

# Kunstwerk und Titel.

## Betrachtungen einer Beziehung

Bernd Müller-Jacquier (Bayreuth)

---

### Abstract

At first glance, the relationship between work and title appears to be exhausted: for works of art are unique specimens that exist unchanged over long periods of time, just like their titles. They offer unchanged models for interpretation, and extensive elucidations – in particular of classical – works are available. But experience shows that the view of a work changes during social developments. Linguistic expressions in titles are also subject to constant change of meaning. Any clarification of the relationship between the work and the title must therefore be made subject to modifications in both the interpretation of the work and the interpretive resources of the title.

For this purpose, it is not surprising that a semiotic theory is used. With Rudi Keller's "pragmatic sign theory", a construct was chosen through which both sign systems, the visual and the textual language, become explicable and which ties the emergence of a sign to the (type of) interpretation (see chapter 2). Individual considerations of both areas of analysis reveal that interpretations of the work and the title proceed semiotically on different levels. They interact and merge to form a unit called "impression".

This article is about the formation of such art impressions, more precisely: about the interplay between the interpretations of artworks and their titles. The basic hypothesis is that viewers of artworks use the titles as a resource for interpretation, and furthermore that artists (can) also use this experience to achieve or prevent possible impressions. In the form of selected case studies (see chapters 3 and 4 below), different interrelationships between works and their titles are illustrated to arrive at a synthesis of their manifold interactions.

---

### 1 Einführung

Vergegenwärtigt man sich den Titel eines Standardwerks über Kunstkommunikation, nämlich Hausendorfs *Vor dem Kunstwerk* (2007), erscheint eine Eins-zu-eins-Situation: Betrachter:in–Kunstwerk. Auch wenn einige Beiträge seines Sammelbandes über diese beiden Schwerpunkte hinausgehen, möchte der vorliegende Beitrag für eine systematische Erweiterung, eine grundlegende Dreierkonstellation plädieren. Bei Analysen zur Begegnung zwischen Exponat und Rezipient:in fehlt ein entscheidender Aspekt: der Moment nämlich, in dem sich Kunstbetrachter:innen vom Werk ab- und seinem Titel zuwenden und nach der Lektüre die Betrachtung des Werks fortsetzen. In diesem Zeitfenster, also vor dem wie immer beschriebenen „Verstehen“

eines Werks, verlaufen Interpretationsprozesse, die über die Zweiteilung des Forschungsgegenstands in Betrachter:in und Betrachtungsobjekt hinaus gehen und den analytischen Blick auf Kunstkommunikation herausfordern. Rezipient:innen vor Kunstwerken suchen offensichtlich eine weitere, dem Werk eigene Interpretationsressource, eine Textgattung, die ihnen auch bereitgestellt wird und die als notwendige Komponente von Kunstkommunikation betrachtet werden muss. „Gemäldetitel haben eine privilegierte Beziehung zum Sehen. Sie bezeichnen und benennen einen Referenten – die Leinwand und/oder das, was die Leinwand zeigt –, dessen grundlegende Eigenschaft es ist, zunächst ein Fragment der sichtbaren Realität zu sein... Wie wirkt sich diese grundlegende Eigenschaft des bildnerischen Referenten auf seine eigene Bezeichnung aus?“<sup>1</sup> (Bosredon 1997: Position<sup>2</sup> 2750; Übers. B. M.-J.)

In der Forschung besteht ein eklatantes Missverhältnis zwischen den in die Millionen gehenden Titel über Kunstwerke und einigen wenigen Beiträgen über Formen und Funktionen von Titeln. Ähnlich verhält es sich mit der Sichtbarkeit: Während Kunstobjekten ein prominenter Platz zugewiesen wird, kleine Kunstobjekte mit technischen Mitteln vergrößert werden, sind Titel so angebracht, dass man in der Regel die Blickdistanz verringern muss, um sie lesen zu können.<sup>3</sup>

Auch beim Entstehungsprozess von Kunstwerken spielen Titel eine Rolle. Zwecks Zur-Schau-Stellung in Galerien oder Katalogen werden seit der Entstehung von Kunstmuseen im 18. Jahrhundert Titel eingefordert, in der Regel von Kunstschaffenden bereitgestellt und ansonsten fremdattribuiert. Damit müssten Titel von Kunstwerken als notwendige Komponente der Kunstkommunikation gelten, und zwar im Bezugsdreieck Kunstwerk-Titel-Interpret:in.

Beide Rezeptionsvorgänge – einer auf das Kunstwerk, der andere auf den Titel gerichtet – führen Betrachter:innen in der Regel zu einer Interpretationseinheit zusammen, auch wenn sie in der Forschung allzu oft getrennt analysiert werden (s. u). Der Weg zu einer solchen Verschmelzung erfordert jedoch verschiedene semiotische Prozeduren (siehe Kapitel 2). Diese werden vom interpretierenden Subjekt in einem Wechselspiel miteinander verbunden. Meine Hypothesen zu dieser Beobachtung ist also, dass Werke und Titel zwei getrennte Interpretationsverfahren auslösen, dass diese dann zu einer Interpretationseinheit verschmelzen, die dann im Anschluss in Kommunikationsprozessen über Kunsterfahrung münden kann.

Welchen Einfluss die Interpretationen von Titeln auf Deutungen von Kunstwerken haben, müsste zum Gegenstand empirischer Forschung gemacht werden. Im Vorgriff soll hier illustriert werden, dass ein solcher Einfluss besteht und in welcher Weise er durch die Wahl eines Titels beeinflusst werden kann.

---

<sup>1</sup> Original : « Les titres de peintures entretiennent avec la vue un rapport privilégié. Ils désignent et nomment en effet un référent – la toile et/ou ce que montre la toile – dont une caractéristique fondamentale est d’être d’abord un fragment de la réalité visible... quelle est l’impact de cette propriété de base du référent pictural sur sa propre désignation ? »

<sup>2</sup> Mit „Position“ ist hier und im Folgenden die Stelle in der elektronischen Fassung des Buchs gemeint.

<sup>3</sup> Im Unterschied zu Museen mit wissensorientierten Exponaten; dort ist die „Sichtbarkeit der Exponate [...] – wie die Vitrinentexte nahelegen – genau auf dieses nachvollziehende Sehen hin ausgerichtet“ (Kesselheim 2021: 257).

## 2 Werk und Titel als Forschungsgegenstand

Ein Kunstwerk soll hier als ein der Öffentlichkeit präsentierter, singulärer und abgrenzbarer Zeichenkomplex angesehen werden, der durch seinen Kontext (Ausstellungsraum, Rahmung, Sichtbarkeitsstatus) Ansprüche auf künstlerische Eigenschaften erhebt; durch intendierte Verfremdungen verlangt er seinen Rezipient:innen ungewohnte Interpretationsverfahren der Bedeutungskonstitution ab. Denn – so die hier vertretene Auffassung – ein Kunstwerk wird zur Fiktion, wenn es als solches interpretiert wird, i. e., ohne unmittelbar „Fiktion von etwas“<sup>4</sup> zu sein. Die Rezeption eines Zeichenkomplexes sehe ich als notwendige Bedingung bezüglich seiner Existenz. Entsprechend entsteht die Fiktivität von Fiktion nicht allein „aus der Relation zwischen Fingierendem und Fingiertem“ (Kablitz 2003: 260), sondern aus Interpretationsprozessen von Rezipient:innen. Das sprachliche Nachvollziehen solcher Bedeutungskonstitutionen betrachte ich als die Realisierung von Kunstkommunikation.

Als Titel gilt ein dem Kunstwerk zugehöriger, ko-präsentierender Zeichenkomplex, ein Kurztext (Wandetikett), bestehend aus Buchstaben, Wörtern, Komposita, Slogans, Zahlen und/oder Sprechhandlungen. Formal bilden Titel den an erster Stelle stehenden, oft zusätzlich grafisch hervor gehobenen Teil eines Wandetiketts zum Kunstwerk, das – je nach Beschriftungskonvention der Ausstellung und zusammen mit weiteren formalen Angaben – zur Identifikation und ersten Einordnung des Werks dient. Die Verweise auf solchen Tafeln betreffen u. a. das Veröffentlichungsjahr, den Entstehungszeitraum, Werknummer, ehemalige Titelfassungen, verwendete Materialien, Ausdruckstechnik und die Größe, weiterhin Datierungen, Signaturen, Inventarnummern, Angaben zu Besitzer- oder Spender:innen oder das Erwerbsdatum. Solche Fakten-Angaben, teilweise auch auf verborgenen Seiten des Ausstellungsobjekts (z. B. Rückseite) vermerkt,<sup>5</sup> sind besonders dann nötig, wenn Kunstschaffende keinen Titel nennen (Leerstelle), eine Titelgebung verweigern („ohne Titel“) oder Titel anführen, um lediglich kategoriale Einordnungen aufzurufen („Portrait“, „Landschaft“, „Stillleben“, „Komposition“, „Kalligrafie“ etc.).

Als Resultat einer Referenzfixierung, die sprachlichen Konventionen folgen kann, aber nicht muss, verweist ein Titel auf ein Kunstobjekt. Dies ist wörtlich zu verstehen, i. e., ein Titel ist einzigartig, weil er als „Das-ist“-Referenz auf ein singuläres Werk Bezug nimmt. Selbst wenn lexikalisch der Eindruck entsteht, als verweise er auf einzelne Teile (*Brücke in X*), auf Eigenschaften (*bleu*) des Dargestellten oder auf potenzielle bzw. intendierte Wirkungen eines Werks, so bezieht sich die „Das-ist“-Referenz auf das betitelte Werk. Damit liegt keine Subsumierung des Werks vor, sondern eine allgemeine Intention, den Betrachter auf eine oder vielfältige Weisen „mit in die Werkkonzeption hinein[zu]nehmen“ (Vogt 2006: 223).<sup>6</sup> Baracchini (2020: 47) versteht Titel gar als „Vermittlung, die gleichzeitig die Begegnung zwischen einem Bild und einem Betrachter ermöglicht und bedingt“<sup>7</sup> (Übers. B. M.-J.).

<sup>4</sup> Cf. Kablitz' Position, Fiktion sei stets „Fiktion von etwas“ (Hervorh. im Original) und sein Verweis darauf, dass Reales nicht Fiktives sein kann, Fiktion dagegen stets „einen Anteil des Realen [hat]“ (Kablitz 2003: 258).

<sup>5</sup> Die Absicht liegt u. a. darin, „das Dargestellte frei von Schriftzeichen, die einer anderen Realitätsebene angehören, und somit den Illusionsraum des Bildes weitestgehend intakt zu halten“ (Vogt 2016: 77).

<sup>6</sup> Dies gilt m. E. nicht nur für das auf unbetitelte Werke eingeschränkte Resümee von Vogt 2006.

<sup>7</sup> Original : « ... médiation qui, tout à la fois, rend possible et conditionne la rencontre entre un tableau et un spectateur. »

Es ist richtig, dass manche Titel nicht von Künstler:innen stammen, sondern nachträglich bei Registrierungen und Vermarktungen ihrer Werke zugeordnet wurden. Ungeachtet der Provenienz gilt: „Da sie nun aber einmal vorhanden sind, ergibt sich eine Spannung zwischen Bild und Bildtitel, um nicht zu sagen eine Konkurrenz, und in der Regel eine Dominanz des Titels über das Bild. Der Titel kanalisiert die Aufmerksamkeit, schränkt die Interpretationsmöglichkeiten ein. Er ist im Sinne der Hermeneutik ein Vorgriff auf das Bild, bei dem es häufig auch bleibt [...]“ (Böhme 1995: 7).

Ob nun Betrachter:innen das Lesen von Titeln in dieser Weise abhaken, soll hier näher betrachtet werden. Denn „[b]isher wissen wir [...] nur wenig darüber, wie Besucher vor Kunstwerken Informationen, die ihnen durch Beschriftungen, Kataloge oder technische Systeme angeboten werden, in Interaktion verwenden, wenn sie Kunstwerke betrachten“ (von Lehn/Heath 2007: 166).

Als Ko-Text zum Kunstwerk sind Titel der potenziell fiktionale Teil der Sammlung schriftsprachlicher Angaben (s. o.).<sup>8</sup> Sie werden hier als eigene Textgattung aufgefasst. Eingeschränkt werden ihre Existenz und Eigenständigkeit nur durch die bestehende Konkurrenz mit einem Kunstwerk. Als abhängige Beschriftung verfügen Titel über eine „marginale Textualität“ (Hausendorf 2011: 6). Doch stellen sie eine wichtige Ressource für ikonische Interpretationsprozesse von Kunstobjekten dar, ohne – wie Vogt (2006: 15) resümiert – in dieser Funktion einem Werk Bedeutung zu „verleihen“.

Die hier präsentierten Definitionen von Werk und Titel werden an dieser Stelle nicht kunsthistorisch begründet. Sie sind so angelegt, dass sie als Grundlage und Orientierung für semiotische Betrachtungen von Werk und Titel im Kontext einer Theorie dienen können, die grundsätzlich von einer schlussfolgernden Entstehung von Zeichen ausgeht. Keller (<sup>2</sup>2018: 19) weist darauf hin, dass Watzlawick/Beavin/Jacksons (1967/1971: 53) berühmte Formel „Man kann nicht nicht kommunizieren“ falsch sei, denn nicht alles, was interpretierbar ist, muss nicht kommuniziert sein. Die suggerierte Modifikation „Man kann nicht nicht interpretieren“ gilt meines Erachtens vor allem für Kunstwerke.<sup>9</sup> Im Folgenden soll gelten, dass Kunstwerke nicht nicht interpretiert werden können und dass daher Interpretationsprozesse im Vordergrund stehen müssen, und weniger das, „was uns ein Kunstwerk sagen will“ oder gar, „welche Botschaft es enthält“. Als Formel postuliert dazu Köller (2023: 84): „[...] dass schon unsere visuellen Wahrnehmungsvorgänge nicht als ein Sehen von etwas zu verstehen sind, sondern als ein Sehen von etwas als etwas [...]“ (Hervorh. B. M.-J.).

In der Regel werden – wie einleitend angesprochen – Kunstwerke und Titel oft getrennt erforscht. Ohne ins Detail gehen zu können, gelten die Semiotik als Zugriffsinstrument für Werke und die Textlinguistik für Analysen von Titeln als gängige Wege. So erstellt beispielsweise Wichelhaus (1979) eine umfassende Darlegung semiotischer Positionen, um abzuklären, welche Ansätze für die Beschreibung von Kunstwerken adäquat sein könnten, genauer, welche Theorie mit welchen Typen von Zeichen das, was Kunstwerke ausdrücken, am besten erfasst.

<sup>8</sup> Der Strukturalist Gérard Genette (187: 7) beschreibt in seiner Studie *Seuils*, wie „Paratexte“ einen Text überhaupt erst zum Buch und Leser:innen zugänglich machen, indem sie letztendlich Rezeptionsvorgänge lenken.

<sup>9</sup> In der Kunstvermarktung und in Diskursen über Kunstwerke gelten allerdings Fragen danach, was denn ein Kunstwerk ausdrückt, also: kommuniziert, als angebracht.

Dies – also das Bemühen um theoretische Konzepte und Beschreibungsinstrumente für gesellschaftliche Produkte – ist ein gängiger Forschungsansatz. Im Bereich der Erforschung von Titeln wird ähnlich verfahren: Bosredon (1997) beispielsweise erstellt Typologien aus Varianten von Wörtern und Wort-Kombinationen ausgewählter Titel von Kunstwerken. Seine linguistischen Bestimmungen von Text-Merkmalen zeigen jedoch keine Verbindungen zu Werkinterpretationen durch Betrachter:innen.

Um den Zusammenhang zwischen Werk- und Textinterpretationen in den Blick zu nehmen, wird hier also eine semiotische Theorie angewandt, mit deren Hilfe beide Bereiche einer Analyse unterzogen werden können. Damit kann über die oben skizzierte räumliche Nähe eine mögliche interpretatorische Symbiose zwischen Kunstgegenständen und ihren Benennungen erzielt werden. Zwischen den Extremen – also Werk ohne Titel und Titel ohne Werk – bestehen vielfältige Beziehungen (s. u.). So gilt für diesen Beitrag, dass Werk und Titel von Betrachter:innen in Interpretationsprozessen zusammengeführt werden.

### 3 Zeichentypen und -interpretationen

Wenn zur Interpretation von Kunstwerken zwei Prozesse ihren Einfluss nehmen, muss geklärt werden, wie sie angelegt sind. Gegenstandsangemessen erscheint mir hier keine Theorie, die von Zeichen als Träger von Bedeutungen spricht. Gerade in der Kunst spielen die Interpretierenden die Hauptrolle von dem, was als Konstruktion, als Bedeutungskonstitution entsteht. Ein Zeichen bzw. ein Zeichenkomplex drückt also nichts aus, sondern ist ein „Hilfsmittel, um von unmittelbar Wahrnehmbarem auf nicht unmittelbar Wahrnehmbares zu schließen“ (Keller 2018<sup>2</sup>: 155). Die Fähigkeit des Interpretierens nutzen Künstler:innen aus und produzieren Wahrnehmbares, das sie Betrachter:innen zugänglich machen, um diese erschließen zu lassen, in welcher Weise sie sie beeinflussen möchten. Im Bereich der Kunst gelten solche semiotischen Erschließungen als Prozesse des Ent-Rätselns, der Hypothesen-Bildung, des Assoziierens (s. u.). Sie zielen gleichermaßen auf Werke als auch auf ihre Titel, die als schriftsprachliche Ausdrucksform nach konventionalisierten Regeln der Verwendung **gelesen** werden.

Nun sind in der Kunstwelt Künstler-Intentionen alles andere als klar formuliert, und Rezipient:innen werden genrebedingt durch gezielte Verfremdungen – in Form von Verschleierungen, Übertreibungen oder Widersprüchlichkeiten beispielsweise – zu anspruchsvollen, komplexen Interpretationen herausgefordert. Die oftmals didaktisch motivierte Frage danach, was ein Künstler durch die Verwendung eines Zeichenkomplexes genau meint, wird obsolet, wenn Interpretationsvorlagen (wie beispielsweise ein Gemälde, Teile eines Gemäldes oder ein Titel) erst auf Rezipient:innen-Seite zum Zeichen gemacht werden. Entsprechend geht der Verfasser grundsätzlich davon aus, dass im Bereich der Interpretation von Kunstwerken die Zeichen-Deutungen im Vordergrund stehen müssen. Sie eröffnen Betrachter:innen Interpretationsfreiheiten, die auch dann gelten, wenn Künstler:innen Zeichen-Lesarten explizit oder implizit nahelegen. Aus der Perspektive der Kunstschaffenden, also bei ausgestellten Kunstwerken und Titeln gilt entsprechend (wie oben angeführt, cf. Keller <sup>2</sup>2018: 155): Künstler:innen bieten als Zeichen-Produzent:innen für Rezipient:innen wahrnehmbare Dinge dar, um sie dazu zu bringen, zu erschließen, in welcher Weise sie sie beeinflussen möchten.

Als Erschließungsprozeduren gibt Keller (<sup>2</sup>2018: 155f.) drei Typen von Schlussfolgerungen an, die drei verschiedene Zeichenkategorien erzeugen. Sie werden hier mit Blick auf die Kunst-Interpretation skizziert:

### 1. Symptome

Symptome basieren auf kausalen Schlussfolgerungen (z. B. Erröten als Symptom für Scham) oder Folgerungen von einem Teil auf das Ganze. Sie stellen eine Sonderkategorie von Zeichen dar, weil sie nicht intentional verwendet werden. Entsprechend sind sie auch nicht speziell dazu da, interpretiert zu werden. Beispielsweise können *herunter gelaufene Farben* als Symptome für „zu viel Farbe verwendet“ oder „Nachlässigkeit“ oder abgeblätterte Farbe als Symptom für ein bestimmtes Alter eines Kunstwerks angesehen werden. Symptome haben also keinen Sender und somit auch keinen Adressaten. Es ist prinzipiell offen, wofür ein Symptom Symptom ist.

### 2. Ikone

Ikone sind intentional hervorgebrachte Zeichen. Ihr Zweck ist es, beim Adressaten Assoziationen zu erzeugen, die zum Interpretationsziel führen sollen (z. B. gestische Simulationen von Objekten oder Gefühlen). In Kunstprodukten sind mögliche intendierte Assoziationen aufgrund der prinzipiellen Verfremdung bei der Zeichenkomposition nicht eindeutig, also nach konventionalisierten Regeln (s. u.), bestimmbar. Demnach wird hier postuliert, dass Kunstobjekte vor allem, möglicherweise ausschließlich durch assoziative Handlungen interpretiert werden, zumindest bei Erstbegegnungen „vor dem Kunstwerk“. Die erzeugten Zeichen(komplexe) fallen in die Kategorie Ikone.

### 3. Symbole

Symbole werden durch Regeln ihres Gebrauchs in einer Sprache interpretierbar. Zu wissen, was ein Symbol bedeutet, heißt wissen, zur Realisierung welcher Intentionen es unter welchen Bedingungen konventionalisiert ist. Dies gilt in der Kunst vor allem bei Monogrammen oder anderen Schriftzeichen auf Gemälden und vor allem für ihre Titel. Sie unterliegen Regeln der Verwendung und einem gemeinsamen Wissen dazu, „unter welchen Bedingungen und zu welchem Zweck das Symbol verwendbar ist“ (Keller <sup>2</sup>2018: 175). In der christlich motivierten Malerei waren Gegenstände wie Fisch, Hirte, Krippe oder Kreuz symbolisch in dem Sinn, dass Interpretierende durch die Konventionalität der Zeichen-Verwendung vom Wahrnehmbaren auf das Nicht-Offensichtliche schließen konnten.

Doch können auch bei symbolisch angelegten Interpretationsvorlagen (intendierte) Brüche verzeichnet werden. Dennoch verbleibt die Entschlüsselung im Bereich der symbolischen Zeichendeutung, denn auch das Verstehen von Regelverletzungen basiert auf der Kenntnis eben jener Regeln.

Als Zwischenresümee kann festgehalten werden, dass Kunstwerke intentional geschaffene Zeichenkomplexe sind, die in einem ersten Schritt nicht anders als assoziativ, als Ikone interpretiert werden können.<sup>10</sup> Titel von Kunstwerken werden dagegen symbolisch interpretiert. Dazu müssen entsprechende schriftsprachliche Regeln bekannt sein.

---

<sup>10</sup> Descola (2021: 27) verweist auf die genuine Ikonizität des Werks und führt als Substitut für Kunstwerk den Begriff der Figuration an; und zwar als „[...] allen Menschen gemeinsame[r] Vorgang, durch den irgendein materielles Objekt in ein ikonisches Zeichen eines Wesens oder eines Prozesses herausgebildet wird“ (ibd., Übers. B. M.-J.).

Die Kommunikation über Kunst jedoch verweist auch auf Zwischenstufen dieser angeführten semiotischen Verfahren: Werden Ikone häufig verwendet, und wird ein immer gleiches Interpretationsziel erkennbar, können Rezipient:innen auf Assoziationen verzichten, weil offensichtlich eine Verwendungsregel vorliegt. Diesen Übergang nennt Keller Symbolisierung. Denn dann werden Komponenten von Kunstwerken oder ein vollständiges Werk aufgrund einer Regelkenntnis („Filz bedeutet immer Wärme“ – „Das ist doch ein Rembrandt-Licht“) interpretiert, werden sie durch das Interpretationsverfahren zu Symbolen, auch unabhängig davon, ob die gewonnene Aussage von anderen geteilt wird. Ähnliche Wechsel von Zeichentypen gelten auch für Symptome: Gewinnt man den Eindruck, dass Künstler:innen beispielsweise Daumenabdrücke oder Farbtropfen wiederholt und damit intentional als Stilmittel oder Markenzeichen verwenden, werden solche Symptome ikonisiert. Auch hier ist unerheblich, ob eine handwerkliche Auffälligkeit im Kunstwerk nach allgemeiner kunsthistorischer Auffassung versehentlich oder intentional entstanden ist. Entscheidend ist, zu welchen Zeichen sie bei Menschen vor dem Kunstwerk gemacht werden.

Generell gilt also, dass Kunstobjekte ikonisch und Titel symbolisch interpretiert werden. Wenn nun Betrachter:innen im oben skizzierten Dreierschritt-Verfahren<sup>11</sup> ein Kunstwerk anschauen, ikonische Zeichen und -zusammenhänge erschließen, mit symbolischen Interpretationen dann den Titel rezipieren und sich mit der gewonnenen Symbolinterpretation der ikonischen Weiterinterpretation am Bild widmen, dann stellen sich Fragen wie: Welchen Einfluss haben symbolische Interpretationen auf ikonische? Welche Wirkungen gehen von ikonischen Interpretationen auf symbolische aus, also von Werkinterpretationen auf Titel?

In jedem Fall verweist ein vorhandener Titel mithilfe symbolischer Mittel auf ein Kunstwerk. Die Art des Referenzbezugs ist allerdings umstritten. Bosredon (1977: Abschnitt 394) paraphrasiert ihn als semantisch extrem weit: „Il y a quelque chose“<sup>12</sup>. Ein Grund für unterschiedliche Konzepte deiktischer Handlungen, die von Titeln erzeugt werden, liegt im jeweiligen Konzept von Kunstwerk. Ohne ins Detail zu gehen, möchte ich postulieren, dass Titel die Benennungen von Kunstwerken sind und dass selbst Namensnennungen wie Federico da Montefeltro und Battista Sforza im Titel des Diptychons von Piero della Francesca beispielsweise nicht auf die beiden portraitierten Personen referieren, sondern auf das Kunstwerk als Ganzes, also die besondere Wiedergabe einer Person. Nach Bosredon sind Titel die Fortsetzung der Formel „Ce que vous voyez est un...“ (ibd.)<sup>13</sup> als unbestimmte singulative Bezugnahme.

Spezifisch in der Kunst ist, dass die Interpretamente einerseits Interpretationsvorlagen darstellen, also intendiert und auf scheinbar gängige Schlussfolgerungsverfahren angelegt sind; gleichzeitig stellen sie – und das ist mit Verfremdung gemeint – gängige Praktiken ikonischer und symbolischer Interpretation systematisch infrage. Teilweise geschieht dies explizit, z. B. in Magrittes *La trahison des images* („Das Verräterische an Bildern“) oder in späteren unzähligen

---

<sup>11</sup> Diese mehrschrittige Kunstbetrachtung könnte von Alltagspraktiken im Umgang mit Bildern in Printmedien stammen. Bezüglich journalistischer Abbildungen und ihrer Bildunterschrift resümiert Reiter (<sup>2</sup>2009: 13): „Nach dem Bild sucht und liest der Leser die Bildunterschrift. Dort will er Informationen finden, die ihm das Bild und den Zusammenhang, in dem es steht, erklären. Die grafische Gestaltung sollte es ihm deshalb leicht machen, die passende Bildunterschrift zu finden“.

<sup>12</sup> Frei übersetzbar mit ‚Da ist was.‘ (Übers. B. M.-J).

<sup>13</sup> ‚Das, was Sie sehen, ist ein...‘ (Übers. B. M.-J).

Imitationen, in denen Negationen wie *Ceci n'est pas une...* als Symbole verwendet werden, sowohl auf den Kunstwerken selbst als auch in den dazugehörigen Titeln. Damit wird die Beziehung zwischen Werk und Titel und entsprechend zwischen den oben ausgeführten Schlussfolgerungsprozessen zum Spiel künstlerischer Mehr-Deutbarkeit. Diese Beziehungen sollen in den folgenden Abschnitten anhand von Beispielen illustriert werden.

#### 4 Beispiele der Kunstobjekt-Titel-Verbindung

Die unten angeführten Kunstwerke wurden nicht nach kunsthistorischen Kriterien ausgewählt, da sie hier herangezogen werden, um Einzelaspekte der Beziehung zwischen Objekt und Titel zu illustrieren.

##### 4.1 Fall 1: Entstehungen von Werk und Titel

Titel entstehen in der Regel im Prozess der Erarbeitung oder nach Fertigstellung eines Kunstwerks. Was aber, wenn Objekte zu Kunstwerken „gemacht“ werden? Seit Jahrzehnten verwendet ein Amsterdamer Musikkritiker eine ikonisch angelegte Mnemotechnik als Grundlage für eine zeitlich versetzte schriftliche Evaluierung von Jazzkonzerten. So verzichtet er auf schriftliche Notizen und skizziert das Zusammenspiel der Musiker durch farbige Striche, Punkte und andere visuelle Ausdrucksmittel als Muster auf die Blanko-Seite eines Notizhefts. Versehen mit Datum, Ort und Name der Jazzband entstehen Hunderte solcher „Konzert-Visualisierungen“. Eines Tages wirft eine Galeristin einen Blick in seine aktuelle Aufzeichnungssammlung. Berufsbedingt sieht sie es als „Skizzenheft“ an und entdeckt in den Zeichnungen ein künstlerisches Potential. Sie schlägt vor, einen Teil der Mnemo-Dokumente als Einzelausstellung aufzubereiten und präsentiert der Öffentlichkeit schließlich 120 Zeichnungen als Exponate.

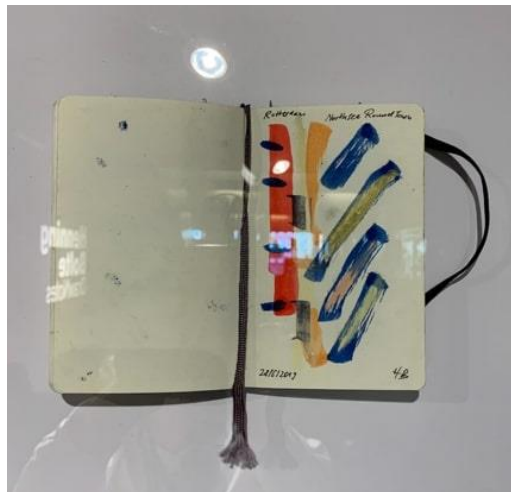


Abbildung 1: Mnemo-Aufzeichnung (Skizzenbuch)





**Abbildung 2: Trondheim Jazz Orchestra+Anna Webber (Mnemo-Skizze)**

In diesem Prozess werden Mnemo-Striche, die als Ersatz für schriftsprachliche (Symbol-)Zeichen dienen, als Idiosynkrasie aufgehoben und zur Komposition von Kunstwerken, die von Ausstellungsbesucher:innen ikonisch interpretiert werden und kunstkommunikative Diskurse auslösen. Gleichzeitig werden die ursprünglichen Daten über Musikergruppe, Ort und Zeit zu Titeln und damit zur komplementären Interpretationsressource für das Kunstwerk. Ausgehend vom Titel assoziieren Betrachter:innen möglicherweise etwas „Musikalisches“ in den abstrakten Darbietungen der Werke, eine konzeptionell nicht vorgesehene Einschränkung. Diese Trans-Formation illustriert Prozesse darüber, wie Gebrauchsgegenstände durch Rezeptionsprozesse des Kunstmarkts zu Kunstobjekten werden (dokumentiert in Bolte 2023) und wie dabei Ort-, Zeit- und Künstler:innen-Nennungen die Qualität von Titeln annehmen. Diese verleiten zwar dazu, den bildlichen Ausdruckselementen musikbezogene Eindrücke zuzuordnen, doch werden ihnen in der Regel – von der Entstehung der Werke abstrahierend – über ikonische Assoziationen künstlerische Bedeutungen zugeschrieben.

#### **4.2 Fall 2: Verweigte Titel und „leere“ Werke**

Werden Werke mit „Ohne Titel“ versehen, kann man diesen Zusatz als Titel ansehen, denn er besagt, dass Künstler:in oder Galerist:in die Betrachter:innen zu einem uneingeschränkten Assoziationsverhalten anhalten möchten. Anders liegt der Fall, wenn neben einem „unbetitelten“ Kunstwerk eine Leerstelle herrscht. Die Rede von „ohne Titel“ oder „Leerstelle“ verweist darauf, dass ein Titel als notwendiger (Begleit-)Text zu Kunstwerken angesehen wird (cf. dazu Vogt 2006).

Als einer von vielen präsentierte Beuys im sog. „Darmstädter Block“ (Hessisches Landesmuseum) Werke ohne Titel und Jahresangaben, eine Unterlassung<sup>14</sup>, die der Kunstexperte Faust als „wohlthuende Sprachlosigkeit der Werkinterpretation“ apostrophiert, wodurch „die Entzifferung des Sinns weitgehend [...] auf den Betrachter [bezogen bleibe]“ (Faust 1974, zit. nach

<sup>14</sup> Nach Schulz-Schaeffer (2007: 354). wird ein Nicht-Tun zu einer Unterlassung, „durch einen Prozess sozialer Zuschreibung: Weil die Forderung besteht, einer bestimmten Handlungserwartung zu entsprechen, wird der Person, die diese Erwartung enttäuscht, dies als ihr Tun zugerechnet.“ Das Zitat von Faust (s. o.) verweist indirekt auf die Erwartung, Kunstwerken mit bestimmten, hier diskutierten Angaben zu versehen.

Müller 1993: 217). Das Fehlen von Symbolen wird als visuelle Autonomie im Sinne befreiender Faktoren auf den Assoziationsprozess angesehen. Dem gilt es empirisch nachzugehen.



Abbildung 3: *Monochrome bleu sans titre*, Yves Klein (1958/59)

Kurios ist Yves Kleins Titelgebung. Im Etikett stellt der Künstler bezüglich seines Werks eine *Das-ist-Relation* her, mit Hilfe sprachlicher Konventionen des Wortes *bleu*<sup>15</sup> und dem Verweis auf eine Kategorie, nämlich Monochrom; gleichzeitig stellt er die Titelgebung durch die Angabe *Ohne Titel* in Abrede. Möglicherweise zeigt sich hier, dass in der Entstehungszeit des Werks Konventionen galten, Titel lediglich auf figürlich Wahrnehmbares zu beziehen und alle anderen Werke als *Sans titre* zu kennzeichnen.

Konventionelle alltagssprachliche Bedeutungsregeln sind jedoch auf Titel von Kunstwerken nur eingeschränkt anwendbar, und sie erfahren eine Bedeutungsaufladung durch das Werk. Dies gilt auch für Titel ohne Werk, Werke der Leere<sup>16</sup> also, hier beispielsweise umrahmtes weißes Papier, das mit einem Titel versehen ist:

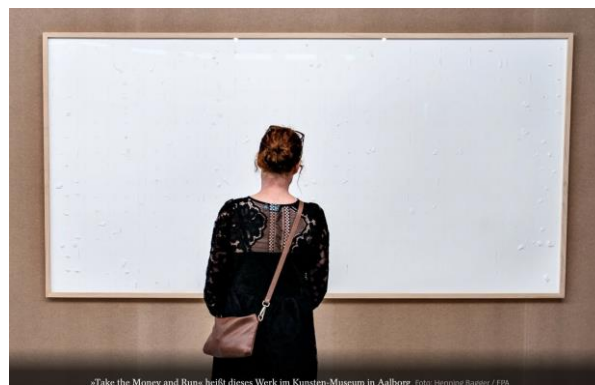


Abbildung 4: *Take the Money and Run*, Jens Haaning (2021)

Der Künstler hat die weiße Fläche nicht bearbeitet, sondern lediglich gerahmt und so betitelt, dass freie Assoziationen zum Kunstwerk gerade nicht möglich sind: Sein Titel ist – ein seltener Fall – eine Sprechhandlung, eine AUFFORDERUNG, sich bei Gelegenheit ähnlich wie der Künstler zu verhalten (nämlich das Honorar einzustreichen und das Werk nicht abzuliefern). Anders geht Hatting (2019: 50) vor, der in seinem Kunstband eine weiße Seite mit dem Titel *denken*

<sup>15</sup> *Bleu* ist für Yves Klein ein patentierter Markenbegriff (IKB = *International Klein Bleu/Blue*).

<sup>16</sup> Eine gerahmte Leere gilt selbstverständlich als Kunstgegenstand (Stichwort: Monochrom), der dem gleichen Typ semiotischer Interpretation unterliegt, wie „gefüllte“ Bilder.

*im petrichor*, dazu: 2015–2017; Farbige emailliertes Glas, 2.043x296 cm versieht. Die gattungskonformen symbolischen Assoziationsanstöße seiner *Titel ohne Werke* (Hatting 1919: 45f) geben dem leeren bzw. weißen Werk einen breiten Interpretationsraum. Dies gilt möglicherweise auch beim sprachlichen Nicht-Verstehen. So fragt sich, ob ein Schriftzug wie „denken im petrichor“ symbolisch interpretiert wird, da das seltene Bezugswort *Petrichor* (,Regengeruch‘) für viele Rezipient:innen nicht mit einer bedeutungsgebenden Konvention verbunden werden kann. Als konventionenfrei aufgefasste Wortschöpfung lässt das Wort nur Raum für Assoziationen und verlagert die vordergründig symbolische Interpretationsvorlage in den Bereich des ikonischen Schließens.

Auf einen Rollentausch zwischen Werk und Titel verweist Vogt (2006: 80). So hat die Künstlerin K. Pieroth das Wandetikett des Mona-Lisa-Gemäldes *La Jaconde* (Leonardo da Vinci) aus dem Louvre ausgeliehen und als eigenes Werk mit dem Titel *untitled* präsentiert. Auch hier müsste das neue Wandetikett-Werk Assoziationen über die symbolische Lese-Interpretation hinaus auslösen.

Spiele mit werkseitigen Leerstellen oder vertauschten Funktionen verstärken die Position, dass Kunstwerke und Titel auf verschiedenen Wegen gemeinsam Sinn erzeugen (sollen) und entsprechend interpretiert werden.

### 4.3 Fall 3: Titel schaffen das Kunstwerk

Fertige (Alltags-)Objekte können zu sog. „Ready-made-Kunstwerken“ deklariert werden. Dies geschieht durch Aneignungsprozesse meist etablierter Künstler:innen, indem sie die ausgewählten Objekte signieren, mit einem Titel versehen und ausstellen. Diesem Muster folgte das Marcel Duchamps zugeschriebene Werk *Fountain* (1917). Im Kunstbetrieb wird es entsprechend nicht als Urinal, sondern als Skulptur bezeichnet.



Abbildung 5: *Fountain*, Marcel Duchamp (1917)

Offensichtlich werden im Kontext der Exposition des Alltagsgegenstands seine Gebrauchsregeln, einschließlich analoger sprachlicher Verwendungsregeln, suspendiert. Das von der ursprünglichen Funktion und der Benennung „entkleidete“ Objekt kann zum Symptom werden, wenn es zu kausalen Schlussfolgerungen einlädt (wie „Weil es hier so positioniert ist, bedeutet es möglicherweise...“), und ein uneingeschränktes Interpretationsspektrum eröffnen.

Nicht ausgeschlossen ist, dass es Betrachter:innen dazu bringt zu assoziieren. Entsprechende Ikonisierungen weisen über die ursprüngliche Funktion des Gegenstandes hinaus. Sie werden vor allem über die Titelgebung inspiriert.

#### 4.4 Fall 4: Übersetzung und Interpretation

Das Beispiel unten, Picassos berühmtes Gemälde eines alten Mannes mit (seiner) Gitarre soll an dieser Stelle für die Folgen von Übertragungen von Titeln in andere Sprachen dienen. Ausgangspunkt der Überlegungen ist, dass Begriffe wie *Gitarrist*, *alt* oder *blind* kulturengebundene Assoziationen erzeugen (Konnotationen; cf. Experimente mit Einwort-Reaktionen auf Assoziationsbegriffe über kulturelle Grenzen hinweg)<sup>17</sup> und dass analog Übersetzungen von Titeln in verschiedenen Kulturen zu unterschiedlichen Lenkungen des Blicks auf einen identischen Kunstgegenstand führen. Entsprechend müssten die Interpretationen voneinander abweichen. Hier eine Rekonstruktion:

Picasso nennt sein Gemälde (1903 fertig gestellt) *Le vieux guitariste aveugle*. Zur Entstehungszeit pendelte der Maler zwischen Madrid, Barcelona und Paris, und man kann davon ausgehen, dass der französischsprachige Titel auf eine Übersetzung Picassos aus dem Spanischen, seiner Noch-Muttersprache war: *El viejo guitarrista ciego*. Möglicherweise stammte auch sein Motiv, sein Vor-Bild aus Spanien.<sup>18</sup> Die semantischen Unterschiede zwischen VIEUX/VIEJO, GUITARISTE/GUITARRISTA und AVEUGLE/CIEGO jedenfalls sind augenfällig, allein schon durch den unterschiedlichen Status und die Typik der Musik, die von der Gitarre als Soloinstrument in den jeweiligen Ländern vorherrschte.



Abbildung 6: *Der Gitarrenspieler*, Pablo Picasso (1903/1904)

In der o. g. Quelle werden als deutsche Titel *Der alte Gitarrist* und *Der alte Gitarrenspieler* synonym verwendet.<sup>19</sup> Ein Grund mag darin liegen, dass dieser Titel aus dem Englischen *The Old Guitarist* übersetzt wurde. Doch wird GITARRIST im Deutschen eher mit Rockmusik

<sup>17</sup> Beginnend mit Lorand Szalay, cf. Szalay/Brent (1967).

<sup>18</sup> Dies ist eine Spekulation des Verfassers aufgrund von Kommentaren, die das Bild als „in den Straßen von Barcelona“ oder „in Madrid gemalt“ lokalisieren (cf. du Plessis 2022).

<sup>19</sup> Dies gilt auch für viele andere deutschsprachige Internet-Quellen.

assoziiert und GITARRENSPIELER mit klassischer (Kammer-)Musik, die im deutschen Sprachraum nicht nur wegen der Mandoline als Konkurrenz-Instrument wenig verbreitet war. So müssen die Interpretationslenkungen spanischer (VIEJO GUITARRISTA) und deutscher Betitelungen (ALT, GITARRIST/GITARRENSPIELER) auf das Kunstwerk sehr unterschiedlich ausfallen. Hinzu kommt, dass in englisch- und deutschsprachigen Übersetzungen die Attribution CIEGO (BLIND) getilgt wurde, wodurch eine abgebildete kulturelle Situation in Spanien, betitelt mit *El viejo guitarrista ciego* im Vergleich zu deutschsprachigen Ausstellungskontexten mit *Der alte Gitarrist/Gitarrenspieler* deutlich verschiedene Assoziationen auslösen muss.<sup>20</sup>

Eine für den Verfasser ungeklärte Besonderheit des Titels ist, dass Picasso der abgebildeten Person einen bestimmten Artikel verleiht, als ginge es um ein Individuum oder eine Musiker-Kategorie. Verweise auf einen Beruf wie *soy chófer de ómnibus* werden im Spanischen ohne Artikel ausgedrückt, anders als im Englischen. – Ohne oder mit Artikel: Im Titel eines Kunstwerks würde sich die Referenz nicht auf eine abgebildete Person, sondern auf das Gemälde mit der Person beziehen.

Wenn also Titel bildliche Assoziationsprozesse beeinflussen, werden sie in verschiedenen Sprachen auf unterschiedliche Weise die Werkinterpretationen beeinflussen. Dies geschieht, ohne dass Betrachter:innen das Zustandekommen solcher fremdsprachenbedingten Modifikationen rekonstruieren können. Hinzu kommt, dass auch die Bilder als Referenzobjekte der Titel in verschiedenen Kulturen auf gesellschaftliche oder adressatenspezifische Grundeinstellungen treffen, die die ikonische Interpretation beeinflussen.<sup>21</sup>

#### 4.5 Fall 5: Text-im-Bild-Kombinationen

Künstler:innen fügen ikonischen Zeichenvorlagen manchmal schriftsprachliche, symbolisch zu interpretierende (Schrift-)Zeichen hinzu. Letztere sind in der Regel Buchstaben, Wörter oder auch Äußerungen. Zusammen lösen sie als bi-mediale Kompositionen entsprechende ikonische und symbolische Schlussverfahren aus.



Abbildung 7: *Untitled*, Cy Twombly (2006)

<sup>20</sup> Die verschiedenen ausgewiesenen Titel müssten verschiedene ikonische Prozesse auslösen, zumindest unterstützen; eine Hypothese, zu der bisher empirische Untersuchungen fehlen.

<sup>21</sup> Der Kulturbegriff wird hier nicht differenziert; dazu sei auf Busch (2013) verwiesen.

Abbildung 7 zeigt ein Gemälde, das buchstabenähnliche Linien zeigt, und damit symbolische Interpretationen nahelegt. Doch folgt das Auge den Linien, können Betrachter:innen keine (Wort-) Bedeutung herauslesen und müssen auf assoziative Interpretationen „umschalten“. Der Titel gibt keine Hilfestellung, und das Schwanken zwischen verschiedenen semiotischen Verfahren ist möglicherweise eine Intention des Künstlers.

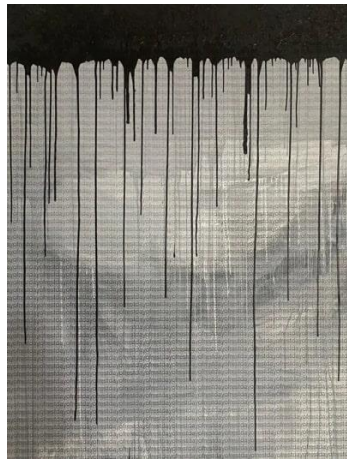


Abbildung 8: *DayofRest*, Willi Bucher (2012)

Konkreter werden Symbole in Abbildung 8. Dort findet sich der Bildtitel als Schrift-Grundierung im Gemälde selbst. Betrachter:innen lesen die zifgache Wiederholung auf dem Kunstwerk symbolisch und assoziieren sie mit dem bildnerischen Kontext. Beim symbolischen Interpretieren des Wandetiketts entdecken sie eine vermeintliche sprachliche Tautologie. Der Titel *DayofRest* verweist jedoch durch seine besondere grafische Gestaltung auf Wortgrenzen und gibt keinen Hinweis auf die Addition des semantischen Gehalts im Gemälde. Daher kann man den Titel nicht als semantische Doppelung auffassen, sondern muss vielmehr vermuten, dass ikonische und symbolische Schlussfolgerungen als Kombination zum Bildeindruck führen.

Welche Ergebnisse wechselseitige Einflussnahmen semiotisch konkurrierender Prozesse ergeben, ist nicht genau bestimmbar. Dazu unterstreicht Weingart (2012: 295), dass Texte „in ihrer Bildlichkeit in den Blick genommen wiederum wie Bilder ‚gelesen‘ werden können“.

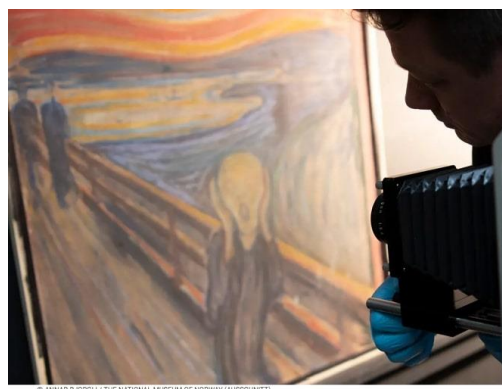


Abbildung 9: *Der Schrei*, Edvard Munch (1893)

Anders liegt der Fall bei Kommentaren, deren Intentionalität infrage steht: Bei Munchs berühmtem Werk *Skrik* (dt.: *Der Schrei*) steht in der linken oberen Ecke des ersten Bildes der

vierteiligen Reihe klein und kaum erkennbar mit Bleistift in norwegischer Sprache geschrieben: „Kann nur von einem Verrückten gemalt worden sein“.

Erst vor wenigen Jahren wurde mithilfe durch Infrarot-Kamera und Vergleich der Handschrift klar, dass der Metakommentar vom Maler selbst nachträglich hinzugefügt wurde. Somit ist – zusätzlich zum Titel – im Bild eine symbolische Interpretation angelegt, wodurch das Werk eine Kombination aus zwei Zeichentypen ist. Je nachdem, wer als Sprecher:in oder *der Verrückte* gemeint ist, können Betrachter:innen die Äußerung u. a. als EINGESTÄNDNIS, VORWURF, VERMUTUNG oder auch ZITAT interpretieren.

Betrachter:innen müssen damit drei Interpretationsvorlagen zu einem Gesamteindruck formen. Doch fragt sich, ob der Metakommentar Teil der Werkinterpretation ist oder Teil der Kunstkommunikation.

#### 4.6 Fall 6: Symptome in Ikonen?

Obwohl alles Wahrnehmbare potenziell als Symptom angesehen und damit zum Symptom für etwas werden kann, spielt diese Zeichen-Kategorie bei der Werkinterpretation keine eigene Rolle. Der Hauptgrund ist, dass Kunstwerke als intentional zeichenhaft angesehen werden, und dies ist bei potenziellen Symptomen – wie zum Beispiel ungewollt herunter gelaufener Farbe mit vertrockneten Tropfen am Ende, eingetrockneten Pinselhaaren oder zurück gebliebenen Fingerabdrücken nach dem Korrigieren von Farbgebungen – nicht der Fall. Da nicht eindeutig festgelegt werden kann, wofür ein Symptom Symptom ist (s. o. Kapitel 2), können die angeführten Phänomene als handwerkliche Fehler, als Versehen, als Nachlässigkeit oder – wie noch feuchte Farbe auf Gemälden bei Vernissagen – als Resultat von Zeitdruck oder Arroganz angesehen werden. Aber kann eine intentional hergestellte Zeichen-Vorlage nicht-intentionale Zeichen enthalten?



Abbildung 10: *Tropfen des Meeres* (ohne Angaben; Ausschnitt)

Relativ eindeutig erscheint dies bei dem oben dargestellten Gemälde, dessen Titel *Tropfen des Meeres* die sichtbaren Sprengsel und die herunter gelaufene Farbe als motiviert (*drip painting*) erscheinen lässt. Die Bahnen, die sich die Farbtropfen gesucht haben, können also als thematisch naheliegendes Stilmittel und damit intentionales Ausdrucksmittel interpretiert werden.

Auch in der abstrakten Malerei finden sich auf den ersten Blick „unmotiviert“ heruntergelauene Farblagerungen.

In Abbildung 11, Katharina Grosses Tafelbild *Ohne Titel* 2011, verläuft Farbmateriale nach unten, und am Ende haben sich Tropfen gebildet. Jedoch beginnen die Abläufe an den Grenzen andersfarbiger Figuren, stimmen also teilweise nicht mit den darüber liegenden Ausgangsfarben überein. Dies und die gardinenartige Anordnung der Farbflüsse sind Anzeichen dafür, dass sie intentional hervorgebracht sind, also Ikonisierungen von Symptomen darstellen.



Abbildung 11: *Ohne Titel*, Katharina Grosse (2011, Ausschnitt)

Wird also beim Auftreten von Symptomen eine Häufigkeit oder gar Regelmäßigkeit bemerkt und damit eine potenzielle Intentionalität unterstellt, verliert die symptomatische Interpretation ihre Berechtigung, beispielsweise die Unterstellung einer zu großen Menge an Flüssigkeit oder von Nachlässigkeit.

Als Hypothese gilt entsprechend, dass Merkmale, die beim ersten Betrachten als Symptome erscheinen, dann wenn ihr Status als „offen-sichtlich“ und intentional gedeutet wird, Gegenstände ikonisieren, während handwerkliche „Fehler“ in der Auffassung als symptomatisch verbleiben.<sup>22</sup>

Entsprechend spielen Symptome beim Betrachten von Kunstwerken dann eine untergeordnete Rolle, wenn die Interpretation nicht zur Ikonisierung führt oder ohne Interpretationsziel dem Phänomen Intentionalität unterstellt wird.

#### 4.7 Fall 7: Titel-Geschichten

Der sog. „Marinemaler Olaf Rahardt“ (siehe Abbildung 12), Verfechter einer vorbildgetreuen, fotografisch anmutenden Wiedergabe von (Kriegs)-Schiffen auf hoher See, erschafft eine extreme Form der Gattung Wandetikett: er versieht es mit Erläuterungen, wie sie in Ausstellungskatalogen zu finden sind. Beispielsweise führt er unter dem Werktitel und der namentlichen

<sup>22</sup> Ähnlich verhält es sich mit Farb-Abblätterungen, mit eingetrockneten Pinsel-Haaren oder „Beschädigungen“ durch Messer oder andere Gegenstände. In manchen Kunstwerken finden sich Symptome, die von vornherein als außerhalb des künstlerischen Ausdrucks verortet werden. Beispiel: Bezüglich der Leonardo da Vinci zugeschriebenen Zeichnung *La bella principessa* wird im gleichnamigen Wikipedia-Eintrag (2023) angeführt, sie zeige am Rand „drei kleine Stichlöcher, die darauf schließen lassen, dass das Blatt ursprünglich in einen Kodex eingebunden war“. (*La Bella Principessa* 2023)



Identifizierung beider Schiffe als Titel (*BP 25 BAYREUTH begegnet MS RUDOL-STADT*) an, wann diese in Dienst gestellt wurden, welche Besatzung sie hatten, etc. (s.u.).



Abbildung 12: *BP BAYREUTH begegnet MS RUDOLSTADT*, Marinemaler Olaf Rahardt (s. a.)

Der Künstler schließt seine Interpretationsanleitungen mit dem Vermerk, es habe die „im Gemälde gezeigte Begegnung [...] in der Realität nie gegeben“ (vgl. Fußnote 23). Nicht nur durch diesen Verweis, dass die in jedem Kunstwerk angelegte Verfremdung im vorliegenden Fall keine ist, sondern auch durch Angaben zur äußeren Korrektheit von Bildgegenständen<sup>23</sup> werden hier durch das Wandetikett potenzielle Assoziationen von Betrachter:innen auf ein Minimum eingeschränkt.

#### 4.8 Fall 8: Schriftzeichen als Kunstwerk

Künstler wären nicht Künstler, wenn sie die Schlussfolgerungen oben nicht versuchten umzukehren: Hierzu gehören Kunstwerke, die symbolische Interpretationen, so wie sie bei Titeln vorgegeben werden, in das Kunstwerk hinein verlagern. On Kawaras *date paintings* enthalten lediglich Buchstaben und Zahlen, die sich zu einem Datum kombinieren lassen und damit symbolische Interpretationen erzeugen. Vordergründig steht dies im Widerspruch zur generellen ikonischen Zeicheninterpretation von Kunstwerken.

<sup>23</sup> Der vollständige Titeltext lautet: „Die BAYREUTH wurde im Mai 2003 in Dienst gestellt (sic!) und ist stationiert in Neustadt/Holstein. 14 Personen versehen ihren Dienst an Bord. Das Vollcontainerschiff MS RUDOLSTADT wurde 1985 im spanischen Gijón für die DSR (Deutfracht/Seereederei Rostock) gebaut. Sie war bis 1991 unter diesem Namen in See. 1997 brachte eine Kollision in China das Ende des Frachters. Ein Modell des Schiffes befindet sich im Rathaus Rudolstadt. Die im Gemälde gezeigte Begegnung hat es in der Realität nie gegeben. Gouache/Tempera; 1.390€; Foto: B. Müller-Jacquier, Rathausgalerie Bayreuth, 06.04.2022.“



Abbildung 13: *16 May. 94*, On Kawara (1994, Ausschnitt)

Aber erlauben Symbole wie Buchstaben und/oder Zahlen – wie man sie in Titeln findet – keine Ikonifizierung? In einer Abbildung eines Ausstellungskatalogs hängen On Kawaras Bilder nebeneinander, ohne Titel-Etikett. Dies verstärkt den Drang, bei der Betrachtung des Bilds symbolische Schlussverfahren zu verwenden, um erst nach der regelbasierten Identifizierung eines bestimmten 24-Stunden-Zeitraums assoziativ und damit ikonisch fortzufahren. Ein Kunstwerk verliert also seine Ikonizität selbst dann nicht, wenn es Symbole enthält, die – wie von On Kawara praktiziert – den Großteil des Werks bestimmen.<sup>24</sup>

Den wohl berühmtesten Schriftzug auf einem Gemälde zitiert Böhme (1995) lapidar wie folgt: „Magritte hat eine Pfeife auf eine Leinwand gemalt und darunter geschrieben ‚Ceci n’est pas une pipe‘ [...]“ (Böhme 1995: 70). Ohne hier auf die Rezeptionsgeschichte dieser Antiphrase einzugehen, stelle ich aufgrund des oben Gesagten die These auf, dass die semiotischen Verfahren, die eine Konfirmation wie „Ceci est une pipe“ auslösen würde, zu ganz ähnlichen Eindrücken über das Werk und Magrittes Intentionen führt. Betrachter:innen würden diesen oder andere Schriftzüge auf Werken metaphorisch interpretieren, i. e., den „wörtlichen Sinn unter den gegebenen Äußerungsumständen für irrational“ halten und annehmen, dass „der Sprecher eine wörtliche Interpretation auch nicht intendiert“ (Keller/Kirschbaum 2003: 34f.). Solche Metaphorisierungen von Symbolen treten auch dann auf, wenn Künstler:innen auf ihrem Werk die Bezeichnung eines bildlich ausgedrückten Gegenstands anführen. Dies bedeutet, dass weder eine Tautologie im Bild noch eine zwischen Bild und Titel vorliegen kann, denn diese treten nur auf der einen semiotischen Interpretationsweise, nämlich der symbolischen auf.

Titel können auch aus Zahlen bestehen. Als Kennzeichnungen benutzen Künstler:innen eine aufsteigende Zählung ihrer Werke, wenn sie Assoziationslenkungen, die von Titeln ausgehen, vermeiden oder gar untersagen wollen. Jackson Pollock beispielsweise hat seine späten Gemälde nummeriert, als Titel also z. B. *Number 27, 1950* oder *Number 1B 1948* gewählt. Die Titel enthielten das wiederkehrende und sicherlich konventionell verwendete Wort *number*, eine Zahl sowie die Jahreszahl der Entstehung, die damit von untergeordneten Angaben in der Etikette in den Titel aufsteigt. Dadurch kann der Titel rein symbolisch interpretiert werden. Durch die Anbindung an das ikonisch interpretierte Bild eröffnet der Schriftzug Interpretationen, die über die symbolisch erschließbare Bedeutungskomposition hinaus gehen.

<sup>24</sup> Dies gilt auch für Untertitel, eine Besonderheit von On Kawara. Seinem Bild vom 4. Jan. 1966 fügte er – möglicherweise aus einer Zeitung – nachträglich den Untertitel *New York’s traffic strike* hinzu, einen Ausdruck also, der zwecks symbolischer Interpretation verfasst war und im neuen Kontext über konventionelle Lesarten hinaus Assoziationen provoziert.

#### 4.9 Fall 9: Titelkorrektur: Der sensible Umgang mit Werktiteln

Im Rahmen des Versuchs, die Bestände von Museen der Öffentlichkeit online zugänglich zu machen, werden Werktitel in großem Umfang dokumentiert, erforscht und auch verändert. Dazu führen beispielsweise die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (SKD) drei wesentliche Gründe an:

1. Manche Titel erweisen sich im Zuge der neueren Forschung als sachlich falsch und müssen berichtigt werden.
2. Andere Titel wurden geändert, weil mithilfe der Forschung neue Erkenntnisse zu einem Werk gewonnen wurden und ein Titel präzisiert werden kann.
3. Sprache verändert sich, und was einst üblich war, gilt heute als diskriminierend – und umgekehrt. Begriffe wie z. B. *Neger*, *Mohr*, *Zigeuner* in Objektiteln wollen die SKD vermeiden, da sie eine abwertende Bedeutung in sich tragen (cf. Staatliche Kunstsammlungen Dresden 2021).

Dass falsch zugeordnete Titel korrigiert werden, ist für die Frage, wie sie Interpretationen von Betrachter:innen orientieren, wenig problematisch. Was „sachlich falsch“ ist, mag im Einzelfall eine Frage der Auslegung sein. Dass Titel präzisiert werden, wenn beispielsweise eine als „Junge“ bezeichnete Figur nach der Entdeckung seines Namens nun einen Eigennamen als Titel erhält, verändert die Referenzbeziehung<sup>25</sup> entscheidend. Meines Erachtens ist eine solche Umkategorisierung nur dann gerechtfertigt, wenn Künstler:innen, Galerist:innen o. ä. den neu bestimmten Titel parallel zum gebräuchlichen verwendeten. Denn ein Wissen allein um die richtige Sachlage – beispielsweise, dass der Künstler keinen *Sonnenuntergang* gemalt haben konnte, weil seine Blickrichtung bei der Werkerstellung gen Osten ging und dass das Werk eigentlich *Sonnenaufgang* heißen müsse – ginge davon aus, es gäbe „richtige“ und „falsche“ Darstellungen in Kunstwerken und entsprechend verbesserungswürdige „falsche“ Titel.

Die Rede von Begriffen, die Bedeutung „in sich tragen“ (Grund 3) hat Keller (<sup>2</sup>2018: 148f.) überzeugend relativiert und darauf verwiesen, dass die Bedeutung das ist, „was das Zeichen interpretierbar macht“. Künstler:innen erstellen Zeichenvorlagen durch Gemälde auf eine Weise und durch Titel auf eine andere Weise, um Rezipient:innen zu beeinflussen. Somit ist es generell problematisch, semiotische Interpretationsvorlagen zu ändern. Ohne hier auf Diskurse zur diskriminierungsfreien Sprache einzugehen, kann man fragen, ob Künstler:innen nicht bereits bei der Werk-Entstehung absichtlich abwertende Fremdkategorisierungen bei der Titelformulierung gewählt haben, um bestimmte Werkinterpretationen anzustoßen, ähnlich wie modifizierte Titel aktuell einen nichtdiskriminierenden Sinn bewirken sollen. Aus der Sicht der Kunstsammlungen ist die Position einfach: „Durch eine Änderung von Werktiteln ändert sich die Aussage des jeweiligen Werkes nicht. Im Gegenteil wird durch die Änderung jetzt präziser beschrieben, was man sieht“ (cf. Staatliche Kunstsammlungen Dresden 2021). Dass Werke eine Aussage haben, kann man diskutieren. Dass Titel aber die Werkinterpretation beeinflussen und dass Künstler:innen sie teilweise mit dieser Intention gestalten, ist nicht mehr bestreitbar. Kurz:

---

<sup>25</sup> Seit Platons *Kratylos* ist die semiotische Frage, was ein Eigenname ist, Gegenstand vieler wissenschaftlicher Auseinandersetzungen. Hier verweise ich auf Kellers Kritik an repräsentationistischen Sprachauffassungen (anhand einer Rekonstruktion des *Kratylos*-Dialogs, cf. Keller <sup>2</sup>2018: 31f.; konzeptionell cf. ibd.: 156f.).

jede Änderung von Werktiteln ändert die Orientierung der Assoziationen bei der Werkinterpretation. Wie dies geschieht, ist Aufgabe empirischer Forschung herauszufinden (s. u.).

## 5 Zwischenbilanz

Die oben angeführten Fälle illustrieren, wie vielfältig die Modalitäten zwischen Werk und Titel angelegt sein kann. Die semiotischen Beziehungen und wechselseitigen Anreicherungen zwischen Ikonen, ikonisierten Symptomen, symbolisierten Ikonen und Symbolen bilden im Verlauf der Werk- und Titelinterpretation ein Interpretationsgeflecht, das grundsätzlich über ein Verstehen von Zeichen auf der Basis vorgegebener Konventionen hinaus geht. Kunstwerke „enthalten“ keine Bedeutung, die Betrachter:innen herauslesen können. Künstlerische Ausdrucksformen (Zeichen) entziehen sich allen Versuchen vereindeutigender „Steht-für-Relationen“ und damit repräsentationischen Zeichentheorien. Kunstobjekte – auch wenn sie „leer“ sind (siehe Fall 4) – sind oder enthalten kein *representamen*<sup>26</sup>, sondern sind immer mehr als ein singuläres Zeichen. Ihre Ausdrucksformen verlangen nach konventionsfreier Interpretation (ikonische Verfahren, s. o. Kapitel 2), denn das Wahrnehmbare gilt nicht als „Stellvertreter oder Repräsentanten des nicht unmittelbar Wahrnehmbaren“ (Keller <sup>2</sup>2018: 158). Regelbasierte Schlüsse sind den Titel-Interpretationen vorbehalten, auch wenn diese teils so konzipiert sind, dass die Verwendung eingeführter Konventionen scheitern muss.

Daher erweist sich die Anwendung einer Zeichentheorie wie der von Keller als adäquat, da sie Bedeutung als Resultat von Erschließungsprozessen von Zeichen-Verwendungen bestimmt, kurz: „Das Zeichen selbst, außerhalb seiner Verwendung steht für gar nichts. So wenig wie ein Prügel, der nicht verwendet wird, schmerzt“ (Keller <sup>2</sup>2018: 158). Betrachter:innen von Kunstwerken „geben“ ihnen also durch ikonische Schlussfolgerungen Bedeutung. Dies mag erklären, warum Interpretationen von Kunstwerken immer unabgeschlossen bleiben,<sup>27</sup> ein Phänomen, das einerseits den Reiz der Kunstkommunikation ausmacht, andererseits dem menschlichen Drang nach Abgeschlossenheit von Deutungen entgegensteht.

Die folgenden Fälle mögen diese Phänomene illustrieren. Sie werden im Anschluss für Erklärungen dazu genutzt, welche weiteren Kontexte bei Zeichen-Interpretationen eine Rolle spielen.

## 6 Hervorbringung und Aushandlung von Titeln

Das Zustandekommen von Titeln wurde oben auf verschiedene Weise illustriert. In Ratgeberforen werden Hinweise gegeben, was (Nachwuchs-)Künstler:innen unternehmen können, um zu passenden Titeln zu gelangen (cf. Morozin 2023) Im Folgenden werden abschließend Fälle behandelt, die aufzeigen, welche titelgebenden Prozesse nach Fertigstellung eines Werks relevant werden. Die hier dokumentierten Verfahren dokumentieren ein Herantasten an das Ausdruckspotenzial von Titeln und entwickeln sich in verschiedenen Konstellationen, auch

---

<sup>26</sup> „A sign, or **representamen**, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the **interpretant** of the first sign. The sign stands for something, its **object**“. Cf. Peirce (1994: CP 2.228; Hervorh. im Original).

<sup>27</sup> Cf. u. a. Ecos (1977) Konzept des „offenen Kunstwerks“ oder Vogts (2006: 26) Kapitel „Konnotation gegen unendlich“.

interaktiv. Diese Prozesse verdeutlichen nicht nur die Entstehung von Titel-Formulierungen, sondern auch deren Beziehung zu dem, was Künstler:innen durch das Bild ausdrücken möchten.

### 6.1 Fall 10: Die Entstehung von Titeln

Eine Künstlerin stellt einige ihrer Werke auf die Verkaufsplattform (eBay-)Kleinanzeigen und versieht sie mit Titeln. Hier ein Beispiel (Abbildung 14).



Abbildung 14: *Stille Wasser*, Virginia Babl (2021)

Wenn sie noch kein Werk verkauft hätte, wäre dieses Werk unter bestimmten Kriterien kein Kunstwerk, denn es wird nur von der Produzentin individuell „ausgestellt“ in einem Kontext, in dem gebrauchte Kleidung, Küchengeräte oder Werkzeuge vertrieben werden.

Die Interpretationsvorlage „Werk“ ist also noch nicht als Kunst legitimiert bzw. nur durch eine Person. Dies berechtigt – anders als im Museum – zur möglichen Reaktion auf das mit *Stille Wasser* betitelte Bild: „Das ist doch kein Ausdruck von ‚Stille Wasser‘!“ Entsprechende Einwände würden berechtigt oder unberechtigt den Werk-Titel-Bezug infrage stellen, und zutage käme die alltagsweltliche Einstellung, dass der Titel der Name für ein korrespondierendes Objekt sei.

Auf die Bitte zu erläutern, warum sie ihrem Bild diesen Titel gegeben hat, erläutert Frau Babl:

[...] dafür gibt es tatsächlich mehrere Gründe. Ich habe dem Bild erst spät nach Fertigstellung einen Namen gegeben. Der banalste Grund für den Namen „Stille Wasser“ ist, dass ich fand es sieht aus wie ein tiefer See. Gleichzeitig ist die Geschichte zu dem Bild so, dass es mir erst gar nicht so recht gefallen hatte und ich es erst mit der Zeit wirklich lieben gelernt habe, so dass es jetzt eines meiner liebsten Bilder ist. Das Erkennen, dass es sich bei dem Bild doch um einen Schatz handelt passte auch wieder zum tiefen Gewässer, auf dessen Grund ein Schatz ruht. Der dritte Grund ist, dass das Bild seinen Namen bekommen hat in einer Phase meines Lebens, wo ich einen Umbruch im Leben hatte. Vor diesem Umbruch und der Entscheidung etwas zu verändern, war ich recht still und habe viel überlegt. Passend zu der Redewendung „stille Wasser sind tief“.

Welcher der drei Gründe jetzt der vorherrschende ist, kann ich gar nicht sagen. Ich denke der Titel ist mir einfach eingefallen und dann hat einfach alles zusammengepasst.

(Babl 2021)

Die Künstlerin erschafft also eine ikonische Interpretationsvorlage, die sie im Nachgang als „Zeichen-für-etwas“ erschließt und entsprechend benennt. Die Interpretationslinien, die die Künstlerin anführt, enthalten Abbild-Assoziationen („sieht aus wie...“ bezüglich See, Schatz) und Verweise auf mögliche Motive und seelische Zustände, aus denen heraus das Werk entstand. Das gewählte Sprichwort ist im Titel als sprachliche Leerstelle („Stille Wasser...“) angelegt, die Rezipient:innen füllen müssen („...sind tief“). Auch die wörtlichen Verwendungen der Begriffe *Wasser* und *tief* werden angesprochen, sodass die Metaphorizität der Äußerung deutlich wird (cf. Keller <sup>2</sup>2018: 251f.).

## 6.2 Kapitel 2.1

Ähnlich wie in Fall 2 wird hier gezeigt, dass und in welchem Moment ikonischer Assoziationen die Frage nach potenziellen Titeln aufkommt. Die Betrachterin Manuela Mehrwald steht vor einem Kunstwerk ohne Titel (siehe Abbildung 15) und veräußert ihre Interpretationsbemühungen wie folgt:



**Abbildung 15: oT., Otto Piene (1971)**

[...] „ohne Titel“ sagt der Titel meines [...] Bildes – und schon überströmt mich die Schwerelosigkeit. Was ich sehe, sehe nur ich und was ich fühle, gehört nur mir. Jeglicher Ursprung ist mir unklar, jeglicher Kontext scheint mir egal. Ich sehe, was mich berührt und das ist zunächst genug.

Selbstverständlich meldet sich mein Verstand zurück: es war wohl die Farbe, die mir ins Gesicht gesprungen ist. Von den letzten Farbschwaden im Kopf befreit, überlege ich mir doch eine Art Titel und forsche nach der Geschichte dieses Bildes – ich kann es einfach nicht lassen. Ich will es begreifen können und so frei ist das Ganze rückläufig betrachtet dann doch nicht mehr.

(Mehrwald 2015)

Wohl wissend, dass er nicht existiert, verlangt es der Betrachterin im Prozess des „Begriffens“ nach einem Titel. Im Anfangsstadium der Assoziationen kann sie der Künstler-Intention folgen,

der sein Werk mit „o. T.“ betitelt und titelfreie Assoziationen verlangt, und sie scheint diese Phase als Befreiung zu genießen. Doch – als sei dies ein interpretatorisches Naturgesetz – meldet sich im Anschluss „der Verstand“ zurück, der nach einem Titel und weiteren Fakten verlangt. Möglicherweise ringt sie damit,

[...] ob etwas ein Zeichen ist oder nicht. Diese Unklarheit kann zwei Gründe haben: Sie kann der Interpretierbarkeit oder die Wahrnehmbarkeit betreffen. Man denke etwa an Zeichen von Göttern oder den Lauf der Gestirne. Hier ist im Allgemeinen die Frage der Interpretierbarkeit strittig. Diejenigen aber, die sie für Zeichen halten, nehmen an, dass sie interpretierbar sind oder gar, was die stärkere Annahme ist, dass sie dazu da sind, interpretiert zu werden.

(Keller <sup>2</sup>2018: 147)

Die Wahrnehmbarkeit von Kunstwerken ist unbestritten, denn sie ist eine Voraussetzung von Kunstobjekten. Bezüglich der Interpretierbarkeit lässt die Betrachterin die Haltung erkennen, im ersten Schritt mit freien Assoziationen zufrieden zu sein. Ohne sichtbaren Anlass suspendiert sie assoziative Zeichen-Deutungen zugunsten einer Suche nach kunsthistorischem Wissen über das Werk, das – so meine These – auf regelbasierten Schlüssen beruht. Wenn nämlich gleiche bzw. ähnliche Assoziationen wiederholt hervorgebracht werden – beispielsweise von Betrachter:innen, Galerist:innen und Kunsthistoriker:innen – und dabei zu einer gewissen Übereinstimmung kommen, müssen sich Rezipient:innen nicht mehr um Assoziationen bemühen, sondern sehen die Zeichenverbindung als regelbasiert und damit als Symbol an. Dies zeigt sich in Äußerungen über ein Werk wie „das ist ein Picasso“ (cf. das Frida Kahlo-Beispiel im Beitrag von Marcus Müller in diesem Themenheft) zeugen ebenso davon wie Interpretationen von Farben („Ich find, es gibt so Cranach-Farben“, siehe Kunst-Podcast 2021 oder das *YKBlue*, s. o.) oder Typisierungen von Formen oder figürlichen Ausdrücken in Kunstwerken. Keller (<sup>2</sup>2018: 250) verweist darauf, dass assoziative Schlüsse (Ikone) automatisch zu regelbasierten Symbolen werden, „wenn gemeinsames Wissen in Bezug auf das Assoziationsziel entstanden ist“ zum Beispiel durch die Verbreitung von Abhandlungen über Otto Pienes Werk.

### 6.3 Fall 13: Ein kooperativer Prozess der Titelfindung

Von einer multilingualen Situation der Kunst-Produktion, bei der immer eine Person mit administrativen Aufgaben die Titelwahl von vier Künstler:innen begleiten musste, berichtet Baracchini (2020). Die Künstlergruppe des *Kuru Art Project* in Botswana bestand aus Personen verschiedener Muttersprachen und verfügte über kein gemeinsames sprachliches Ausdrucksmittel. Als Analphabet:innen mussten sie ihre Titelwahl erst zur Verschriftung und im Folgeschritt zwecks Übersetzung ins Englische ihren Mediatorinnen anvertrauen, „die den Übergang von einem Bild zu einem Diskurs über das Bild (Interpretation), von einer Sprache zu einer anderen (Übersetzung), von der gesprochenen zur geschriebenen Sprache (Transkription) und von der Nicht-Kunst zur Kunst (*artification*) einleiteten.“<sup>28</sup> (Baracchini 2020: 52, Übers. B. M.-J.).

Diese Übersetzungen lösten „besondere Herausforderungen aus, wenn sie soziokulturelle Bezüge enthalten, die bei der Zielgruppe keine Entsprechung haben“ (ibid., Übers. B. M.-J.). Somit

---

<sup>28</sup> Original : « La pose de titres est ainsi le lieu de transformations multiples, engageant le passage d’une image à un discours sur l’image (*interprétation*), d’une langue à une autre (*traduction*), de l’oral à l’écrit (*transcription*) et du non-art à l’art (*artification*). » (Kursiv im Original)

grenzten die letztendlich ausgewiesenen Titel an *réintitulations* (Neu-Titulierungen, B. M.-J., Baracchini 2020: 51).

Unter diesen Umständen dokumentieren alle Beispiele, die Baracchini anführt, einen fremdbestimmten Prozess, in dem sich Künstler:innen bezüglich der Anforderung befinden, einen Titel für ihr Werk zu bestimmen. Dazu und vor allem zur kooperativen Bedeutungskonstruktion dient der Austausch über Abbildung 16:



Abbildung 16: *Two lizards and two birds*, Qhaqhoo (Xgaoc'ō X'are; 2010)

Zeit: März 2010

Ort: Atelier des *Kuru Art Projects* in Botswana

Teilnehmende

Co: Verantwortliche der Projekt-Koordination (Südafrika)

T1: Assistentin und Dolmetscherin (Botswana)

Qha: Qhaqhoo (Xgaoc'ō X'are), Künstler (Botswana)

L: Leila, Autorin und Ethnologin im Projekt (Schweiz)

Das folgende Gespräch (Sprachen: Englisch und Naro) dient der Titelfindung<sup>29</sup> für das Bild des Künstlers Qhaqhoo (Abbildung 16). Anlass ist eine bevorstehende Ausstellung des Werks:

- 01 Co I like very much this painting with the lizard in the air. Why did you put the lizard in the middle of the sky?
- 02 T1 [nach einem Austausch auf Naro mit Qhaqhoo]  
He says that it was a mistake. At the time he drew the lizard, he wasn't thinking to put the blue for the sky.
- 03 Co But it's very nice the way it is now. It really looks as if the lizard is jumping in the air. [lacht] Well, Qhaqhoo explain to us what did you draw.
- 04 T1 He says that it's morning time, when all animals are outside browsing.
- 05 Co Ok, it's again the story of the book. So it could be a title like *Morning time*. But we can choose another title. We don't need to stay close to the story. What do you think?  
[T1 übersetzt Qhaqhoo die Frage auf Naro]
- 06 T1 He suggests *Two birds, two lizards and two kudus*.

<sup>29</sup> Übersetzungen französischsprachiger Erläuterungen (u. a. nonverbale Handlungen) von B. M.-J.



- 07 Co I would have kept the title around this lizard. But that's my way of thinking, one day I will tell you the whole story of this lizard!
- 08 T1 [nach der Naro-Übersetzung für Qhaqhoo]: — He is now saying that he wants *Two lizards and two birds*.
- 09 Co For me, it looks so much as if this lizard is jumping on the tree or out of it, or maybe it's falling from the tree. It could be something like *Jumping lizard*. Isn't it possible that a lizard jumps like this?
- 10 T1 [nachdem sie Qhaqhoo die Frage auf Naro gestellt hat]:  
Maybe sometimes you can see it in the air.  
[sie imitiert mit der Hand eine Eidechse, die von einem Baum fällt]
- 11 Co Yes, you see. Well, let's see what title we already have.
- 12 L *Morning time, Two birds and two lizards and Jumping lizard*.
- 13 Co It could be *Accident* for the lizard falling.
- 14 L It could be quite funny. In French, as well as in English I believe, "accident" means at the same time the fall and the fact that you did something without purpose, "by accident".
- 15 T1 [nach Erklärungen auf Naro für Qhaqhoo]:  
Qhaqhoo is saying that in Naro we also have these two meanings. It shows that even the artist can make mistakes. Myself, I don't know this meaning. It's the first time I hear something like that.
- 16 Co Ok, so now Qhaqhoo, what title do you want?  
[T1 übersetzt für Qhaqho, der antwortet]
- 17 Qha *Two lizards and two birds*.
- 18 Co [Die Koordinatorin beginnt, auf der Rückseite des Gemäldes zu schreiben und unterbricht sich dann] Did he understand well what we were saying. Is it clear for him that we were meaning *Accident* as a title? Such title can make people think. They will surely like this and it might help to sell. Can you please ask him again?  
[T1 übersetzt für Qhaqhoo.]
- 19 T1 This time, he chose *Jumping lizard*! This is not possible! He always changes his mind!
- 20 Co Ok, tell him again all the titles, so that he can make a final choice.  
[T1 greift wieder zur Liste der Vorschläge]
- 21 T1 He wants *Two lizards and two birds*.  
[Dieses Mal schreibt T1 den Titel auf die Rückseite des Gemäldes. Qhaqhoo verlässt das Büro. Man hört in auf Englisch mehrfach wiederholen „Politic, politic, politic“]
- 22 T1 He says that you play politics with him!

(Baracchini 2020: 29)

Zu Gesprächsbeginn lobt Co das „Kunstwerk mit der Eidechse in der Luft“ (Zeile 01) und fragt nach dem Grund für die außergewöhnliche Platzierung einer Eidechse. Seine Ikonisierung erweist sich jedoch als Kompositionsfehler des Künstlers. Einen solchen will Co aber nicht gelten lassen und lobt erneut die außergewöhnliche Darstellung. Dann verweist er die von der Gruppe zu bewältigende kommunikative Aufgabe an den Künstler und fordert Qha auf zu erläutern, was er denn gemalt habe (03). Cos Einleitung eröffnet ein durch *initiation-response-feedback* (Box 2015) charakterisiertes Gespräch. Ein bedeutender Teil des Austauschs wird in der Folge auf Englisch realisiert und bezieht den Künstler weitgehend nicht ein, eine Macht-Konstellation, die Qha am Ende thematisiert (21–22). Sie ist der Rahmen dafür, wie sich bei der Ko-Konstruktion des Werk-Titels unterschiedliche, möglicherweise kulturell beeinflusste Verständnisse von Form und Funktion von Bildtiteln zeigen.

Nach seinem Lob (01, s. o.) bittet Co den Künstler um Erläuterungen dazu, was er gemalt hat. Qhas Antwort „weidende Tiere am Morgen“ (04) ist eine Situationsbeschreibung, seine einzige Abstraktion vom figürlich Dargestellten im Gespräch. Sie käme als potenzieller Titel infrage (05), doch sieht Co eine thematische Nähe zu einem in der Gruppe bekannten Buch und schlägt in Form einer Sprechergruppeneixis („we can choose“; „we don't need to...“, 05) vor, einen anderen Titel zu finden. Ob sein „Wir“ den Künstler einschließt, bleibt offen, da Co ihn um seine persönliche Meinung zum Vorschlag bittet. Im weiteren Verlauf nennt Qha als seine Titelvorschläge zuerst die Summe (06) und dann eine Teilmenge der abgebildeten Objekte (08, 17, 21). Ob dies ein Ausdruck einer persönlichen oder kulturell geprägten Vorstellung von „Titel von Werk“-Beziehung ist, bleibt offen. Co akzeptiert die Titelformulierung durch das gewählte Tempus („I would have kept“, 07). Gleichzeitig fügt er seinen präferierten Titel-Fokus – metakommunikativ als persönliche Meinung gerahmt (07) – an, der auf das Außer-Gewöhnliche, die „springende Eidechse“ zielt, sowie dessen potenzielle Lesart: „one day I will tell you the whole story...“, 07). Der Künstler interpretiert dies dennoch als Einwand und schlägt einen um zwei Objektnennungen reduzierten Titel vor (08). Damit verbleibt er bei seiner Präferenz von Titel-Konstruktionen in Form von Inhalt-Wiedergaben. Co schließt trotz der Zerdehnung des Gesprächs durch die Übersetzungen unmittelbar an seine eigene Titel-Formulierung an (09), die eine Abstraktion von drei möglichen Bewegungen einer Eidechse darstellt. Seine Feststellung, der Titel könne „irgendwie Springende Eidechse“ lauten, stellt er unmittelbar in den Hintergrund: mit der Vergewisserungsrückfrage an Qha, ob es in der Realität eine so springende Eidechse gäbe, verleiht er ihm einen gruppenbezogenen Expertenstatus (09). Qhas Antwort (10) ist durch Heckenausdrücke gekennzeichnet, die einen geringen Grad der Verantwortung signalisieren, die Qha für den Wahrheitsgehalt seiner Proposition übernimmt, und die Handbewegung der Übersetzerin deutete auf ein Fallen, nicht auf ein Springen hin (10). Co interpretiert diese Reaktion auf seinen „Realitätscheck“ als Zustimmung und bittet um ein Zwischenresümee (11). L zählt Qhas Reaktion, was er gemalt hätte („Morning time“), Qhas modifizierte Titelformulierung („Two birds and two lizards“) und Cos Vorschlag („Jumping lizard“) als Wahlmöglichkeiten auf. Im Rückgriff auf die Geste von T1 (10) modifiziert Co seinen bildorientierten Vorschlag um in einen Hergang, den er mit „accident“ (13) tituliert. Die Wortwahl ratifiziert L als „funny“, weil der Ausdruck auf Englisch und Französisch sowohl eine nichtintendierte Handlung als auch das negative Resultat einer Handlung ausdrückt. Eine solche Abstrahierung vom Bildlichen und die gleichzeitige Erzeugung sprachlicher Ambiguität scheinen ihr als Titel angemessener zu sein als die besprochenen Stimmungs- bzw. Handlungsattributionen. Nach Übersetzung des Sachverhalts bestätigt Qha, dass in Naro eine solche Polysemie ebenfalls vorliegt und dass das Wort auch auf seinen erwähnten Fehler als Künstler anspielt. In Kenntnis des multifunktionalen Ausdruckspotenzials der infrage stehenden Formulierung kommt er jedoch auf seinen bildgerichteten Vorschlag zurück (17). Dies erscheint Co so widersinnig, dass sie die Niederschrift dieses Titels unterbricht und sich bei den Nicht-Künstlern vergewissert, ob Qha sie verstanden hätte. Denn – und damit macht sie ihre Kriterien explizit – ein solcher Titel bringe Menschen zum Nachdenken, sie würden ihn mögen, und das könnte beim Verkauf helfen (18). Diese Kriterien werden Qha übersetzt, und als Reaktion auf den Begründungskomplex ändert Qha seine Wahl in „Jumping lizard“, was außerhalb der infrage stehenden Alternative liegt – und die Übersetzerin zum Kommentar „immer ändert er seine Meinung“ veranlasst (19). Doch war seine Entscheidung möglicherweise nur eine situative

Höflichkeitsgeste? Auf Rückfrage und der erneuten Aufzählung aller Titel-Alternativen (20), bestimmt Qha seinen vorherigen Aufzählungstitel „Two lizards and two bird“s als endgültige Wahl (21). T1 hält ihn auf der Rückseite des Bildes fest, während Qha das Büro verlässt und den Entscheidungsprozess retrospektiv mit einem dreifachen „politics“ rahmt (21). Diese *tripliatio* „übersetzt“ T1 als indirekten Vorwurf Qhas an Co und L, diese spielten Politik mit ihm (22). Ihre Formulierung „you play“ lässt eine sprachlich-kulturelle Grenzziehung zwischen ihr und Qha einerseits und T1 und L andererseits schließen.

Das Gespräch illustriert, wie möglicherweise zum einen kulturbedingte Präferenzen für bildnerische Ausdrucksformen (Ungewöhnliches für Co, von Qha als Fehler relativiert) vorherrschen, und zum anderen für die Konzeption von Titeln. Qha scheint Titel als Aufzählung von dargestellten Objekten auswählen zu wollen. Die anglo-/frankophone Gruppe (Co, T) präferiert Abstraktionen vom Gezeigten und Wortspiele. Dazu weist Michel auf kulturspezifische Arten der Bildung begrifflicher Klassen hin, dass also Abstraktionen wie „Konfigurationen von Personen und Gegenständen als ‚Familie‘, ‚Schulklasse‘, ‚Salome‘ oder ‚Judith‘ zu deuten, [...] auf einem konventionell festgelegten kulturellen Code [beruht]“ (Michel 2006: 165).

In kulturellen Überschneidungssituationen können nicht nur kulturspezifische Assoziationen (s. o. Fall 4, 9) angenommen werden, sondern auch besondere Präferenzen für den sprachlichen Ausdruck von Titeln. Vor allem mit seinem ersten Titelvorschlag drückt Qha eine wörtlich klingende Das-ist-Referenzfixierung (s. o. Kapitel 1) aus. Seine Entscheidung jedoch, vier von sechs im Bild dargestellte Tiere aufzulisten, suggeriert gerade wegen dieser Einschränkung Assoziationen über das Dargestellte hinaus. Denn Betrachter:innen erkennen sofort die „fehlenden“ *kudus* und damit sechs Vertreter einer vermeintlichen Objektgattung „Tier“. Damit erreicht Qha auf seine Weise genau das, was Co als Kriterium fordert: *make people think* (18).

Der ausführlich kommentierte Fall 13 illustriert, dass Dokumentationen des Verlaufs diskursiver Sinnaushandlung im Spannungsfeld Werk und Titel geeignet sind, Rückschlüsse auf ungeschriebene Regeln zu ziehen, die bei der Bestimmung von Bildtiteln eine Rolle spielen. Dies gilt insbesondere für strittige Fälle, in deren Verlauf Künstler:innen und Ratgeber:innen bezüglich der Vermarktung ihre Kriterien offenlegen müssen. Dazu lohnen sich sicherlich umfangreichere diskursilinguistische Erhebungen. Baracchini (2020) hat aus ethnologischer Perspektive über weitere Aushandlungssituationen berichtet und kommt bezüglich potenzieller Ergebnisse zu einem eher resignativen Resümee: „Was auf der einen Seite als Sinn-Gebung gedacht ist, um die Begegnung zwischen Werk und Betrachter zu fördern, indem es ihm Stoff zum „Nachdenken“ gibt, wird auf der anderen Seite als Versuch konzipiert, eine fremde konzeptuelle Logik aufzuzwingen, die den Sinn so weit unterwandert, dass sie das Können des Künstlers in Frage stellt.“<sup>30</sup> (Baracchini 2020: 73; Übers. B. M.-J.)

---

<sup>30</sup> Original: « Ce qui, d’un côté, est conçu comme une mise en sens, afin de favoriser la rencontre entre l’œuvre et le spectateur, en donnant à ce dernier matière à ‘réfléchir’, est conçu, de l’autre, comme une tentative d’imposition d’une logique conceptuelle étrangère, subvertissant le sens jusqu’à mettre en doute le savoir-faire de l’artiste ». (Kursiv im Original).

## 7 Resümee

Werk und Titel, unabhängig davon, wer letzteren verantwortet und welchen Veränderungen er unterliegt, stehen als Text-Genres in einem Abhängigkeitsverhältnis bezüglich der Werkinterpretation. Titel beeinflussen die Werkinterpretation, und Werke wirken auf ihre Titel zurück. Eine solche multimodale Verschränkung hat Kesselheim (2021: 274) ausführlich an Museumsexponaten begründet; letztere waren in seiner Studie keine künstlerischen Exponate, sondern sogenannte „Wissensdinge“, Vitrinenobjekte, die mit Vitrintexten eine pädagogisch motivierte, „kombinierte“ Wissensvermittlung intendieren. In künstlerischen Museumsausstellungen sind multimodale Gleichzeitigkeiten – so das Fazit meiner Darlegungen – immer gegeben. Sie sind im Wortsinn die Geschäftsgrundlage. Dabei sind und bleiben die Interpretationsverfahren semiotisch unterschiedlich und müssen aus der Sicht von Betrachter:innen immer neu aufeinander bezogen werden. Titel erzeugen symbolische Interpretationsorientierungen und weisen gleichzeitig über das wörtlich Gegebene hinaus, und zwar vor allem durch Einflüsse des zugehörigen Werks. Ich bin überzeugt, dass eine Affirmation wie „ceci est une pipe“ die Assoziierungs-Intentionen des Künstlers in ganz ähnlicher Weise initiieren würde wie der bekannte negierende Schriftzusatz „ceci n’est pas une pipe“ (Magritte, s. o.) oder – wie geschehen – durch Titel wie *La trahison des images* oder *L’usage de la parole I.* (cf. Böhme 1995: 71). Überhaupt werden Sprechhandlungen als Titel dadurch ambig, dass oftmals gezielt die Sprecherrolle (Künstler:in, Betrachter:in, Mitglied einer bestimmten Rezipientengruppe) unklar bleibt und im Kunstwerk „gesucht“ wird. Sprechhandlungs-Titel wie *Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken* (Martin Kippenberger), *I believe we can fly together* (Yasine Balzoui) oder *N’oublions pas Guernica* (Sebastien Devore) lassen offen, wer Sprecher:in(en) und wer Adressat:in(en) sind. Entsprechend stellen die symbolischen Vorlagen von Titeln die Rezipient:innen vor eine sprachlich komplexe, poetisch anmutende Interpretationsaufgabe.

Es ist sicherlich richtig anzunehmen, dass es Gattungsregeln des gemeinsamen Sprechens über Kunst gibt, und zwar insofern als: „[...] charakteristische Weisen des Kommunizierens über bestimmte Bezugsobjekte usualisiert worden sind und als solche erkennbar bleiben, auch wenn sie von ihrem charakteristischen – wie auch immer zu definierenden – außersprachlichen Bezugsobjekt getrennt auftreten, also: eine Fußballreportage ohne Fußballspiel, eine Konzertkritik ohne Konzert.“ (Thim-Mabrey 2007: 100)

Habitualisieren sich analog auch Zeichen-Interpretationen, die Wechselwirkungen also zwischen ikonischen, symbolischen Schlüssen, okkasionellen Einflüssen von Symptomen und einem Vorrat von „Kunst-Wissen“? Prinzipiell ja, müsste die Antwort lauten, denn es verändern sich die semiotischen Schlussfolgerungen in Richtung Ikonifizierung und Symbolifizierung. Diese Tendenz kann allgemein als Konventionalisierungsprozess aufgefasst werden, in dem die Betrachtung von Kunstwerken von symptomatisch-assoziativ basierten Schlüssen in eher regelbasierte übergeht (siehe auch Fall 12). Und wie entwickeln sich Schlussfolgerungen beim Betrachten von Titeln bzw. welche werden bei der Titelvergabe initiiert? Hoek (2001: 354) verfolgte Typen von Titel-Gebungen historisch und verzeichnete semantische Ungereimtheiten zwischen Titel und Werk, wie beispielweise Intensivierungen oder Verneinungen der Bezüge auf das Werk oder „unstimmige Betitelungen [...], suggestive, abwegige und scheinbar unvereinbare Titel“, die „eine neue Bedeutung, einen Widersinn oder sogar Unsinn“ interpretieren lassen (Übers. B. M.-J). Doch wer/wo ist die Instanz dafür, zu messen oder zu bewerten, was

ein Kunstwerk ausdrückt, und welche Aussage eines Titels ihr im Wege steht oder nicht? Für die zeitgenössische Kunst, so folgert Hoek (ibid.: 355) „stellt sich folglich die Frage nach dem Titel nicht mehr“ (Übers. B. M.-J.). Eine solche Position gewinnt möglicherweise für Kunstwissenschaftler:innen Bedeutung, nicht jedoch – und dies illustrieren die o. g. Fälle deutlich – für Betrachter:innen vor dem Kunstwerk. Denn einige der oben angeführten Werk-Titel-Beziehungen dokumentieren eine Poetisierung der schriftsprachlichen Anteile im Sinn einer Entkonventionalisierung von symbolisch angelegten Schlussfolgerungen. Werden sich Betrachter:innen dessen bewusst, werden sie Titel nicht mehr wörtlich interpretieren können und möglicherweise die Das-ist-Relation umkehren und nach der Werk-Betrachtung im Titel nach weiteren assoziativen Interpretationen suchen. Hinzu kommt jedoch die hier noch ungeklärte Rolle des Wissens über kunsthistorische Fakten bezüglich des betrachteten Werks. Als Hypothese gilt dazu, dass je länger ein Kunstwerk betrachtet und analysiert wird und je mehr Kontextinformationen erworben werden, umso „konventioneller“ fallen die ursprünglich assoziativ angelegten semiotischen Interpretationsprozesse aus. Die von Wichelhaus (1979) entwickelten Didaktisierungen weisen ebenso in diese Richtung wie die von Müller (in diesem Themenheft) dokumentierte „fachkundige“ Interpretation eines Werks von F. Kahlo. Ein solcher Konventionalisierungsdruck im Bereich des Anschauens von Kunstwerken und damit auf ikonische Verfahren kann mit Blick auf Wort-Kombinationen, die Titeln einen wie auch immer „übertragenen“ Sinn nahe lagen, führen zu semiotisch gegenläufigen Prozessen. Im Grunde war es bezüglich der Werktitel rückblickend nur eine Frage der Zeit, bis Künstler:innen mit den schriftsprachlichen Ko-Texten ihr eigenes Spiel trieben und nicht nur die Seh-Konventionen bezüglich der Kunstwerke, sondern parallel die Konventionen schriftsprachlicher Ko-Texte infrage stellten.

Unabhängig davon, wie offensichtlich diese Bestrebungen zwischen Konventionalisierung und Poetisierung im Wechselspiel angelegt sind: letztendlich erliegen alle Betrachter:innen von Kunstwerken dem Zauber der Kunstschaffenden, die es mit vielerlei Mitteln erreichen, semiotische Kombinationspotenziale zwischen Werk und Titel anzulegen, kontinuierlich in Frage zu stellen, zu modifizieren, ad absurdum zu führen, zu banalisieren oder auf andere Weise als dauerhaft interpretationsbedürftig zu inszenieren, um – so Vogts (2006: 223) Wortspiel – „die Bildlichkeit von Texten zur Anschauung und zugleich Bilder zur Sprache“ kommen zu lassen.

### Literaturverzeichnis

- Baracchini, Leila (2020): „Tableaux et titres: les enjeux de la traduction dans un atelier d’art au Botswana“. *L’Homme* 233: 45–74. [journals.openedition.org/lhomme/36596](https://journals.openedition.org/lhomme/36596) [05.11.2023].
- Böhme, Gernot (1995): „Das ist doch eine Pfeife. Kunst und Werbung bei Magritte“. *Kunstforum International* 129/4: 166–177.
- Bolte, Henning (2023): *DrawNotes*. Vol. 1: Onset. Amsterdam: Amsonanza
- Bosredon, Bernard (1997): *Les titres des tableaux. Une pragmatique de l’identification*. Paris: Presses Universitaires de France, Kindle-Version.
- Box, Catherine DiFelice (2015): „Microanalyzing Discourse in the Second and Foreign Language Classrooms: A Review of the Literature“. *Columbia University Working Papers in TESOL & Applied Linguistics* 11/2: 1–14.
- Busch, Dominic (2013): *Im Dispositiv interkultureller Kommunikation. Dilemmata und Perspektiven eines interdisziplinären Forschungsfelds*. Bielefeld: Transcript.

- Descola, Philippe (2021): *Les Formes du visible*. Paris: Seuil.
- Eco, Umberto (1977): *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Faust, Manfred (1974): „Entwicklungsstadien der Wortwahl in den Bildtiteln von Klee“. *Deutsche Vierteljahrsschrift der Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48: 25–46.
- Genette, Gérard (1987): *Seuils*. Paris: Edition du Seuil.
- Hatting, André (2019): *Sonntag. Gedichte 1993–2018*. Weimar/Rostock: Grünberg.
- Hausendorf, Heiko (ed.) (2007): *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*. München: Fink.
- Hausendorf, Heiko (2011): „Kleine Texte“. In: Kiening, Christian/Naumann, Barbara (eds.): *Lieblingsstücke. Germanistik in Zürich: 125 Jahre Deutsches Seminar*. Zürich: vdf Hochschulverlag: 90f. [sagg-zeitschrift.unibe.ch/6\\_09/hausendorf.html](http://sagg-zeitschrift.unibe.ch/6_09/hausendorf.html) [05.11.2023].
- Hoek, Leo H. (2001): *Titres, toiles et critique d'art. Déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*. Amsterdam: Rodopi.
- Kablitz, Andreas (2003): „Kunst des Möglichen. Prolegomena zu einer Theorie der Fiktion“. *Poetica* 35, 3/4: 251–273.
- Keller, Rudi (<sup>2</sup>2018): *Zeichentheorie. Eine pragmatische Theorie semiotischen Wissens*. Tübingen: Francke.
- Keller, Rudi/Kirschbaum, Ilja (2003): *Bedeutungswandel. Eine Einführung*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Kesselheim, Wolfgang (2021): *Ausstellungskommunikation. Eine linguistische Untersuchung multimodaler Wissenskommunikation im Raum*. Berlin: De Gruyter.
- Köller, Wilhelm (2023): *Der Zauberstab der Analogie – Untersuchungen zu den Erscheinungsweisen und Funktionen von Analogien in sprachlichen Sinnbildungsprozessen*. Berlin/Boston: de Gruyter.
- “La Bella Principessa” (2023): *Wikipedia – Die freie Enzyklopädie*. [de.wikipedia.org/w/index.php?title=La\\_Bella\\_Principessa&oldid=235672128](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=La_Bella_Principessa&oldid=235672128) [14.12.2023].
- Mehrwald, Manuela (2015): „Standpunkt: Subjektiv – Otto Piene, ohne Titel/Peter Below, Reasons to be cheerful“. *Artothek. Raum für junge Kunst* (Blog der artothek Köln). [museenkoeln.de/artothek/seite.aspx?s=717](https://museenkoeln.de/artothek/seite.aspx?s=717) [14.12.2023].
- Michel, Burkard (2006): *Bild und Habitus: Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien*. Wiesbaden: VS – Verlag für Sozialwissenschaften.
- Morozin, Nevenka (2023): „Deinem Kunstwerk einen Namen geben“. *WikiHow Gemeinschaftsportale*. [wikihow.com/Title-Your-Work-of-Art](https://www.wikihow.com/Title-Your-Work-of-Art) [14.12.2023].
- Müller, Marcus (2023): „Transkriptionspraktiken in der Kunstkommunikation. Wie man sprachlich an Bilder anknüpft.“ *Linguistik online* 124, 6/23: 13–29. doi: 10.13092/lo.124.10713
- Müller, Martin (1993): *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt: Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys*. Alfter: VDG – Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.
- Peirce, Charles Sanders (1994): *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. [colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf](https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf) [25.11.2023].
- Plessis, Alicia du (2022): *Der alte Gitarrenspieler von Picasso – Eine detaillierte Analyse*. [malen-lernen.org/der-alte-gitarrenspieler/](https://malen-lernen.org/der-alte-gitarrenspieler/) [05.11.2023].

- Reiter, Markus (2009): *Überschrift, Vorspann, Bildunterschrift*. 2. völlig überarb. und erw. Aufl. Konstanz: UVK-Verlagsgesellschaft (= *Praktischer Journalismus* 64).
- Staatliche Kunstsammlungen Dresden (2021): *Zur sprachlichen Überarbeitung von Kunstwerken in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* (SDK). Pressemitteilung vom 14.09.2021. [skd.museum/besucherservice/presse/2021/zur-sprachlichen-ueberarbeitung-von-kunstwerken-in-den-staatlichen-kunstsammlungen-dresden/](https://www.skd.museum/besucherservice/presse/2021/zur-sprachlichen-ueberarbeitung-von-kunstwerken-in-den-staatlichen-kunstsammlungen-dresden/) [14.12.2023].
- Szalay, Lorand B./Brent, Jack E. (1967): „The analysis of cultural meaning through free verbal associations“. *The Journal of Social Psychology* 72/2: 161–187.
- Thim-Mabrey, Christiane (2007): „Linguistische Aspekte der Kommunikation über Kunst“. In: Hausendorf, Heiko (ed.): *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*. München, Fink: 99–121.
- Vogt, Tobias (2006): *Untitled. Zur Karriere unbetitelter Kunst in der jüngsten Moderne*. München: Fink.
- Vogt, Tobias (2016): „Sprache am Kunstwerk“. In: Hausendorf, Heiko/Müller, Marcus (eds.): *Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation*. Göttingen, de Gruyter: 69–87.
- von Lehn, Dirk/Heath, Christian (2007): „Perspektiven der Kunst – Kunst der Perspektiven“. In: Hausendorf, Heiko (ed.): *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*. München, Fink: 147–170.
- Watzlawick, Paul/Beavin, Janet H./Jackson, Don D. (1967/1971). *Menschliche Kommunikation – Formen, Störungen, Paradoxien*. Göttingen: Hogrefe.
- Weingart, Brigitte (2012): „Text-Bild-Relation“. In: Bartz, Christina et al. (eds.): *Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen*. München, Fink: 295–303.
- Wichelhaus, Barbara (1979): *Zeichentheorie und Bildsprache mit Lehrplananalysen und Unterrichtsmustern*. Regensburg: Forum Academicum.

### Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Mnemo-Aufzeichnungen (Skizzenbuch; © H. Bolte, mit freundlicher Genehmigung).
- Abbildung 2: *Trondheim Jazz Orchestra+Anna Webber* (Mnemo-Skizze 2022; © H. Bolte, mit freundlicher Genehmigung).
- Abbildung 3: *Monochrome bleu sans titre*, Yves Klein (1958/59). [kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=120002772&anummer=514&detail=1](https://kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=120002772&anummer=514&detail=1) [28.11.2023].
- Abbildung 4: *Take the Money and Run*, Jens Haaning (2021). [nzz.ch/panorama/kunstwerk-oder-ein-diebstahl-daenischer-kuenstler-heimst-geldscheine-ein-nun-muss-er-sie-zurueckzahlen-ld.1757133](https://nzz.ch/panorama/kunstwerk-oder-ein-diebstahl-daenischer-kuenstler-heimst-geldscheine-ein-nun-muss-er-sie-zurueckzahlen-ld.1757133) [22.11.2023].
- Abbildung 5: *Fountain*, Marcel Duchamp (1917). [google.com/search?client=safari&rls=en&q=Fountain%2C+Marcel+Duchamp+\(1917\)&ie=UTF-8&oe=UTF-8](https://google.com/search?client=safari&rls=en&q=Fountain%2C+Marcel+Duchamp+(1917)&ie=UTF-8&oe=UTF-8) (La Galleria Nazionale) [22.11.2023].
- Abbildung 6: *Der Gitarrenspieler*, Pablo Picasso (1903/1904). [pablocicasso.net/de/der-alte-gitarrenspieler](https://pablocicasso.net/de/der-alte-gitarrenspieler) [22.11.2023]
- Abbildung 7: *Untitled*, Cy Twombly (2006); [phillips.com/detail/cy-twombly/NY010322/29](https://phillips.com/detail/cy-twombly/NY010322/29) [22.11.2023]
- Abbildung 8: *Day of Rest*, Willi Bucher (2012). [1stdibs.com/de/search/art/?q=dayofrest](https://1stdibs.com/de/search/art/?q=dayofrest) [22.11.2023].

- Abbildung 9: *Der Schrei*, Edvard Munch (1893). [spektrum.de/news/edvard-munch-versteckte-botschaft-in-seinem-bild/1839454](https://spektrum.de/news/edvard-munch-versteckte-botschaft-in-seinem-bild/1839454) [22.11.2023].
- Abbildung 10: *Tropfen des Meeres* (ohne Angaben, Ausschnitt; [kunstloft.de/4275-oel-gemaelde-tropfen-des-meeres/](https://kunstloft.de/4275-oel-gemaelde-tropfen-des-meeres/) [22.11.2023].
- Abbildung 11: *Ohne Titel*, Katharina Grosse (2011, Ausschnitt). [fr.de/ratgeber/medien/gross-und-bunt-katharina-grosse-in-baden-baden-zr-6477581.html](https://fr.de/ratgeber/medien/gross-und-bunt-katharina-grosse-in-baden-baden-zr-6477581.html) [22.11.2023] [22.11.2023]
- Abbildung 12: *BP BAYREUTH begegnet MS RUDOLSTADT*, Marinemaler Olaf Rahardt. [j25.marinemaler-olaf-rahardt.de/index.php/gemaelde/2-uncategorised/38-gemaelde-deutsche-marine](https://j25.marinemaler-olaf-rahardt.de/index.php/gemaelde/2-uncategorised/38-gemaelde-deutsche-marine) [22.11.2023]
- Abbildung 13: *16 May. 94*, On Kawara (1994). [onkawara.co.uk/styled-58/](https://onkawara.co.uk/styled-58/) [22.11.2023]
- Abbildung 14: *Stille Wasser*, Virginia Babl (2021). eBay Kleinanzeigen; © Virginia Babl, mit freundlicher Genehmigung.
- Abbildung 15: *oT.*, Otto Piene (1971). [museenkoeln.de/artothek/seite.aspx?s=717](https://museenkoeln.de/artothek/seite.aspx?s=717) [22.11.2023].
- Abbildung 16: *Two lizards and two birds*, Qhaqhoo (Xgaoc’ō X’are; 2010). [journals.openedition.org/lhomme/36596](https://journals.openedition.org/lhomme/36596), Abschnitt 37; ©Kuru Art Project, D’kar, Botswana, cl. Julien Monney [22.11.2023].