

Transkriptionspraktiken in der Kunstkommunikation. Wie man sprachlich an Bilder anknüpft

Marcus Müller (Darmstadt)

Abstract

The article explores the expressions and purposes of linguistic transcription methods in the realm of art communication, taking a linguistic approach. Within the discourse surrounding artworks, a crucial linguistic practice is description. Description can be understood as a purposeful process of translation from one form of sign to another, grounded in the semiotic principle of transcriptivity, as proposed by Jäger (2010). Descriptions of art consistently draw from prior discourses, utilizing them to guide the conceptualisation of visual experiences within the framework of language. They encompass a wide range, from narrative and argumentative discourse within the institutional context of art history to the quest for meaning during conversations in front of artworks, to the multi-modal appropriation of art within the sphere of social media.

After theoretical clarifications, the article gives examples of analysis from different domains of art communication. The first concerns the scholarly description of images in art. The second example analysis is devoted to spontaneous oral descriptions of a self-portrait by Frida Kahlo, which were produced as part of a teaching project, and the third case deals with art communication on Twitter/X.

1 Einleitung

Der folgende Beitrag behandelt aus sprachwissenschaftlicher Sicht die Erscheinungsformen und Funktionen von sprachlichen Transkriptionspraktiken in der Kunstkommunikation (cf. Hausendorf/Müller 2016a). Mit „Kunstkommunikation“ ist im Anschluss an kunstsoziologische Auffassungen ein gesellschaftlich eigenständiger Gegenstandsbereich gemeint, in dem *mit* und *über* Kunst kommuniziert wird. Mittels der Kunstkommunikation wird darüber entschieden, was in der modernen Gesellschaft **als Kunst(werk)** erlebbar, behandelbar und besprechbar ist. Dabei kommt der Sprache offenkundig eine Schlüsselrolle zu. Eine bedeutsame sprachliche Praxis der Diskursivierung von Kunstwerken ist dabei das Beschreiben (cf. Boehm/Pfotenhauer 1995). Damit wird das Kunstwerk ins sprachlich verfasste Diskursuniversum integriert. Das Beschreiben ist also ein interessen geleitetes Verfahren der Übersetzung von einer Zeichenmodalität in die andere, das auf dem semiotischen Prinzip der Transkriptivität (cf. Jäger 2010) beruht. Kunstbeschreibungen knüpfen immer an Vordiskurse an und nutzen diese zur gerichteten Konzeptualisierung der visuellen Perzepte in der medialen Logik der Sprache. Diese Verfahren werden hier als Transkriptionspraktiken analysiert. Deren Bandbreite reicht von der

narrativen und argumentativen Diskursivierung im institutionellen Rahmen der Kunstgeschichte über die Sinnsuche im Gespräch vor dem Kunstwerk bis zur multimodalen Aneignung von Kunst in den sozialen Medien.

Nachdem der Begriff der Kunstkommunikation geklärt ist (Kapitel 2), führe ich Jägers Terminus „Transkriptivität“ ein und beziehe ihn auf den sprachlichen Umgang mit Bildender Kunst (Kapitel 3). Es folgen Analysebeispiele aus verschiedenen Domänen der Kunstkommunikation (Kapitel 4): Das erste betrifft die kunstwissenschaftliche Bildbeschreibung. Die zweite Beispielanalyse widmet sich mündlichen Spontanbeschreibungen eines Selbstporträts von Frida Kahlo, die im Rahmen eines Lehrprojekts entstanden sind, und ein dritter Fall behandelt die Kunstkommunikation auf Twitter. Der Beitrag schließt mit einem Resümee.

2 Was ist Kunstkommunikation?

Mit dem Terminus „Kunstkommunikation“ ist hier nicht nur einfach das Schreiben und Sprechen über Kunst gemeint. Vielmehr geht es dabei um die Kommunikation mit und durch Kunst. Darin spielt die Sprache offensichtlich eine Schlüsselrolle:

Mit dem Siegeszug der funktionalen Differenzierung der Gesellschaft wird in den einzelnen Funktionsbereichen eine hoch unwahrscheinliche und hoch voraussetzungsreiche Kommunikationspraxis möglich und wahrscheinlich (Luhmann 1981). Diese Praxis macht genau das aus, was wir als „Kunstkommunikation“ bezeichnen. In und mit ihr wird darüber entschieden, was in der modernen Gesellschaft als Kunst(werk) erlebbar, behandelbar und besprechbar ist. Dem Einzugsbereich von Kunstkommunikation sind deshalb von vornherein keine äußeren Grenzen gesetzt, wiewohl das, was als Kunst(werk) soll gelten können, auf Kunstkommunikation zwingend angewiesen ist. Man mag also wohl (z. B. mit Adorno) darauf insistieren wollen, dass „kein Kunstwerk [...] in Kategorien der Kommunikation“ angemessen beschrieben und erklärt werden könne (Adorno 1970, 167). Aber man sollte deswegen nicht übersehen, dass diese Negation selbst bereits ein Teil von Kunstkommunikation ist und genau jene Selbst- und Rückbezüglichkeit der Kunst vorantreibt, die Kunstkommunikation im hier beschriebenen Sinn notwendig macht.

(Hausendorf/Müller 2016b: 4)

Angesprochen ist hier das semiotische Spannungsfeld, in dem sich die Bildende Kunst bewegt. Ihr Begriff lebt vom semiotischen Überschuss des Künstlerischen, von der Nicht-Übersetzbarkeit des Kunstwerks in ein anderes Medium, insbesondere in das der Sprache. Und doch bedarf die Kunst auf systematische Weise der Sprache, um als solche überhaupt wahrnehmbar zu werden – auch und gerade dort, wo Sprache abwesend zu sein scheint. Das möchte ich zu Beginn dieses Beitrags an drei Beispielen erläutern.

Das Prinzip, bildlich ohne Worte auf einen Sinn zu verweisen, der sich aber nur durch Kenntnis zugrundeliegender Texte erschließt, ist uns bekannt aus der mittelalterlichen Kirchenmalerei, in der Begebenheiten abgebildet sind, die ihren Ort im biblischen Text haben. Abbildung 1 zeigt ein frühchristliches Mosaik aus dem Hauptschiff der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom. Dargestellt sind konkrete Bibelszenen, nämlich der Besuch des „Fürsten über das Heer des Herrn“ bei Josua vor der Eroberung Jerichos (Josua 5: 13–15) oben und die Prostituierte Rahab, die einem israelischen Spion hilft, die Mauer herunterzuklettern, (Joshua 2) unten. Die schriftlichen Bibelszenen konnten nur wenige Geistliche lesen und sie waren den Kirchenbe-

sucherinnen und -besuchern aus den Lesungen und Predigten und über sonstige mündliche Überlieferung bekannt.



Abbildung 1: Frühchristliches Mosaik, Santa Maria Maggiore, Rom¹

In der Renaissance ändern sich nicht nur die Rollen des Menschen und der Natur in der Bildenden Kunst, sondern auch die der Sprache. Albrecht Dürer hat nicht nur seine Initialen und damit seine Persönlichkeit und Individualität ins Bild geschrieben, er hat es in seinem berühmten Selbstporträt von 1500 (Abbildung 2) auch für nötig befunden, den Bildinhalt zu verschriftlichen, damit niemand auf die Idee käme, hier sei etwa Christus in der Gestalt des Künstlers abgebildet. Die Sprache wird also Anzeichen und Werkzeug einer Vertrauenskrise des bildlichen Mediums und ändert ihre Rolle in der Kunstkommunikation. Einige Jahrhunderte später in der italienischen Kunstgeschichte sehen wir, dass Piero Manzoni's *Merda d'artista* aus dem Jahr 1961 (Abbildung 3) kein Objektkunstwerk, sondern in erster Linie ein Sprachkunstwerk ist. Der tatsächliche Inhalt der Dosen ist dabei für ihren Kunstwert nicht entscheidend. Wichtig ist die Aufschrift, die Erzählung über ihre Entstehung und die Kenntnis der Avantgardediskurse seit dem 19. Jahrhundert sowie der antikapitalistischen Kritik am Kunstmarkt. Konzeptkunst ist Sprachkunst.

In unserer Gegenwart finden wir all diese Prinzipien im Umgang mit Bildender Kunst wieder. Ob Kunstdiskurse vorausgesetzt und visuell kommentiert werden, wie bei Yves Klein oder Mark Rothko, oder die Sprache selbst in ihrer Materialität die visuelle Diskursgeschichte der Kunst evoziert, wie etwa bei Lawrence Weiner – immer geht es um intermediale „Praktiken der Selbst- und Fremd-Bezugnahme“ (Jäger 2010: 306), und zwar nicht nur beim Verstehen und

¹ Die Einzelnachweise zu den Abbildungen finden sich im Anschluss an das Literaturverzeichnis.

Interpretieren der entsprechenden Werke, sondern auch dabei, die gestalteten Gegenstände überhaupt als Kunstwerk sehen zu können. Goodman (1976: 9) hat – beziehend auf Gombrich (1960) – poetisch die psychologischen Voraussetzungen dafür beschrieben, dass wir den Bildsinn in der Beschreibung beeinflussen können; dass nämlich unsere Wahrnehmung immer schon von unseren Erfahrungen und unserer sozialen Position vorbestimmt ist:

The eye comes always ancient to its work, obsessed by its own past and by old and new insinuations of the ear, nose, tongue, fingers, heart, and brain. It functions not as an instrument self-powered and alone, but as a dutiful member of a complex and capricious organism. Not only how but what it sees is regulated by need and prejudice. It selects, rejects, organizes, discriminates, associates, classifies, analyzes, constructs. It does not so much mirror as take and make; and what it takes and makes it sees not bare, as items without attributes, but as things, as food, as people, as enemies, as stars, as weapons. Nothing is seen nakedly or naked.

(Goodman 1976: 9)



Abbildung 2: Albrecht Dürer, *Selbstbildnis im Pelzrock* – Öl auf Lindenholz, 67,1 x 48,9 cm, Alte Pinakothek München



Abbildung 3: Piero Manzoni, *Merda d'artista* Fäkalien in Dosen (Serie von 90 Exemplaren)

Bezug nehmen aber nicht die Werke selbst, sondern vielmehr die Akteure der Kunstkommunikation. Damit sind keineswegs nur die Künstlerinnen und Künstler gemeint. An dieser Figur ist bemerkenswert, dass sie meistens nicht spricht und wenn, dann oft nichts wirklich Substantielles:

Die Figur des Künstlers, dem als Agens die Tätigkeit des Schaffens eines Werkes [...] zugeschrieben wird [...], erscheint als Fluchtpunkt und notwendige Ergänzung dieses Sets von sozialen Kategorien. Der Künstler ist so gesehen kein Mensch aus Fleisch und Blut, sondern ein Topos, der für das Bewerten und das Erläutern ausgeschöpft werden kann.

(Hausendorf/Müller 2016b: 9)

Vielmehr werden die konstitutiven Bezugnahmepraktiken der Kunstkommunikation von einem ganzen Orchester an Personengruppen vollzogen, deren Diskursrollen je eigene Perspektiven und semiotische Repertoires mit sich bringen:

- Kunstwissenschaftlerinnen kategorisieren und narrativisieren²
 - Kunstkritiker evaluieren und bewerten,
 - Kunst- und Museumspädagoginnen, die Kunst im Erziehungs- und Bildungsprozess einsetzen,
 - Ausstellungsmacherinnen, die gruppieren und inszenieren,
 - Kunsttherapeuten, die die Potenziale Bildender Kunst als therapeutisches Mittel ausnutzen,
 - Akteure des Kunstmarktes, die den ökonomischen Wert von Kunst verhandeln und künstlerische Konjunktoren katalysieren,
 - Kunstbetrachterinnen und Museumsbesucher, die Strategien der sprachlichen Bewältigung des Kunsteindrucks entwickeln
 - die sogenannten *Netizens*, die ihre Kunst verwenden, um sich in den sozialen Medien zu positionieren.
- (erweiterte Liste aus Müller/Kluwe 2012: 1–2; cf. Hausendorf/Müller 2016b: 14)

Aus diesem Set an sozialen Rollen möchte ich hier drei herausgreifen und mich dabei vor allem der sprachlichen Praxis des Beschreibens widmen. Diejenigen, welche die Kunst von außen kommend betrachten, sind dabei eigentlich am interessantesten, weil erst einmal nicht klar ist, aus welcher Position heraus sie sprechen und welche Haltung sie wohl einnehmen werden.

Die Kunst, so soll dieser kurze Aufriss gezeigt haben, ist also auch dann sprachbedürftig, wenn nicht gesprochen und nicht geschrieben wird. Die Sprache ist immer dann dabei, wenn die Kunsthaftigkeit des Kunstwerks konstatiert und reflektiert wird, wenn Kunst von Nicht-Kunst unterschieden wird (cf. Hausendorf/Müller 2016b: 4). Diese These soll im Folgenden zuerst zeichentheoretisch konkretisiert werden, bevor sie an möglichst deutlich voneinander unterschiedenen Beispielen der sprachlichen Thematisierung von Kunst illustriert wird.

3 Transkriptivität – Transkription

Kunstkommunikation ist also das intermediale Bezugnehmen mit, durch und auf Kunst, in dessen Rahmen Kunst als Begriff und das Kunstwerk als Phänomen erst hergestellt, immer wieder neu konstituiert und verändert wird. Jäger (2002; 2010 u. ö.) hat das Prinzip der Zeichenbildung, das diesem Bezugnehmen zugrunde liegt, „Transkriptivität“ genannt. Er hat es nicht nur auf die Kunstkommunikation bezogen, sondern als allgemeine Bedingung der Möglichkeit von Kommunikation und – im Denkraum des semiologischen Konstruktivismus – von Bewusstsein überhaupt bezeichnet:

Transkriptive Bezugnahmen sind mediale Verfahren der Konstitution des Mentalen: Sie sind der operative Modus, in dem der Geist sich selbst in Figuren der medialen Nachträglichkeit auf die Spur kommt. Diese suspendieren gleichsam die Unmittelbarkeit des Selbst- und Weltbezugs, in die sie sich als mediale Verfahren einschreiben.

(Jäger 2010: 309)

„Transkriptivität“ heißt, dass Wissen keine andere als eine mediale Daseinsform hat und sich als dynamische, soziale und die Welterfahrung instruierende Größe dadurch ergibt, „dass

² In dieser Aufzählung und auch an anderen Stellen in diesem Text markiere ich die Gendervielfalt in den angesprochenen Personengruppen durch Alternation des grammatischen Geschlechts in den generischen Bezeichnungen.

Kommunizierende die von ihnen produzierten Zeichen in einem beständigen Prozess semantischer Überschreibungen durch andere Zeichen retrospektiv wie prospektiv neu ausdeuten, also intra- und intermedial transkribieren“ (Müller 2013: 115):

Mit sprachlichen Ausdrücken auf die Welt Bezug nehmen zu können, setzt voraus, dass die semantischen Gehalte der sprachlichen Äußerungen, mit denen Sprecher einen solchen Bezug herstellen, in ihrer Implizitheit expliziert, in ihrer Unklarheit erläutert, in ihrer Unverständlichkeit paraphrasiert sowie gegenüber Zweifeln legitimiert und begründet werden können etc., setzt also voraus, dass die Sprecher in einen Diskurs transkriptiver – in gewissem Sinne interpretierender – Bezugnahme auf ihren eigenen Sprachgebrauch einzutreten vermögen. Ein solches transkriptives Vermögen ist ein Grundprinzip der Prozessierung von kultureller Semantik. Es gilt [...] auch für andere Medien- und Zeichensysteme – für bestimmte Formen des Piktoralen etwa oder die Musik – und insbesondere für deren intermediales Zusammenspiel.

(Jäger 2010: 311–312)

Der hier zitierte Aufsatz steht in einem Tagungsband rund um die damals gerade noch neuen computergestützten Medien, in denen Jägers Idee der Transkriptivität besondere Evidenz erfährt. Im Kunstdiskurs ist das transkriptive Prinzip – wie ich oben angedeutet habe – schon seit jeher am Werk und tritt offen zutage. Besonders bedeutsam ist dabei, was Jäger (2010: 209) das „Interpretations-Prinzip“ nennt. Keine semiotische Bezugnahme bringt eine bloße Kopie hervor: „Unter den Bedingungen der Transkriptivität kann es die identische Replikation eines ‚kognitiven Originals‘ in verschiedenen Zeichenformaten nicht geben.“ Jäger (2010: 314) Transkriptionsprozesse sind demnach zwangsläufig Interpretationsprozesse, in denen ein Zeichen im Lichte eines gegebenen situativen, sozialen und thematischen Kontextes (cf. Müller 2015: 65–96) als Wahrnehmungsgestalt gedeutet wird:

Die Semantik etwa der Bilder – oder anderer nichtsprachlicher Medien – besteht deshalb auch nicht darin, dass sie etwas bildlich sagen, was auch sprachlich oder anders hätte gesagt werden können. Neutrale Inhalte bzw. Informationen, die gleichsam unversehrt („originaliter“) zwischen verschiedenen Medien übertragen werden können, sind nicht denkbar, weil es nur mediale Varianten von Inhalten gibt, für die kein prämediales Original existiert. Jede Form der Übertragung eines Inhaltes aus einem in ein anderes Medium nimmt deshalb notwendig die Form der Transkription, d. h. der Neukonstitution unter medial veränderten Bedingungen an.

(Jäger 2010: 314, einfache Anführungszeichen im Original)

Transkription verhindert also nicht den in der Kunst und Kunstwissenschaft gerne geltend gemachten Eigensinn des Kunstwerks, sie ermöglicht ihn erst.

4 Transkriptionspraktiken in der Kunstkommunikation – Beispielanalysen

Im Folgenden führe ich drei verschiedene Praktiken der Transkription künstlerischen Sinns vom Bild zur Sprache exemplarisch an und analysiere sie.

4.1 Kunstwissenschaftliches Beschreiben

Im institutionellen Rahmen der akademischen Kunstwissenschaft werden sprachliche Praktiken der Transkription Bildender Kunst im eingeführten Sinne nicht nur gelehrt und gelernt, an ihnen lässt sich auch der theoretische, weltanschauliche und didaktische Kontext des jeweiligen Kommunikats ablesen. Aus diesem Grund ist das erste Fallbeispiel eine Passage aus einem kunsthistorischen Text. Es handelt sich um eine ältere fachliche Kunstbeschreibung in italienischer

Sprache. Sie stammt von dem Kunsthistoriker Edoardo Mottini und beschreibt Leonardo da Vincis berühmte Darstellung des letzten Abendmahls Christi (cf. Müller 2009: 143f.). Nicht nur ist bei kunstwissenschaftlichen Beschreibungen davon auszugehen, dass die semiotischen Ressourcen, aus denen die beschreibende Person schöpft, institutionalisiert sind und das Beschreiben daher eine disziplinengebundene heuristische Praxis (cf. Bender/Müller 2020) ist. Es kommen Transkriptionspraktiken zur Geltung, die eher nicht an Alltagserfahrungen der Beschreibenden anknüpfen, sondern sich in Abhängigkeit der kunstwissenschaftlichen Schule (cf. Müller 2011), der fachgeschichtlichen Traditionen und der Publikationskontexte der Beschreibung formieren. Im Fall der vorliegenden Beschreibung ist das eine kunsthistorische Gesamtdarstellung der italienischen Kunst aus dem Jahr 1931, die für *licei* (Gymnasien) und *le persone colte* (,die gebildeten Personen‘) gedacht war. Während in dem Buch die überwiegende Mehrzahl der Kunstwerke eine schlichte Erwähnung und stilgeschichtliche Einordnung erfährt, wird das *Letzte Abendmahl* als ein Gipfelwerk des italienischen Rinascimento mit einer ausführlichen Beschreibung bedacht. Wichtig dabei zu wissen ist weiterhin, dass Mottinis Buch bis auf wenige Konstruktionszeichnungen keine Abbildungen enthält, Leonardos Gemälde den Lesenden also nicht unmittelbar vor Augen stand (wiewohl seine Kenntnis ganz offensichtlich vorausgesetzt wurde). Bei Mottinis Beschreibung handelt es sich also um Ekphrasis (cf. Klotz 2016), eine Evokation des Bildes im Medium der Sprache. Mottinis Strategie ist es hier, einerseits die sich im Raum ausbreitende Visualität des Bildes möglichst unbeschadet in die Sprache zu bringen und andererseits den schon von Lessing im Laokoon-Essay ([1766] 1893: 94–95) beschriebenen Vorzug der Sprache bei der Repräsentation von Ereignissen zur Geltung zu bringen und Leonardos Bild gleichsam zum Leben zu erwecken. Das wird in der folgenden Passage deutlich, wenn man die Verteilung, syntaktische Einbettung und Semantik der Verben betrachtet, die hier zu diesem Zweck durch Fettdruck hervorgehoben sind:

Ecco la grande sala austera e semioscura, dal soffitto a travicelli, aperta in tre finestre piene di luce. Ecco la mensa nitidamente imbandita, costellata di coppe e di pani, con la tovaglia nivea, ricadente sui quattro angoli in sottili falde annodate. Ecco, nel centro, il Cristo dalle lunghe chiome, dalla bellezza velata di sovrumana mestizia, che con lo scorato gesto delle mani che si **abbattono** sul lino della mensa **allude** all'accusa, *sembra* insieme profferirla e dolerare di compassione per il traditore occulto e presente: **“Uno di voi mi tradirà”**. L'annuncio **corre** come un rifolo sulle onde, **scompigliando** l'accolta serena di vecchi barbuti, d'uomini gagliardi e di adolescenti. Tutti **si tendono** verso il Signore, per capire, per protestare. Giuda solo, colpito come da una fitta al cuore, **dà un leggero balzo** all'indietro. Incertezza, meraviglia, indignazione **scoppiano** in un tumulto grave di gesti e di parole.³

Mottini (1931: 353)

³ Hier der schlichte, halbdunkle große Saal mit seiner Balkendecke, die sich in drei lichtdurchfluteten Fenstern öffnet. Hier der fein säuberlich gedeckte Tisch mit Bechern und Brotlaiben, mit dem schneeweißen Tischtuch, das in dünnen, geknoteten Lappen über die vier Ecken herabhängt. Hier, in der Mitte, der langhaarige Christus, dessen Schönheit von übermenschlicher Traurigkeit verhüllt ist und der mit der entmutigten Geste seiner Hände, die auf das Tischtuch **fallen**, auf die Anklage **anspielt**, die er auszusprechen *scheint* und mit der er gleichzeitig Mitleid mit dem verborgenen und gegenwärtigen Verräter zu haben scheint: **„Einer von euch wird mich verraten“**. Die Verkündigung **läuft** wie eine Böe auf den Wellen und **wirbelt** die heitere Versammlung bärtiger Alter, kraftstrotzender Männer und Jünglinge **durcheinander**. Alle **wenden sich** dem Herrn **zu**, um zu verstehen, um zu protestieren. Nur Judas, wie von einem Stich im Herzen getroffen, **macht einen leichten Sprung** nach hinten.

Die Passage beginnt mit kunstvoll-manierierten Sätzen völlig ohne Verben. Der Autor malt hier gleichsam das Bild mit Worten nach und skizziert eine räumliche Konstellation. Das erste Verb in dieser Passage taucht nach zweieinhalb Sätzen auf, und zwar in einem Relativsatz zweiter Ordnung. Das zweite Verb steht im Relativsatz erster Ordnung und das erste Verb in einem Hauptsatz ist ein Wahrnehmungsverb: *sembra*. Wenn also die Beschreibung die Übersetzung der visuellen Bildgestalt ins Medium ist und wenn übersetzen heißt: einen Sinn von einem Ort zum anderen zu tragen und ihn dabei dem neuen Ort anzuverwandeln, dann ist das Wahrnehmungsverb die Durchgangstür zum neuen Ort – wenn die geöffnet ist, wenn wir das Bild als ein von uns wahrgenommenes verstehen, dann kann Christus in direkter Rede die berühmten Worte sprechen: *Uno di voi mi tradirá*. Damit ist die sprachliche Bildtranskription gleichsam bei sich selbst angekommen und die Handlungen beginnen: *l'annuncio corre, tutti si tendono, Giuda dà un leggero balzo*. Im letzten Satz der Passage kulminiert die Ereignishaftigkeit der Beschreibung: *Incertezza, meraviglia, indignazione scoppiano in un tumulto grave di gesti e di parole*. Mottinis Strategie ist es also, die Bewegung von der Raumrepräsentation des Bildes zur Zeitrepräsentation des Textes nachzuvollziehen.

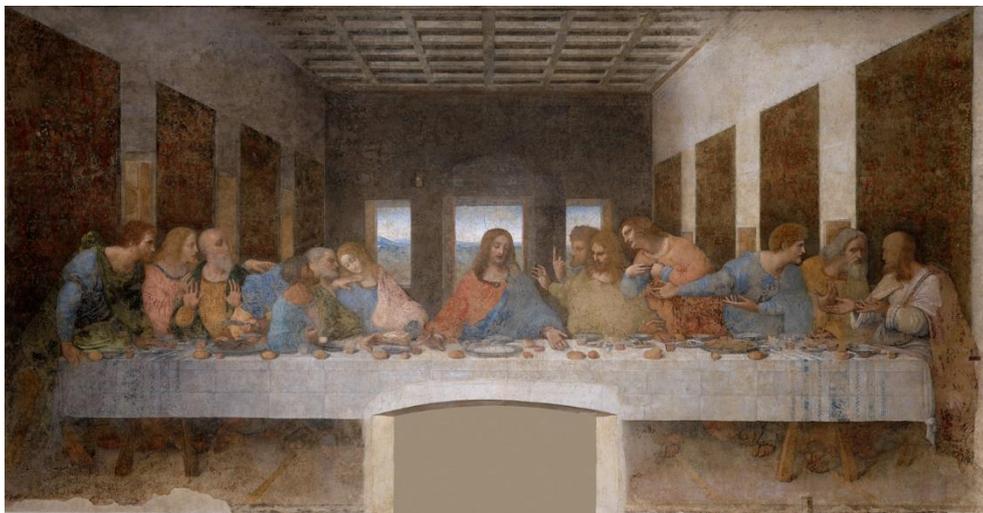


Abbildung 4: Leonardo da Vinci, *Das letzte Abendmahl*. 1495–1498, Secco, 422 cm × 904 cm, Dominikanerkloster Santa Maria delle Grazie, Mailand

Das ist ein besonders ausgefeilter rhetorischer Sonderfall, der in seinem Manierismus auch eine deutliche Zeitmarke in sich trägt. Das dahinter stehende Prinzip aber kann man in diversen Variationen allerorts in fachlichen Kunstbeschreibungen beobachten. Hier ein eher unspektakuläres Beispiel aus der *Geschichte der deutschen Kunst* von Robert Suckale, der *Die Versuchung des hl. Antonius* von Hieronymus Bosch beschreibt: „Das krötenartige Wesen links unten, das sich das Beutelbuch des Antonius geschnallt hat, trägt alle Zeichen vorgeschrittener Syphilis, der damals aus Amerika eingeschleppten, gefürchteten Seuche.“ (Suckale 1998: 249)

Die Verankerung (cf. Müller 2007: 211–212) der Beschreibung im Bild erfolgt durch das Sekundärdeiktikon *links unten*. Im Nebensatz wird der Bildinhalt narrativisiert (cf. Titzmann 1990: 380) und durch die explikative Prädikation des Satzes wird er kontextualisiert. Das ist

Ungewissheit, Erstaunen, Empörung **entladen** sich in einem großen Tumult von Gesten und Worten. (Übersetzung und Hervorhebungen durch den Autor dieses Beitrags).

deswegen bedeutsam, weil Suckales Kunstgeschichte kultur- und sozialgeschichtlich argumentiert und nicht mehr rein stilgeschichtlich oder völkerpsychologisch wie ältere Kunstgeschichten. Und diese fachliche Positionierung wird schon im Moment der Beschreibung vorbereitet. Das Bild wird ins kunsthistorische Diskursuniversum Suckales transkribiert.



Abbildung 5 Hieronymus Bosch, *Die Versuchung des hl. Antonius*. Ca. 1450–1516, Öl auf Holz, 131,5 cm × 119 cm, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon

4.2 Mündliche Spontanbeschreibungen

Das zweite Fallbeispiel behandelt spontane Kunstbeschreibungen von Passanten, die unversehens mit einem Kunstwerk konfrontiert werden. Handelt es sich nicht gerade zufällig um eine Kunsthistorikerin oder einen Ausstellungsmacher, so müssen die Personen in einem solchen Fall auf Transkriptionspraktiken zurückgreifen, die sie in anderen Domänen erlernt haben. Die beiden im Folgenden abgedruckten Beschreibungen entstammen einem Lehrprojekt, in dem Studierende an verschiedenen Orten Passanten mit dem Bild *Die zerbrochene Säule* (1944) der mexikanischen Malerin Frida Kahlo konfrontiert und sie u. a. gebeten haben, das Bild zu beschreiben (ausführlich dazu cf. Müller 2012). Beide Beschreibungen wurden in der Fußgängerzone der Heidelberger Altstadt erhoben. Die Aufgabe lautete „Beschreiben Sie bitte das Bild so genau wie möglich!“ Die Aussagen wurden (diesmal im technischen Sinne der Gesprächsforschung) transkribiert.⁴ Die erste Beschreibung, die von einer älteren Dame stammt, ist diese:

⁴ GAT Basistranskript nach Günthner et al. (1998) – Transkriptionsprinzipien im Anhang.

- 1 gut das ist ein ä bild,
 2 frieda kahlo
 3 mexikanische malerin (.)
 4 nach (.) ihrem (.) unfall gemalt in der straßenbahn
 5 wobei sie eine äh hAltstange in den rücken gebohrt hat be bekommen hatte
 6 und danach lag sie in einem gIpsbett
 7 und hatte ein korsEtt (.)
 8 und dieses bild bezieht sich darauf wohl=
 9 sie hatte ein Leben lang auch starke schmerzen zu ertragen (----)
 10 sie weint ja auch=
 11 sie is UNglücklich=
 12 möglicherweise hängt s mit ihrem (.) äh Liebhaber und späteren ehemann=diego de riviera zu-
 sammen=
 13 der hat ein (.) ziemlicher frAUenheld war
 14 den sie als studentin kennenlernte
 15 sich ich ihn verliebte und
 16 der sie wohl auch hEIratete (--)

Transkript 1: *gut das ist ein ä bild*_Uni_HD_PS_Soziolinguistik_SoSe_2008

Man sieht, dass die Beschreibende das Bild zum Anlass nimmt, über die Biographie der Künstlerin zu sprechen. Das Bild ist gleichsam ein Indiz für deren Lebensverlauf. Es wird als Meilenstein einer biographischen Entwicklung konzeptualisiert. Die Betrachterin positioniert sich beim Beschreiben als Kennerin der Malerin und als jemand, der der Beschreibungsaufgabe gewachsen ist. Sie entfaltet eine biographische Narration und deutet das Kunstwerk gleichsam als Symptom der Lebensgeschichte. Es findet also eine Überblendung zwischen Leben und Werk, zwischen innen und außen des Kunstwerks statt („sie weint ja auch=“ „sie is UNglücklich=“). Der Hintergrund des Bildes, aber auch z. B. die Malweise, Farbigkeit und Materialität bleiben unerwähnt. Die biographische Transkriptionspraxis führt also zu einer spezifischen Perspektivierung, die das dargestellte Personal in seiner inneren und äußeren Erscheinung beleuchtet und maltechnische, epochenbezogene oder ästhetische Aspekte in den Schatten stellt.⁵ Diese Transkriptionspraxis ist auch ein gängiges Mittel professioneller Kunstbeschreibungen und findet sich insbesondere in kunstgeschichtlichen Überblicksdarstellungen (cf. Müller 2007: 227–232).

⁵ Um die aus Lakoff/Johnson (1980: 10–13) bekannten Metaphern „Highlighting“ und „Hiding“ aufzunehmen.



Abbildung 6: Frida Kahlo, *Die zerbrochene Säule*, 1944, Öl auf Leinwand, 40 x 30,7 cm, Dolores Olmedo Stiftung, Mexiko City

Die zweite Spontanbeschreibung funktioniert nach einem gänzlich anderen Prinzip; es sprechen zwei Jugendliche:

- 1 Person 1: also (.) da is ne frAu (--)
- 2 man sieht da ihre brÜste ((unterdrücktes Auflachen))
- 3 und die hat so (.) bandagen um (-)
- 4 und (.) n gewEhr (.) da drunter
- 5 und der wurde grad glaub ich in n hals gestochen oder so (.)
- 6 geschossen (.) weil da blut kommt
- 7 Person 2: erinnert mich eher an so n horrorfilm

Transkript 2: *also (.) da is ne frAu_Uni_HD_PS_Soziolinguistik_SoSe_2008*

Die beiden Sprechenden gehen gänzlich anders an das Bild heran. Sie kennen die Künstlerin nicht und kontextualisieren es in der Populärkultur, deren Repertoire die konzeptuellen und sprachlichen Ressourcen bereithält, die hier ausgebeutet werden („gewEhr“, „blut“, „horrorfilm“). In einer anderen, ähnlichen Beschreibung ist von „mcdonaldsaugenbrauen“ die Rede (cf. Müller 2012: 139). Wenn man sich auf diese Perspektive einlässt, kann man sich das Bild tatsächlich auf einer Motorhaube oder als Tattoo vorstellen. Jedenfalls ändert sich im Lichte des transkriptiven Vokabulars der Bildsinn, die dargestellte Frau wirkt nicht mehr traurig, sondern bedrohlich. Das Bild verliert seinen künstlerischen Wert und erscheint als ein Objekt der Gebrauchskunst. Gemeinsam ist beiden Beschreibungen, dass jeweils erlernte, domänengebundene Praktiken der semiotischen Transkription herangezogen werden, um der Beschreibungsaufgabe gerecht zu werden, und dass dadurch ein spezifischer Bildsinn im Medium der Beschreibung aufscheint, in dem jeweils bestimmte visuelle Gestalten in den Vordergrund rücken und in ihrer Bedeutung vor dem lebensweltlichen Erfahrungshintergrund der beschreibenden Person spezifiziert werden.

4.3 Kunstthematisierung auf Twitter

Ein im Verhältnis rezenter Ort, an dem Alltagswelt und Bildende Kunst zusammentreffen, sind die sozialen Medien. Deren Haupteffekt ist die Entgrenzung von privaten und öffentlichen Kontexten, von Nähe und Distanz (cf. Dürscheid 2016). Es geht um die beständige Rekontextualisierung von Zeichen, mit der die transkriptiven Prozesse eine neue Qualität erhalten (cf. Müller 2020). Was als private Mitteilung beginnt, kann morgen einen globalen Hype auslösen. Die

Rekombination multimodaler Zeichen ist die Währung der Aufmerksamkeitsökonomie der sozialen Netzwerke. Die Bildende Kunst wird endgültig aus dem parasakralen Rahmen gelöst, der in Mottinis Beschreibung noch durchscheint, und wird auf einer Ebene mit Popkultur, Alltagswelt und Politik als semiotische Ressource der sozialen Positionierung ausgebeutet. Besonders an der Transkription von Kunst in sozialen Medien ist auch, dass die Sprache nicht deren zentrales Medium ist, sondern mit Bildern gleichsam Hand in Hand geht – als „relais“, wie Barthes das genannt hat: « Ici la parole [. . .] et l’image sont dans un rapport complémentaire; les paroles sont alors fragments d’un syntagme plus général, au même titre que les images, et l’unité du message se fait à un niveau supérieur. »⁶ (Barthes 1964: 44)

Damit ist gemeint, dass Bild und Text sich komplementär zu einer Botschaft höherer Ordnung fügen, während in den Beispielen aus Kunstwissenschaft und Alltagswelt es die sprachlichen Zeichen sind, mit denen referentiell Bezug auf das Bild genommen wird und in denen sich die visuelle Sinngestalt neu formiert. Daher stammt mein drittes Fallbeispiel aus dem Microbloggingdienst Twitter, neuerdings X.

In Abbildung 7 ist ein Tweet dokumentiert, in dem eine Userin eine photographische Rekontextualisierung von Botticellis *Geburt der Venus* vornimmt. Sie postet ein von hinten aufgenommenes Porträt, das sie in den Florentiner Uffizien „in awe“ vor dem Kunstwerk zeigt, und positioniert sich nicht nur als Kunstkennerin, sondern gliedert sich ästhetisch ins Kunstwerk ein, indem sie achsengespiegelt die Kontrapost-Haltung der Venus einnimmt und durch die Handbewegung auch ihr Haar in einen Dialog mit der berühmten Vorlage bringt. Der Text führt nicht nur die Transkription fort, sondern rekontextualisiert die multimodale Äußerung gleichzeitig durch Hashtags in den technischen Verweissystemen des Netzwerks (cf. Dang-Anh/Einspänner/ Timm 2013)



Abbildung 7: Tweet vom 6. Januar 2016, aus Müller/Stegmeier (2016: 512)

⁶ ‚Hier stehen Wort [. . .] und Bild in einem komplementären Verhältnis zueinander; die Wörter sind dann – ebenso wie die Bilder – Teil eines allgemeineren Syntagmas, und die Einheit der Nachricht wird auf einer höheren Ebene hergestellt.‘ (Übersetzung durch den Autor dieses Beitrags)

Noch eindeutiger in der Logik des sozialen Netzwerks liegt der in Abbildung 8 dokumentierte Fall, in dem Van Goghs berühmtes Gemälde *Sternennacht* (engl. *The Starry Night*) von 1889 mit dem Batman-Motiv rekontextualisiert wird (*The Starry Knight*). Der Künstler, Travis Chapman, macht sich hier die in sozialen Medien gewachsene Meme-Logik (cf. Gunders/Brown 2010) zunutze, in der ein Motiv immer wieder rekontextualisiert wird und der Effekt der Sinnkonstitution gleichermaßen in der Komik des einzelnen Bildes wie in der Serialität der Rekontextualisierungen liegt. Die transkriptive Praktik wird also immer weitergeführt und konstituiert eine neue Domänenspezifik, die der Kunstkommunikation als einer Praxis, in deren Verweis- und Differenzierungssystemen die Kunst als eine eigenständige gesellschaftliche Domäne sich konstituiert, eine neue Dimension hinzufügt.



Abbildung 8: Tweet vom 13. Januar 2023

Während die analoge Kunstkommunikation, auch noch die spontane auf der Straße, einen Positionierungs- und Deutungszwang entfaltet, der vom Kunstwerk ausgeht und auf die Akteure in der Domäne der Kunst wirkt, so scheint im Fall der Bildenden Kunst in den sozialen Medien die Differenzlogik zwischen Kunst- und Nichtkunst aufgelöst zu sein. Die Netizens scheinen sich nicht mehr vor der Kunst bewähren zu müssen, ihren Transkriptionspraktiken fehlt meist das sakral Bemühte, das entsteht, wenn jemand sich an der Deutung angesichts der Kunst beweisen muss. Wenn Duchamp, Warhol, Manzoni und andere einen entgrenzten Kunstbegriff postuliert haben, dann war damit dessen Extension gemeint, also der Ausgriff kunstkommunikativer Transkriptionspraktiken auf den Alltag. In der Welt der digitalen Netzwerke allerdings betrifft die Entgrenzung des Begriffs von Kunst dessen Intension. Nicht der Alltag wird zur Kunst, vielmehr wird die Kunst veralltäglicht. Das liegt daran, dass die „mediale Nachträglichkeit“ (Jäger 2010: 309) der Sinnkonstitution im transkriptiven Rekontextualisierungsverfahren der sozialen Medien auf das Verständnis dessen, was Kunst von Nichtkunst unterscheidet, durchgreift. Die Kunstkommunikation geht in der digitalen Lebenswelt auf und formiert sich neu. Statt „jeder Mensch ein Künstler“ (Beuys 1975) gilt: Jedes Kunstwerk ein Post.

5 Resümee

Der vorliegende Beitrag hat sich der sprachlichen Transkription von Kunstwerken und deren Bedeutung in der Kunstkommunikation gewidmet. Kunst, als ein eigenständiger Gegenstands-

bereich der Gesellschaft, lebt von einer semiotischen Spannung: Sie ist nicht einfach in Worte zu fassen und doch benötigt sie die Sprache, um in unserer modernen Gesellschaft erlebbar und besprechbar zu sein. Dieses Spannungsfeld wird durch Transkriptionspraktiken überbrückt, die die visuelle Kunst in die Logik der Sprache integrieren. Kunstkommunikation bezeichnet die Kommunikation mit und durch Kunst. In dieser Kommunikation wird festgelegt, was in unserer Gesellschaft als Kunstwerk angesehen wird. Dabei spielt die Sprache eine zentrale Rolle, indem sie die Kunstwerke ins sprachliche Diskursuniversum überträgt. Die Kunstkommunikation umfasst verschiedene Akteure wie Kunstwissenschaftler, Kunstkritikerin, Ausstellungsmacherin, Kunstbetrachter. Jeder dieser Akteure bringt seine eigenen Perspektiven und semiotischen Repertoires in die Kunstkommunikation ein. Das Prinzip der Transkriptivität ist dabei grundlegend. Es besagt, dass Wissen und Bedeutung in medialen Formen existieren und dass diese Bedeutungen ständig durch Zeichen neu interpretiert und umgeschrieben werden. Dieses Prinzip gilt nicht nur für die Sprache, sondern auch für andere Medien wie die Bildende Kunst. Transkription nach den Diskursregeln der Kunstkommunikation ermöglicht es, das Kunst Ding als Kunstwerk erst erfahrbar und begreifbar zu machen.

Die exemplarische Analyse verschiedener Transkriptionspraktiken in der Kunstkommunikation hat gezeigt, wie verschiedene Akteure Kunstwerke in Worte übersetzen. Im institutionellen Rahmen der Kunstwissenschaft steht das kunstwissenschaftliche Beschreiben, das auf kunsthistorische Traditionen und publikationsspezifische Kontexte zurückgreift. Dabei wird Kunst in disziplinengebundenen heuristischen Praktiken beschrieben und narrativisiert. Diese Praktiken positionieren das Kunstwerk innerhalb eines kunsthistorischen Diskursuniversums. Bei spontanen Kunstbeschreibungen von Passanten, die zufällig auf ein Kunstwerk stoßen, lässt sich beobachten, dass die Beschreibenden semiotische Ressourcen aus verschiedenen Erfahrungsdomänen ausbeuten, um der Beschreibungsaufgabe gerecht zu werden. In einem der gezeigten Beispiele bezieht die Betrachterin die Biographie der Künstlerin in die Beschreibung ein und interpretiert das Bild als Indikator für deren Lebensverlauf. Die Beschreibungsaufgabe begreift sie damit als Bildungsaufgabe. Im anderen dokumentierten Fall verwenden Jugendliche Begriffe aus der Populärkultur, um sich einen Reim auf die Darstellung zu machen. Sie setzen das Bild dazu in einen anderen Kontext und schreiben ihm damit eine völlig andere Bedeutung zu. Ein drittes Fallbeispiel behandelte Kunstkommunikation auf Twitter/X. Hier ist auffällig, dass die künstlerische Differenz zur Phänomenwelt des Alltags, die in anderen Kommunikationsbereichen sogar noch in der Ablehnung des Künstlerischen durchscheint („Das ist keine Kunst“), aufgehoben erscheint und sich die Bildende Kunst recht nahtlos in die Reihe der semiotischen Ressourcen der digitalen Aufmerksamkeitsökonomie einreicht.

Die Beispiele verdeutlichen, dass Transkriptionspraktiken in der Kunstkommunikation – bei aller Vielfalt – immer vom Hintergrundwissen, den Erfahrungen und sozialen Perspektiven der Akteure abhängen. Jede Transkription schafft einen spezifischen Bildsinn im Medium der Sprache, der von den individuellen Herangehensweisen geprägt ist. Dies zeigt, dass die Kunstkommunikation ein komplexes und dynamisches Feld ist, in dem Kunstwerke immer wieder neu interpretiert und verstanden werden. Vor allem sollte der Beitrag dokumentieren und vorführen, dass die Kunst die Sprache braucht. Und das nicht einfach, weil die Bildende Kunst Anlass von Texten und Gesprächen ist, sondern weil wir die sprachlich verfassten Kunstdiskurse brauchen, um ein Kunstwerk überhaupt als solches zu erkennen. Und ich habe versucht zu zeigen, dass es

immer ein Akt der Übersetzung ist, wenn die Kunst zur Sprache oder die Sprache zur Kunst gebracht wird.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland (1964): „Rhétorique de l’image“. *Communications. Recherches sémiologiques* 4: 40–51.
- Becker, Peter von et al. (2010): *Frida Kahlo Retrospektive*. Ausstellung im Bank Austria Kunstforum, Wien, 1. Sept.–5. Sept. 2010. Hrsg. vom Martin-Gropius-Bau und dem Bank Austria Kunstforum. München/Berlin: Prestel.
- Bender, Michael/Müller, Marcus (2020): „Heuristische Textpraktiken. Eine kollaborative Annotationsstudie zum akademischen Diskurs“. *Zeitschrift für Germanistische Linguistik (ZGL)* 48/02: 1–46. doi: 10.1515/zgl-2020-0001.
- Beuys, Joseph (1975): *Jeder Mensch ein Künstler. Gespräche auf der Documenta 5, 1972, aufgezeichnet von Clara Bodenmann-Ritter*. Frankfurt/Berlin/Wien: Ullstein.
- Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut (1995) (eds.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink.
- Dang-Anh, Mark/Einspänner, Jessica/Thimm, Caja (2013): „Kontextualisierung durch Hashtags. Die Mediatisierung des politischen Sprachgebrauchs im Internet“. In: Diekmannshenke, Hajo/Niehr, Thomas (eds.): *Öffentliche Wörter. Analysen zum öffentlich-medialen Sprachgebrauch*. Stuttgart, ibidem: 137–159.
- Dürscheid, Christa (2016): „Nähe, Distanz und neue Medien“. In: Feilke, Helmuth/Hennig, Mathilde (eds.): *Zur Karriere von ‚Nähe und Distanz‘. Rezeption und Diskussion des Koch-Oesterreicher-Modells*. Berlin/Boston, de Gruyter: 357–386.
- Jäger, Ludwig (2002): „Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik“. In: Jäger, Ludwig/Stanitzek, Georg (eds.): *Transkribieren. Medien – Lektüre*. München, Fink: 19–41.
- Jäger, Ludwig (2010): „Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität. Überlegungen zu einigen Prinzipien der kulturellen Semiosis“. In: Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika (eds.): *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Berlin/New York, de Gruyter: 301–323.
- Gombrich, Ernst (1960): *Art and Illusion*. London: Phaidon Press.
- Goodman, Nelson (1976): *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett.
- Gunders, John/Brown, Damon (2010): *The complete idiot’s guide to memes*. New York: Alpha.
- Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (eds.) (2016a): *Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation*. Berlin/Boston: de Gruyter.
- Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (2016b): „Formen und Funktionen der Sprache in der Kunstkommunikation“. In: Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (eds.): *Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation*. Berlin/Boston: de Gruyter: 3–48.
- Günthner, Susanne et al. (1998): „Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT)“. *Linguistische Berichte* 173: 91–122.
- Mottini, Edoardo G. (1931) *Storia dell’arte italiana. A uso dei licei e delle persone colte*. Milano: Mondadori.
- Lakoff, George/Johnson, Mark (1980): *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.

- Lessing, Gotthold E. ([1766] 1875): *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Leipzig: Reclam.
- Müller, Marcus (2007): *Geschichte, Kunst, Nation. Die sprachliche Konstituierung einer ‚deutschen‘ Kunstgeschichte aus diskursanalytischer Sicht*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Müller, Marcus (2009): „La descrizione e il significato dell’immagine“. In: Bagetto, Luca/Salizzoni, Roberto (eds.): *Immagine e scrittura*. Roma, Casini: 121–150.
- Müller, Marcus (2011): „Historische Semantik aus der Sicht der Kunstgeschichte – und aus der Sicht auf die Kunstgeschichte“. In: Riecke, Jörg (ed.): *Historische Semantik*. Berlin/New York, de Gruyter: 144–156.
- Müller, Marcus (2012): „Die Gesellschaft vor dem Bild“. In: Müller, Marcus/Kluwe, Sandra (eds.): *Sprachliche Identitätsentwürfe in der Kunstkommunikation*. Berlin/Boston, de Gruyter: 125–142.
- Müller, Marcus (2013): „Wissenskonstituierung in Mündlichkeit und Schriftlichkeit“. In: Ekkehard Felder (ed.): *Faktizitätsherstellung in Diskursen – Die Macht des Deklarativen*. Berlin/Boston, de Gruyter: 99–123.
- Müller, Marcus (2015): *Sprachliches Rollenverhalten. Korpuspragmatische Studien zu divergenten Kontextualisierungen in Mündlichkeit und Schriftlichkeit*. Berlin/Boston: de Gruyter.
- Müller, Marcus (2020): „Kontextualisierung in der Re-Kontextualisierung“. In: Meier, Simon/Viehauser, Gabriel/Sahle, Patrick (eds.): *Rekontextualisierung als Forschungsparadigma des Digitalen*. Norderstedt, I|D|E: 45–54. kups.ub.uni-koeln.de/29390/ [17.11.2023].
- Müller, Marcus/Kluwe, Sandra (2012): „Kunstkommunikation und Identität“. In: Müller, Marcus/Kluwe, Sandra (eds.): *Sprachliche Identitätsentwürfe in der Kunstkommunikation*. Berlin/Boston, de Gruyter: 1–22.
- Müller, Marcus/Stegmeier, Jörn (2016): „Twittern als #Alltagspraxis des Kunstpublikums“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)* 4/2016: 499–522
- Suckale, Robert (1998): *Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis Heute*. Köln: Dumont.
- Titzmann, Michael (1990): „Theoretisch-methodische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen“. In: Harms, Wolfgang (ed.): *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988*. Stuttgart, Metzler: 368–384.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Ulrich Mayring (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SMM_Nave_Mosaic.jpg), „SMM Nave Mosaic“, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode> [17.11.2023].
- Abbildung 2: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer_-_Selbstbildnis_im_Pelzrock_-_Alte_Pinakothek.jpg
- Abbildung 3: Jens Cederskjold ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piero_Manzoni_-_Merda_D'artista_\(1961\)_-_panoramio.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piero_Manzoni_-_Merda_D'artista_(1961)_-_panoramio.jpg)), „Piero Manzoni - Merda D'artista (1961) - panoramio“, <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/legalcode> [17.11.2023].
- Abbildung 4: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Supper_\(Leonardo\)#/media/File:%C3%9Altima_Cena_-_Da_Vinci_5.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Supper_(Leonardo)#/media/File:%C3%9Altima_Cena_-_Da_Vinci_5.jpg) [17.11.2023].
- Abbildung 5: [https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Versuchung_des_Heiligen_Antonius_\(Hieronymus_Bosch\)#/media/Datei:Temptation_of_Saint_Anthony_central_panel_by_Bosch.jpeg](https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Versuchung_des_Heiligen_Antonius_(Hieronymus_Bosch)#/media/Datei:Temptation_of_Saint_Anthony_central_panel_by_Bosch.jpeg) [17.11.2023].

Abbildung 6: Bildzitat aus Becker et al. (2010: 147).

Abbildung 7: <https://twitter.com/SwhimsicalbyS/status/684813008074346496> sicalbyS/status/684813008074346496 [11.09.2023].

Abbildung 8: twitter.com/Travispaints/status/1657484646421254147 [27.11.2023].

Anhang

Transkriptionskonventionen nach GAT (Basistranskript Günthner et al. 1998)

Sequenzielle Struktur/Verlaufsstruktur

[]	Überlappungen und Simultansprechen
[]	
=	schneller, unmittelbarer Anschluß neuer Beiträge oder Einheiten

Pausen

(.)	Mikropause
(-), (--), (---)	kurze, mittlere, längere Pausen von ca. 0.25 - 0.75 Sek.; bis ca. 1 Sek.
(2.0)	Pause von mehr als ca. 1 Sek. Dauer

Sonstige segmentale Konventionen

un=äh	Verschleifungen innerhalb von Einheiten
:, ::, :::	Dehnung, Längung, je nach Dauer
äh, öh, etc.	Verzögerungssignale, sog. „gefüllte Pausen“
'	Abbruch durch Glottalverschluß

Rezeptionssignale

hm,ja,nein,nee	einsilbige Signale
hm=hm,ja=a,nei=ein	zweisilbige Signale
'hm'hm	mit Glottalverschlüssen, meistens verneinend

Akzentuierung

akZENT	Primär- beziehungsweise Hauptakzent
ak!ZENT!	extra starker Akzent

Tonhöhenbewegung am Einheitenende

?	hoch steigend
,	mittel steigend
-	gleichbleibend
;	mittel fallend
.	tief fallend

Sonstige Konventionen

(solche)	vermuteter Wortlaut
----------	---------------------