beim Anblick der ebenso schönen wie gebildeten Efigenia beschloss er jedoch, sich ihre Liebe durch den Erwerb aller für einen Edelmann notwendigen Kenntnisse zu verdienen. Für das Früchtestillleben und die Landschaft zog Rubens, wie er dies öfters tat, die Maler Frans Snyders bzw. Jan Wildens heran.

343 Begleittext zu: Peter Paul Rubens, Der Einsiedler und die schlafende Angelica, um 1625/28, Wien: KHM.

In seinem Stück aus Ariosts Versepos „Orlando furioso“ (1516) wird erzählt, wie Angelica von einem verliebten Eremiten verfolgt wird. Der zauberkundige Einsiedler verhext ihr Pferd und lässt sie übers Meer auf eine einsame Insel tragen. Da sie ihn nicht hören will, betäubt er sie mit einem Zaubertrank: kniend bestaunt er ihre Schönheit.

353 Begleittext zu: Lucas Cranach d. Ä., Judith und Holofernes, um 1530, Wien: KHM.

Durch Mut und List war es der alttestamentlichen Heldin gelungen, in das vor der Stadt Bethulia aufgeschlagene Zeltlager des Herodes vorzudringen und der Bedrohung durch die Truppen des feindlichen Feldherrn mit seiner Enthauptung ein Ende zu setzen. Alle bekannten Versionen einer halbfigurigen Judith-Darstellung aus der „Bildermanufaktur“ Cranachs entstehen um das Jahr 1530 – eine auffällige Konzentration, die offensichtlich mit der Gründung des Schmalkaldischen Bundes zusammenhängt. Judith wurde zur Symbolfigur „protestantischen Wehrwillens“ gegen die Heere Karls V. erkoren.

377 Begleittext zu: Albrecht Altdorfer, Lot und seine Töchter, 1537, Wien: KHM.

Die in der Malerei des 16. Jhs. oft dargestellte Szene von Lots Töchtern, die ihren Vater betrunken machen, um von ihm Nachkommenschaft zu empfangen, nimmt Altdorfer zum Vorwand für eine große Aktdarstellung. Mit diesem ganz am Ende seiner künstlerischen Laufbahn entstandenen Werk hat sich der Maler weit von der Kunst der „Donauschule“ entfernt und zum Stil des internationalen Manierismus hin entwickelt.

Anhang III: Tabelle Transkriptionen (gesamt)

III	Maria mit Kind und den Hll. Rosa (?) und Katharina (?)	Pietro Vannucci, gen. Perugino	ja	ja	77
III	Heilige Familie mit Johannesknaben	Raffaello Santi gen. Raffael	ja	ja	78
III	Hl. Margarete	Raffaello Santi gen. Raffael	ja	ja	79
III	Alfonso I. von Aragon, König von Neapel; Büste	Frau Giovan Angelo Montorsoli	ja	ja	80
III	Madonna im Grünen	Raffaello Santi gen. Raffael	ja	ja	81
III	Titus Livius; Büste	k. A.	ja	ja	82
3	Entführung des Ganymed	Antonio Allegri, gen. Correggio	ja	ja	83
3	Jupiter und Io	Antonio Allegri, gen. Correggio	ja	ja	84
3	Bogenschnitzender Amor	Francesco Mazzola, gen. Parmigianino	ja	ja	85
3	Bildnis eines Würdenträgers (früher: Condottiere Malatesta Baglione?)	Francesco Mazzola, gen. Parmigianino	ja	ja	86
3	Maria mit Kind	Bernardino Luini (zugeschrieben)	ja	ja	87
3	Kreuztragender Christus	Bernardino Luini (zugeschrieben)	ja	ja	88
3	Salome mit dem Haupt Johannes d. Täufers	Andrea Solario	ja	ja	89
3	Salome mit dem Haupt Johannes d. Täufers	Cesare da Sesto	ja	ja	90
3	Salome mit dem Haupt Johannes d. Täufers	Bernardino Luini	ja	ja	91
3	Bildnis eines Mannes mit Buch	Francesco Mazzola, gen. Parmigianino	ja	ja	92
3	Paulussturz	Francesco Mazzola, gen. Parmigianino	ja	ja	93
3	Bildnis einer jungen Dame	Francesco Mazzola, gen. Parmigianino	ja	ja	94
4	Bildnis eines Knaben mit Helm	Venezianisch	ja	ja	95
3	Krieger	Giorgio da Castelfranco, gen. Giorgone	ja	ja	96
3	Knabe mit Pfeil	Giorgio da Castelfranco, gen. Giorgone	ja	ja	97
3	Die drei Philosophen	Giorgio da Castelfranco, gen. Giorgone	ja	ja	98
3	Anbetung der Hirten	Giorgio da Castelfranco, gen. Giorgone	ja	ja	99
3	Bildnis eines Mannes mit Buch	Vincenzo Catena di Biagio	ja	ja	100
5	Leichnam Christi von Engeln gehalten	Cosme Tura	ja	ja	101
2	Hl. Sebastian	Andrea Mantegna	ja	ja	102
2	Pala di San Cassiano	Antonella da Messina	ja	ja	103
2	Darbringung Christi im Tempel	Giovanni Bellini	ja	ja	104
2	Junge Frau bei der Toilette	Giovanni Bellini	ja	ja	105
III	Büssender Hl. Hieronymus	Pietro Vannucci, gen. Perugino	ja	ja	106
VI	Männliches Bildnis	Nicolas Régnier	ja	ja	107
VI	Singender Mann	Angelo Caroselli	ja	ja	108
VI	Heimkehr des verlorenen Sohnes	Giovanni Francesco Barbieri, gen. Il Guercino	ja	ja	109
VI	Berufung des Apostels Matthäus	Mattia Preti	ja	ja	110
VI	Mystische Verlobung der Hl. Katharina und die Hll. Dominikus und Petrus Martyr	Domenico Fetti	ja	ja	111
VI	Erzengel Michael stürzt die abtrünnigen Engel	Luca Giordano	ja	ja	112
VI	Maria erscheint den Hll. Jakobus und Antonius Abbas	Giovanni Lanfranco	ja	ja	113
VI	Christus heilt Kranke am Teich Bethesda	Pedro de Orrente	ja	ja	114
VI	Der Erzengel Michael stürzt den Teufel in den Abgrund	Bartolomé Estéban Murillo	ja	ja	115
Saal V	Hl. Nikolaus von Bari	Jacopo Tintoretto	ja	ja	41
IV	Jacopa Strada	Tiziano Vecellio, gen. Tizian	ja	ja	42
IV	Nymphe und Schäfer	Tiziano Vecellio, gen. Tizian	ja	ja	43
IV	Fabrizio Salvariesio	Tiziano Vecellio, gen. Tizian	ja	ja	44
IV	Tizians Tochter Lavinia (?)	Tiziano Vecellio, gen. Tizian	ja	ja	45
IV	Diana und Callisto	Tiziano Vecellio, gen. Tizian	ja	ja	46
Saal IV	Papst Paul III. Farnese	Tizian Werkstatt	ja	ja	47
IV	Der Arzt Gian Giacomo Bartolotti de Parma	Tiziano Vecellio, gen. Tizian	ja	ja	48
IV	Kopf: Kopfeiner Frau	k. A.	ja	ja	49
IV	Lukrezia und ihr Lemahl Lucius Tarquinius Collatinus	Tiziano Vecellio, gen. Tizian	ja	ja	50
IV	Christus und die Ehebrecherin	Tiziano Vecellio, gen. Tizian	ja	ja	51
IV	Maria mit Kind und den Hll. Stephanus, Hieronymus und Mauritius	Tiziano Vecellio, gen. Tizian	ja	ja	52
IV	Der Bravo	Tiziano Vecellio, gen. Tizian	ja	ja	53
IV	Kirschenmadonna (links Hl. Joseph, rechts Johannesknabe und Hl. Zacharias)	Tiziano Vecellio, gen. Tizian	ja	ja	54
IV	Porträtkopf: Antonia Minor	k. A.	ja	ja	55
IV	Junge Frau in schwarzem Kleid	Tiziano Vecellio, gen. Tizian	ja	ja	56
IV	Violante	Tiziano Vecellio, gen. Tizian	ja	ja	57
IV	Porträtbüste: Büste mit Porträtkopf eines Kindes	k. A.	ja	ja	58
IV	Madonna mit Kind vor buntem Ehrentuch	Tiziano Vecellio, gen. Tizian	ja	ja	59
IV	Büste eines venezianischen Patriziers	Alessandro Vittoria	ja	ja	60
IV	Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen	Tiziano Vecellio, gen. Tizian	ja	ja	61
IV	Danae	Tiziano Vecellio, gen. Tizian	ja	ja	62
IV	Isabella d'Este, Markgräfin von Mantua	Tiziano Vecellio, gen. Tizian	ja	ja	63
IV	Ecce Homo	Tiziano Vecellio, gen. Tizian	ja	ja	64
IV	Mädchen mit Pelz	Tiziano Vecellio, gen. Tizian	ja	ja	65
IV	Mars, Venus und Amor	Tiziano Vecellio, gen. Tizian	ja	ja	66
IV	Benedetto Varchi	Tiziano Vecellio, gen. Tizian	ja	ja	67
IV	Erzherzog Leopold Wilhem; Büste	François Dieussart	ja	ja	68
III	Erzengel Raphael mit Tobias, Hl. Laurentius und dem Stifter Leonard di Lorenzo Morelli	Andrea d'Agnolo gen. del. Sarto	ja	ja	69
III	Beweinung Christi	Andrea d'Agnolo gen. del. Sarto	ja	ja	70
III	Kardinal Rudolfo Pio	Francesco de' Rossi, gen. Cecchino Salviati	ja	ja	71
III	Hl. Familie mit Hl. Anna und Johannesknaben	Agnolo di Cosimo, gen. Bronzino	ja	ja	72
III	Bildnis eines Mannes aus der Familie Santacroce	Francesco de' Rossi, gen. Cecchino Salviati	ja	ja	73
III	Giovanni della Casa	Francesco de' Rossi, gen. Cecchino Salviati	ja	ja	74
III	Auferstehung Christi	Benvenuto Tisi, gen. Il Garofalo	ja	ja	75
III	Maria mit Kind den Hll. Petrus, Johannes Evangelist (?), Johannes d. Täufer und Paulus	Pietro Vannucci, gen. Perugino	ja	ja	76

VI	Reuiger Petrus	Domenico Fetti	ja	ja	116
VI	Büßende Maria Magdalena	Francesco Furini	ja	ja	117
VI	Selbstmord der Kleopatra	Guido Cagnacci	ja	ja	118
VI	Taufe Christi	Guido Reni	ja	ja	119
VI	Hl. Hieronymus	Guido Cagnacci	ja	ja	120
VI	Lautenspielerin	Hendrick Terbrugghen	ja	ja	121
VI	Martha tadelt ihre eitle Schwester Maria Magdalena	Simon Vouet	ja	ja	122
VI	Ruhe auf der Flucht nach Ägypten	Orazio Lomi Gentileschi	ja	ja	123
VI	Maria mit Kind und hl. Anna	Giovanni Battista Caracciolo, gen. Battistello	ja	ja	124
VI	Christus am Ölberg	Giovanni Battista Caracciolo, gen. Battistello	ja	ja	125
VI	Rosenkranzmadonna	Michelangelo Merisi, gen. Caravaggio	ja	ja	126
VI	Kreuztragung Christi	Orazio Lomi Gentileschi	ja	ja	127
VI	Dornenkrönung Christi	Michelangelo Merisi, gen. Caravaggio	ja	ja	128
VI	Büßende Maria Magdalena	Orazio Lomi Gentileschi	ja	ja	129
VI	David mit dem Haupt des Goliath	Michelangelo Merisi, gen. Caravaggio	ja	ja	130
VI	Heraklit und Demokrit	Salvator Rosa	ja	ja	131
11	Ermina findet den verwundeten Tancred	Alessandro Turchi, gen. L'Orbetto	ja	ja	132
12	Ermina findet den verwundeten Tancred	Alessandro Turchi, gen. L'Orbetto	ja	ja	132
11	Pietà	Annibale Carracci	ja	ja	133
11	Beweinung Abels	Philippe de Champaigne	ja	ja	134
11	Christus und die Samariterin am Brunnen	Annibale Carracci	ja	ja	135
11	Perseus befreit Andromeda	Giuseppe Cesari, gen. Cavaliere d'Arpino	ja	ja	136
11	Bethlehemitischer Kindermord	Alessandro Turchi, gen. L'Orbetto	ja	ja	137
11	Lautenspieler	Bernardo Strozzi	ja	ja	138
11	Der Doge Francesco Erizzo	Bernardo Strozzi	ja	ja	139
11	Predigt Johannes d. Täufers	Bernardo Strozzi	ja	ja	140
11	Prophet Elias und die Witwe von Sarepta	Bernardo Strozzi	ja	ja	141
12	Moses vor dem brennenden Dornbusch	Domenico Fetti	ja	ja	142
12	Galathea und Polyphem	Domenico Fetti	ja	ja	143
12	Jakobs Traum von der Himmelsleiter	Domenico Fetti	ja	ja	144
12	Flucht nach Ägypten	Domenico Fetti	ja	ja	145
12	Hero beweint den toten Leander	Domenico Fetti	ja	ja	146
12	Vision des Hl. Petrus von den unreinen Tieren	Domenico Fetti	ja	ja	147
12	Allegorie der Vergänglichkeit	Antonio de Pereda y Salgado	ja	ja	148
12	Infant Philipp Propser	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	ja	ja	149
12	Heimkehr der Hagar	Pietro Berrettini da Cortona	ja	ja	150
12	Pest in Venedig	Antonio Zanchi	ja	ja	151
12	Wiederkehr der Astraea	Salvator Rosa	ja	ja	152
12	Hl. Katharina von Siena	Giandomenico Tiepolo	ja	ja	153
13	Papst Gregor I. und der Hl. Vitalis bitten die Madonna für die Seelen im Fegefeuer	Francesco Fontebasso	ja	ja	154
13	Christus am Ölberg	Sebastiano Ricci	ja	ja	155
13	Vision der Hl. Therese von Avila	Sebastiano Ricci	ja	ja	156
13	Enthaltsamkeit des Scipio	Gian Antonio Pellegrini	ja	ja	157
13	Bildnisstudie einer jungen Dame	Sir Joshua Reynolds	ja	ja	158
13	Christoph Willibald von Gluck	Joseph-Siffrède Duplessis	ja	ja	159
13	Porträt der Elisabeth Hervey, Countess of Bristol	Anton von Maron	ja	ja	160
12	Erzherzogin Marie Christine	Marcello Bacciarelli	ja	ja	161
13	Anbetung der Könige	Corrado Giaquinto	ja	ja	162
13	Boreas raubt Orethya	Francesco Solimena	ja	ja	163
13	Erminia bei den Hirten	Paolo De Matteis	ja	ja	164
VII	Tod des Konsuls L. J. Brutus im Zweikampf mit Aruns	Giambattista Tiepolo	ja	ja	165
VII	Hannibal erkennt den Kopf seines Bruders Hasdrubal	Giambattista Tiepolo	ja	ja	166
VII	Karl VI. und Gundacker Graf Althan	Francesco Solimena	ja	ja	167
VII	Überreichung eines Inventars	Neapolitanisch	ja	ja	168
VII	Infantin Maria Ludovica, Gemahlin von Leopold II.	Anton Raphael Mengs	ja	ja	169
VII	Kaiser Joseph II. und Großherzog Pietro Leopoldo von Toskana	Pompeo Batoni	ja	ja	170
VII	Prinzessin Isabella von Bourbon-Parma, spätere Gemahlin von Joseph II.	Jean Marc Nattier d. J.	ja	ja	171
VII	Kaiserin Maria Theresia mit der Statue des Friedens	Anton von Maron	ja	ja	172
VII	Herzog Franz Stephan I. von Lothringen, in ganzer Figur	Johann Zoffani	ja	ja	173
VII	Der Kentaur Chiron und Achill	Giuseppe Maria Crespi, gen. Lo Spagnuolo	ja	ja	174
VII	Erzherzogin Marie Antoinette, Königin von Frankreich	Marie Louise Elisabeth Vigée-Lebrun	ja	ja	175
VII	Äneas, die Sibylle und Charon	Giuseppe Maria Crespi, gen. Lo Spagnuolo	ja	ja	176
12	Infantin Margarita Teresa in blauem Kleid	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	ja	ja	177
12	Infantin Margarita Teresa in weißem Kleid	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	ja	ja	178
12	Infantin Margarita Teresa in rosafarbenem Kleid	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	ja	ja	179
12	Infantin Maria Teresa	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	ja	ja	180
12	König Philipp IV. von Spanien	Diego Rodríguez de Silva y Velázquez	ja	ja	181
2	Darbringung Christi im Tempel	Jan van Scorel	ja	ja	183
14	Caritas	Maerten van Heemskerck	ja	ja	184
14	Triumphzug des Bacchus	Maerten van Heemskerck	ja	ja	185
14	Thetis empfängt von Vulkan den Schild für Achill	Maerten van Heemskerck	ja	ja	186
14	Vulkan, Venus und Mars	Maerten van Heemskerck	ja	ja	187
15	Sündenfall	Michiel Coxie	ja	ja	188
15	Jüngstes Gericht	Frans de Vriendt, gen. Floris	ja	ja	189
15	Berufung des Apostels Matthäus	Jan Sanders van Hemessen	ja	ja	190
15	Bauernstube mit vornehmen Besuchern	Marten van Cleve	ja	ja	191
15	Bauernfest	Pieter Aertsen	ja	ja	192
15	Marktszene	Pieter Aertsen	ja	ja	193
15	Der Duisburger Kaufmann Dirck Tybis	Hans Holbein d. J.	ja	ja	194

15	Der Maler Hans Burgkmair und seine Frau Anna, geb. Allerlei	Lukas Furtenagel	ja	ja	195
15	Bildnis eines jungen Mannes	Hans Burgkmair d. Ä.	ja	ja	196
15	Familie des Kaisers Maximilian I.	Bernhard Strigel	ja	ja	197
15	Hellige Sippe	Bernhard Strigel	ja	ja	198
16	Kreuzigung Christi	Lucas Cranach d. Ä.	ja	ja	199
16	Büssender Hl. Hieronymus	Lucas Cranach d. Ä.	ja	ja	200
16	Enthauptung der Hl. Katharina	Albrecht Altdorfer	ja	ja	201
16	Hellige Familie mit dem Diakon	Albrecht Altdorfer	ja	ja	202
16	Grablegung Christi	Albrecht Altdorfer	ja	ja	203
16	Auferstehung Christi	Albrecht Altdorfer	ja	ja	204
16	Geburt Christi	Albrecht Altdorfer	ja	ja	205
16	Abschied Christi von den Eltern	Wolfgang Huber	ja	ja	206
16	Die drei Lebensalter und der Tod	Hans Baldung, gen. Grien	ja	ja	207
16	Lot und seine Töchter	Lucas Cranach d. Ä.	ja	ja	208
16	Heilige Familie	Martin Schongauer	ja	ja	209
16	Männliches Bildnis	Jan Gossaert, gen. Mabuse	ja	ja	210
16	Königin Eleonore von Österreich	Joos van Cleve	ja	ja	211
16	Mary Rose Tudor, Schwester Heinrichs VIII. von England (?)	Michiel Sittow	ja	ja	212
16	Kaiser Maximilian I.	Joos van Cleve	ja	ja	213
16	Der Ferraresische Hofnarr Gonella	Jean Fouquet (zugeschrieben)	ja	ja	214
16	Kardinal Niccolò Albergati?	Jan van Eyck	ja	ja	215
16	Der Goldschmied Jan de Leeuw	Jan van Eyck	ja	ja	216
16	Bildnis eines Goldschmiedes (wahrscheinlich Jacob Cnoop, der Schwiegervater Davids)	Gerard David	ja	ja	217
16	Bildnis eines Ordensritters	Bartholomäus Bruyn d. Ä.	ja	ja	218
17	Maria mit Kind	Jan Gossaert, gen. Mabuse	ja	ja	219
17	Flügelaltären (Flügel): Naam badet im Jordan; Seitenflügel: Hll. Cosmas und Damian	Werkstatt: Cornelis Engelbrechtsz.	ja	ja	220
17	Hl. Lukas malt die Madonna	Jan Gossaert, gen. Mabuse	ja	ja	221
17	Thomas- und Mattheusaltar	Bernaert van Orley	ja	ja	222
17	Flügelaltar	Joos van Cleve	ja	ja	223
17	Lukrezia	Joos van Cleve	ja	ja	224
17	Kreuztragung Christi	Juan de Flandes	ja	ja	225
17	Schicksal der irdischen Überreste Johannes d. Täufers	Geertgen tot Sint Jans	ja	ja	226
17	Beweinung Christi	Geertgen tot Sint Jans	ja	ja	227
17	Hieronymusaltar	Jacob Cornelisz van Oostanen	ja	ja	228
17	Linker Flügel eines Diptychons: Maria mit Kind	Rogier van der Weyden	ja	ja	229
17	Rechter Flügel eines Diptychons: Hl. Katharina	Rogier van der Weyden	ja	ja	229
17	Maria mit Kind und den Hll. Katharina und Barbara	Meister von Hoogstraeten	ja	ja	230
17	Geburt Christi	Gerard David	ja	ja	231
17	Kreuzigungsaltar	Rogier van der Weyden	ja	ja	232
17	Innenflügel des Johannesaltärs: Johannes der Täufer	Hans Memling	ja	ja	233
17	Außenflügel des Johannesaltärs: Adam	Hans Memling	ja	ja	234
17	Außenflügel des Johannesaltärs: Eva	Hans Memling	ja	ja	234
17	Michaelsaltar	Gerard David	ja	ja	235
17	Kreuztragung Christi	Hieronymus Bosch	ja	ja	236
18	Radwunder der Hl. Katharina	Joachim Patinier	ja	ja	237
18	Taufe Christi	Joachim Patinier	ja	ja	238
18	Kreuztragung Christi	Herri met de Bles	ja	ja	239
18	Landschaft mit Juda und Tamar	Lucas Gassel	ja	ja	240
18	Landschaft mit Merkur und Argus	Lucas Gassel	ja	ja	241
18	Ruhe auf der Flucht nach Ägypten	Adriaen Isenbrant	ja	ja	242
18	Versuchung des Hl. Antonius	Jan Mandyn (?)	ja	ja	243
18	Lot und seine Töchter	Jan Massys	ja	ja	244
19	Casanova del Monte Turris, Bürgermeister von Prag	Dirck Dircksz (van) Santwort	ja	ja	245
19	Anna Heinz von Jaden, Gemahlin des Casanova del Monte Turris	Dirck Dircksz (van) Santwort	ja	ja	245
19	Gesellschaftsszene	Anthonie Palamedesz	ja	ja	246
19	Bildnis eines jungen Mannes	Frans Hals	ja	ja	247
19	Bildnis einer jungen Frau	Michiel Jansz van Mierevelt	ja	ja	248
19	Apfelschälerin	Gerard ter Borch	ja	ja	249
19	Frau mit Kind und Dienstmagd	Pieter de Hooch	ja	ja	250
19	Kavalier im Verkaufsladen	Frans van Mieris d. Ä.	ja	ja	251
19	Besuch des Arztes (die Liebeskranke)	Frans van Mieris d. Ä.	ja	ja	252
19	Alte Frau am Fenster, Blumen gießend	Gerard Dou	ja	ja	253
19	Arzt	Gerard Dou	ja	ja	254
20	Selbstbildnis	Peter Paul Rubens	ja	ja	255
20	Erzherzog Albrecht VII.	Jacob Jordaens (nach Peter Paul Rubens)	ja	ja	256
20	Infantin Isabella Klara Eugenia	Jacob Jordaens (nach Peter Paul Rubens)	ja	ja	257
20	Ansegisus und Hl. Bega	Peter Paul Rubens	ja	ja	258
20	Isabella d'Este	Peter Paul Rubens	ja	ja	259
20	Mädchen mit Fächer	Peter Paul Rubens	ja	ja	260
20	Helena Fourment ("Das Pelzchen")	Peter Paul Rubens	ja	ja	261
20	Jacomo de Cachiopin	Anthonis van Dyck	ja	ja	262
21	Europa auf dem Stier	Hendrick van Balen	ja	ja	263
21	Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Gemäldegalerie	David Teniers d. J.	ja	ja	264
21	Äneas mit der Sibylle in der Unterwelt	Jan Brueghel d. Ä.	ja	ja	265
21	Die "Dulle Griet" unternimmt einen Raubzug vor der Hölle	David III. Ryckaert	ja	ja	266
21	Leiden der Bauern (Plünderung)	David III. Ryckaert	ja	ja	267
21	Bauernkirmes	David Teniers d. J.	ja	ja	268
21	Freuden der Bauern (Kirmes)	David III. Ryckaert	ja	ja	269

21	Hexenversammlung	Frans II. Francken	ja	ja	270
22	Venus in der Schmiede des Vulkan	Bartholomäus Spranger	ja	ja	271
22	Der Kentaur Nessus entführt Dejanira	Antonio Susini	ja	ja	272
22	Kaiser Rudolf II.	Hans von Aachen	ja	ja	273
22	Bogenschnittender Amor	Joseph Heintz d. Ä.	ja	ja	274
22	Minerva als Siegerin über die Unwissenheit	Bartholomäus Spranger	ja	ja	275
22	Diana und Aktaeon	Joseph Heintz d. Ä.	ja	ja	276
22	Venus, Amor und Satyr	Hans von Aachen	ja	ja	277
23	Gefangennahme Simsons	Anthonis van Dyck	ja	ja	278
23	Francisco de Moncada, Marqués de Aytona	Anthonis van Dyck	ja	ja	279
23	Christus am Kreuz	Anthonis van Dyck	ja	ja	280
23	Bildnis eines jungen Mannes	Anthonis van Dyck	ja	ja	281
23	Filippo Francesco d'este, Marchese di Lanzo mit Hund	Anthonis van Dyck	ja	ja	282
23	Antoine Perrenot de Granvella	Anthonis mor van Dashorst	ja	ja	283
23	Carlo Emanuele d'este, Marchese di Borgomanera	Anthonis van Dyck	ja	ja	284
23	Jan van Mantfort	Anthonis van Dyck	ja	ja	285
23	Bildnis einer älteren Frau	Anthonis van Dyck	ja	ja	286
23	Bildnis eines jungen Feldherren	Anthonis van Dyck	ja	ja	287
23	Anna von Österreich, Königin von Spanien	Anthonis mor van Dashorst	ja	ja	288
23	Mystische Verlobung des Heiligen Hermann Joseph mit Maria	Anthonis van Dyck	ja	ja	289
23	Venus und Adonis	Abraham Janssen	ja	ja	290
XV	Heimsuchung Mariae	Theodor van Thulden	ja	ja	291
XV	Salbung Salomons	Cornelis de Vos	ja	ja	292
XV	Große Waldlandschaft mit Hl. Francisco Borja	Jacques d'Arthois	ja	ja	293
XV	Die Provinzen Brabant, Hennegau und Flandern huldigen der Madonna	Theodor van Thulden	ja	ja	294
XV	Bildnis des Pieter Soutman	Anthonis van Dyck	ja	ja	295
XV	Erzherzog Leopold Wilhelm	Justus van Egmont	ja	ja	296
XV	Merkur erblickt Herse	Jan Boeckhorst	ja	ja	297
XV	Stillleben mit einem Knaben	Jan Fyt	ja	ja	298
XV	Jagdbeute mit totem Pfau und Eberkopf	Jan Fyt	ja	ja	299
XV	Die persischen Frauen	Otto Van Veen	ja	ja	300
XV	Bildnis einer jungen Dame	Anthonis van Dyck	ja	ja	301
XV	Rast der Diana	Jan Fyt	ja	ja	302
XV	Amazonen und Skythen	Otto Van Veen	ja	ja	303
XV	Vincenzo II. Gonzaga	Peter Paul Rubens	ja	ja	304
XV	Heilige Familie	Anthonis van Dyck	ja	ja	305
XV	Beweinung Christi	Gaspar de Crayer	ja	ja	306
XV	Schlittschuhlaufen auf dem Stadtgraben in Brüssel	Robert van den Hoecke	ja	ja	307
XV	Erzherzog Leopold Wilhelm	Peter Thys	ja	ja	308
XV	Flora (Allegorie des Frühlings)	Jan Boeckhorst	ja	ja	309
XV	Fest des Bohnenkönigs	Jacob Jordaens	ja	ja	310
XV	Die Töchter des Kekrops finden den kleinen Erichthonios	Jacob Jordaens	ja	ja	311
XV	Ceres (Allegorie des Sommers)	Jan Boeckhorst	ja	ja	312
XIV	Kopfstudie einer emporblickenden Frau	Anthonis van Dyck	ja	ja	313
XIV	Apostel Simon	Anthonis van Dyck	ja	ja	314
XIV	Apostel Philippus	Anthonis van Dyck	ja	ja	315
XIV	Wunder des Hl. Franz Xaver	Peter Paul Rubens	ja	ja	316
XIV	Hl. Ambrosius und Kaiser Theodosius	Peter Paul Rubens	ja	ja	317
XIV	Verkündigung Mariae	Peter Paul Rubens	ja	ja	318
XIV	Himmelfahrt Mariae	Peter Paul Rubens	ja	ja	319
XIV	Die vier Flüsse des Paradieses	Peter Paul Rubens	ja	ja	320
XIV	Maria mit Kind und den Hll. Rosalia, Petrus und Paulus	Anthonis van Dyck	ja	ja	321
XIV	Wunder des Hl. Ignatius von Loyola	Peter Paul Rubens	ja	ja	322
XIV	Apostel Judas Thaddäus	Anthonis van Dyck	ja	ja	323
XIV	Beweinung Christi	Peter Paul Rubens	ja	ja	324
XIV	Jagd des Meleager und der Atlante	Peter Paul Rubens	ja	ja	325
XIV	Bacchanal	Michaelina Woutier	ja	ja	326
XIII	Beweinung Christi durch Maria und Johannes	Peter Paul Rubens	ja	ja	327
XIII	Gewitterlandschaft mit Jupiter, Merkur, Philemon und Baucis	Peter Paul Rubens	ja	ja	328
XIII	Christuskind mit Johannesknaben und zwei Engeln	Peter Paul Rubens	ja	ja	329
XIII	Kardinalinfant Ferdinand	Jan van den Hoecke	ja	ja	330
XIII	Begegnung König Ferdinands von Ungarn mit dem Kardinalinfanten Ferdinand vor der Schlacht bei Nördlingen	Peter Paul Rubens	ja	ja	331
XIII	König Ferdinand von Böhmen und Ungarn	Jan van den Hoecke	ja	ja	332
XIII	Hl. Hieronymus in Kardinalstracht	Peter Paul Rubens	ja	ja	333
XIII	Ildefonso-Altar: Die Hl. Familie unter dem Apfelbaum (Außenseiten der Flügel)	Peter Paul Rubens	ja	ja	334
XIII	Hl. Theresa von Avila	Peter Paul Rubens	ja	ja	335
XIII	Ildefonso-Altar: Maria erscheint dem Hl. Ildefonso (Mittelteil), Erzherzog Albrecht der VII. (linker Innenflügel) bzw. Infantin Isabella Clara Eugenia (Rechter Innenflügel), beide mit ihren Schutzpatronen	Peter Paul Rubens	ja	ja	336
XIII	Krönung des Siegers	Peter Paul Rubens	ja	ja	337
XIII	Venusfest (Fest der Venus Verticordia)	Peter Paul Rubens	ja	ja	338
XIII	Karl "der Kühne"	Peter Paul Rubens	ja	ja	339
XIII	Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis	Peter Paul Rubens	ja	ja	340
XIII	Philip "der Schöne"	Peter Paul Rubens	ja	ja	341
XIII	Cimon und Efigenia	Peter Paul Rubens	ja	ja	342
XIII	Einsiedler und Schlafende Angelika	Peter Paul Rubens	ja	ja	343

	XII	Fest unter dem Maibaum	Salomon von Ruysdael	ja	ja	344
	XII	Flottenbesuch	Simon de Vlieger	ja	ja	345
	XII	Der betrogene Bräutigam	Jan Steen	ja	ja	346
	XII	Die verkehrte Welt	Jan Steen	ja	ja	347
	XII	Hl. Hieronymus	Christoph Paudiß	ja	ja	348
	XII	Marter des Hl. Thimo	Christoph Paudiß	ja	ja	349
	XII	Großes Selbstbildnis	Rembrandt	ja	ja	350
	XII	Junger Mann mit Federbarett und Halsberge	Reynier van Gherwen	ja	ja	351
	XII	Die Malkunst	Johannes Vermeer van Delft	ja	ja	352
	XI	Judith mit dem Haupt des Holofernes	Lucas Cranach d. Ä.	ja	ja	353
	XI	Abschied Christi von den Frauen	Lucas Cranach d. Ä.	ja	ja	354
	XI	Hirschjagds des Kurfürsten Johann Friedrich	Lucas Cranach d. J.	ja	ja	355
	XI	Kreuzerhöhung Christi	Wolf Huber	ja	ja	356
	XI	Sündenfall: Eva	Lucas Cranach d. Ä.	ja	ja	357
	XI	Sündenfall: Adam	Lucas Cranach d. Ä.	ja	ja	357
	XI	Paradies	Lucas Cranach d. Ä.	ja	ja	358
	XI	Hl. Georg im Kampf mit dem Drachen	Leonhard Beck	ja	ja	359
	XI	Hirschjagds des Kurfürsten Friedrich d. Weisen	Lucas Cranach d. Ä.	ja	ja	360
	XI	Allegorie	Albrecht Dürer	ja	ja	361
	XI	Junger Mann	Albrecht Dürer	ja	ja	362
	XI	Brustbild einer jungen Venezianerin	Albrecht Dürer	ja	ja	363
	XI	Maria mit der Birnenschnitte	Albrecht Dürer	ja	ja	364
	XI	Johannes Kleberger	Albrecht Dürer	ja	ja	365
	XI	Verkündigung Mariae: Engel	Hans Sueß von Kulmbach	ja	ja	366
	XI	Verkündigung Mariae: Maria	Hans Sueß von Kulmbach	ja	ja	366
	XI	Marter der Zehntausend Christen	Albrecht Dürer	ja	ja	367
	XI	Krönung Mariae	Hans Sueß von Kulmbach	ja	ja	368
	XI	Allerheiligenbild ("Landauer Altar")	Albrecht Dürer	ja	ja	369
	XI	Kaiser Maximilian I.	Albrecht Dürer	ja	ja	370
	XI	Dr. John Chambers, Leibarzt König Heinrichs VIII.	Hans Holbein d. J.	ja	ja	371
	XI	Bildnis eines jungen Kaufmannes	Hans Holbein d. J.	ja	ja	372
	XI	Bildnis eines Rechenmeisters	Barthel Beham	ja	ja	373
	XI	Bildnis einer Frau mit Papagei	Barthel Beham	ja	ja	374
	XI	Christoph Baumgartner (1514-1586)	Christoph Amberger	ja	ja	375
	XI	Bildnis eines Mannes	Christoph Amberger	ja	ja	376
	XI	Lot und seine Töchter	Albrecht Altdorfer	ja	ja	377
	XI	Männliches Bildnis	Lucas Cranach d. J.	ja	ja	378
	XI	Weibliches Bildnis	Lucas Cranach d. J.	ja	ja	379
	17	Christus wird ans Kreuz genagelt	Juan de Flandes	ja	ja	380
	12	Prunkschrank mit Nachtuhr	Jakob Hermann	ja		
	13	Tor zum Arsenal in Venedig	Francesco Guardi	ja		
	13	Die Dogana in Venedig	Antonio Canal, gen. Canaletto	ja		
	13	Venezianische Postbarke	Giandomenico Tiepolo	ja		
	13	Landschaft mit Wäscherinnen	Francesco Zuccarelli	nein		
	13	Markusplatz in Venedig	Francesco Guardi	ja		
	13	Die Riva Regli Schiavoni in Venedig	Antonio Canal, gen. Canaletto	ja		
	15	Vanitas-Stilleben	Pieter Aertsen	ja		
	15	Der Humanist Jacob Ziegler	Wolfgang Huber	nein		
	15	Ausgeweideter Ochse	Marten van Cleve	ja		
	15	Erlösungsallegorie	Wolfgang Huber	nein		
	15	Berufung des Apostels Matthäus	Jan Sanders van Hemessen	nein		
	16	Maria mit dem Kinde und drei Engeln	Francesco di Giorgio Martini (zugeschrieben)	nein		
	16	Maria mit Kind	Meister der Benda-Madonna	ja		
	16	Kunst- und Raritätenkammer	Frans II. Francken	ja		
	17	Johanna "die Wahnsinnige"	Juan de Flandes	nein		
	17	Philip "der Schöne"	Juan de Flandes	nein		
	18	Landschaft mit dem Gang nach Emmaus	Herri met de Bles	ja		
	18	Landschaft mit dem Gleichnis vom Barmherzigen Samariter	Herri met de Bles	ja		
	19	Blumenstrauß bei einer Säule	Jan van Huysum	ja		
	19	Blumenstrauß	Rachel Ruysch	ja		
	19	Festmahl im Schlosspark	Esaias van der Velde	ja		
	19	Stilleben mit Nautilusbecher und Ingwertopf	Jurriaen van Streeck	nein		
	19	Spaziergang im Garten	Dirck Hals	ja		
	19	Frühstücksstilleben mit Deckelpokal	Willem Claesz Heda	ja		
	19	Vanitas-Stilleben	Pieter Claesz	ja		
	19	Winterlandschaft	Hendrik Avercamp	ja		
	19	Blumenstrauß vor Parklandschaft	Jan van Huysum	ja		
	21	Großer Blumenstrauß in einem Holzgefäß	Jan Brueghel d. Ä.	ja		
	21	Landschaft mit Vögeln	Roelant Savery	ja		
	21	Frühlingslandschaft (Mai)	Lucas I. van Valckenborch	ja		
	21	Vogelschießen zu Brüssel	David Teniers d. J.	ja		
	21	Winterlandschaft (Jänner oder Februar)	Lucas I. van Valckenborch	ja		
	21	Tierstudie (Esel, Katzen, Affen)	Jan Brueghel d. Ä.	ja		
	21	Tierstude (Hunde)	Jan Brueghel d. Ä.	ja		
	21	Überlauf auf einen Wagenzug	Jan Brueghel d. Ä.	ja		
	21	Höllensturz der Verdammten	Frans II. Francken	nein		
	21	Kirchweih in Schelle	Jan Brueghel d. Ä.	ja		
	22	Feuer	Giuseppe Arcimboldo	ja		
	22	Sommer	Giuseppe Arcimboldo	ja		
	22	Wasser	Giuseppe Arcimboldo	ja		

22	Winter	Giuseppe Arcimboldo	ja		
VII	Das Kaiserliche Lustschloss Schönbrunn, Ehrenhofseite	Bernardo Bellotto, gen. Canaletto	ja		
VII	Wien, vom Belvedere aus gesehen	Bernardo Bellotto, gen. Canaletto	ja		
VII	Das Kaiserliche Lustschloss Schönbrunn, Gartenseite	Bernardo Bellotto, gen. Canaletto	ja		
VII	Der Lobkowitzplatz in Wien	Bernardo Bellotto, gen. Canaletto	ja		
VII	Der Universitätsplatz in Wien	Bernardo Bellotto, gen. Canaletto	ja		
VII	Die Freyung in Wien, Ansicht von Nordwesten	Bernardo Bellotto, gen. Canaletto	ja		
VII	Die Freyung in Wien, Ansicht von Südosten	Bernardo Bellotto, gen. Canaletto	ja		
X	Winterlandschaft mit Vogelfalle	Pieter Bruegel	ja		
X	Jäger im Schnee (Winter)	Pieter Bruegel	ja		
X	Turmbau zu Babel	Pieter Bruegel	ja		
X	Heimkehr der Herde (Herbst)	Pieter Bruegel	ja		
X	Düsterer Tag (Vorfrühling)	Pieter Bruegel	ja		
XI	Bildnis einer jungen Frau	Christoph Amberger	nein		
XI	Bildnis eines Mannes mit Rosenkranz	zugeschrieben an: Meister des Hutz-Bildnisses	nein		
XII	Flusslandschaft mit Schiffen bei Mondschein	Aert van der Neer	ja		
XII	Vanitas-Stilleben	Maria van Oosterwijck	ja		
XII	Männliches Bildnis	Christoph Paudiß	nein		
XII	Alter Mann	Govaert Flinck	nein		
XII	Italienische Landschaft mit Aquäduktruine	Nicolaes Berchem	ja		
XII	Die schwedische Jacht "Lejonet" auf dem IJ vor Amsterdam	Ludolf Backhuizen	ja		
XIII	Schlosspark	Peter Paul Rubens	ja		
XIII	Landschaft mit Regenbogen	Lucas von Uden	ja		
XIV	Fischmarkt	Peter Paul Rubens	ja		
XIV	Innenansicht der Jesuitenkirche zu Antwerpen	Sebastian Vrancx	ja		
XV	Großer Fischmarkt	Joachim von Sandrart	ja		
XV	Große Waldlandschaft mit dem Hl. Stanislaus Kostka	Jacques d'Arthois	ja		
XV	Jagdstillleben	Frans Snyders	ja		
XV	Fischmarkt	Frans Snyders	ja		
XV	Waldlandschaft	Gillis van Coninxloo	ja		
XV	Früchte und Geflügel mit Jagdhund	Jan Fyt	nein		
	Saal				
	Kabinett				
	Niederländische, flämische und deutsche Malerei				
	Italienische, spanische und französische Malerei				
	keine Transkription, weil kein Begleittext oder aus g. G. nicht in Analyse miteinbezogen				
	in Analyse miteinbezogen				
	nicht in Analyse miteinbezogen, weil keine figurliche Darstellung				

Tabelle 6: Tabelle Transkriptionen (gesamt)

Abstract

Diese Masterarbeit nimmt als Untersuchungsgegenstand ein grundlegendes Instrument bei der (sprachlichen) Vermittlung von Kunst im Ausstellungskontext in den Blick – den Kunstaustellungs-Begleittext. Zunächst wurde die Frage behandelt, welche textlinguistischen Merkmale einen Kunstaustellungs-Begleittext auszeichnen und, darüber hinausgehend, welche bild- bzw. kunstwissenschaftlichen Bezüge für einen solchen Text konstitutiv sind.

Zur Beantwortung dieser Fragestellung wurde nach der hermeneutischen Auswertung von Fachliteratur ein Korpus bestehend aus 32, aus der musealen Praxis stammenden Textexemplaren analysiert. Dies erfolgte auf Basis eines textlinguistischen Beschreibungsmodells, bei dem Konzepte von Heinemann / Heinemann (2002) und Brinker (2018) zusammengeführt wurden. Dabei konnte festgestellt werden, dass sich die untersuchten Texte durch diverse Spezifika auszeichnen, weshalb davon ausgegangen werden kann, dass es sich bei Kunstaustellungs-Begleittexten um eine eigenständige Textsorte handelt, die u. a. durch eine normierte Textgestaltung, eine monologische Kommunikationssituation und ein asymmetrisches Machtverhältnis zu charakterisieren ist. Es konnte außerdem aufgezeigt werden, dass die untersuchten Kunstaustellungs-Begleittexte nicht nur die kommunikative Funktion des Informierens, sondern auch die des Beschreibens erfüllen, was sich u. a. auf lexikalischer Ebene zeigt. Kunstaustellungs-Begleittexte weisen also einen Bezug zur Deskription und somit zu einer grundlegenden Methode der kunstwissenschaftlichen Forschung auf.

Anschließend wurde die diskursive Dimension von Kunstaustellungs-Begleittexten problematisiert. Dabei stand die Frage im Zentrum, inwiefern diese Texte rezente gesamtgesellschaftliche Transformationen (z. B. Gender- und Woke-Debatten) reflektieren. Mithilfe der hermeneutischen Auswertung von Fachliteratur sowie unter Anwendung der inhaltlich strukturierenden qualitativen Inhaltsanalyse nach Kuckartz / Rädiker (2022) wurde das Textkorpus deshalb in mehreren Durchgängen mithilfe von a priori als auch induktiv gebildeten Kategorien codiert. Die Analyseergebnisse wurden anschließend anhand von zwei Fallbeispielen exemplifiziert, die verdeutlichen, dass die untersuchten Kunstaustellungs-Begleittexte grundlegende Diskurse um Gender- und Woke-Debatten überhaupt nicht reflektieren. Stattdessen reproduzieren sie den androzentrischen, patriarchalen und sexistischen Diskurs, der die Gemälde prägt, denen sie beigelegt sind. Folglich tragen diese Texte auch zur sprachlichen Unsichtbarmachung von struktureller als auch von sexualisierter Gewalt an Frauen bei.