

erschienen in: *newsletter MODERNE. Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs Moderne – Wien und Zentral-europa um 1900*, 3. Jg., H. 2 (September 2000), pp. 6-9.

1 Cf. Tragatschnig, Ulrich, Sinn(lich-keit). Explizite und implizite Allegorie in der Wiener Kunst um 1900. Diss. [masch.] Graz 2002, p. 11-51.

2 Cf. etwa Held, Julius: Allegorie. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Hg. v. Ernst Gall u. L.H. Heydenreich. Stuttgart: Metzler 1937ff., Bd. 1, Sp. 346-365.

3 Dreisholtkamp, Uwe: Jacques Derrida. München: Beck 1999 (Beck'sche Reihe 550: Denker), p. 131.

4 Cf. Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp ©1996. – Zu Derridas Kritik an der »Präsenz« cf. auch Culler, Jonathan: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbek: Rowohlt 21999, p. 117ff.

1. Der sehr weite Begriff des Allegorischen

Auf die bildende Kunst bezogen, meint man mit dem Begriff des »Allegorischen« meist eine sinnliche Darstellung von etwas Abstraktem. Um aber nicht voreilig in den Irrlauf jenes Kurzschlusses zu geraten, der das Thema der Allegorie für die bildende Kunst auf bestimmte ikonografische Gattungen beschränkt, die gemeinhin als Allegorien bezeichnet werden, wie z.B. die Personifikation², ist es notwendig, diese (Sinn-)Bildlichkeit möglichst weit aufzufassen – als sinn- und sinnhafte Bildlichkeit.

Der Begriff des Allegorischen kann in jedem Fall zur Benennung einer Klasse von Bedeutungsmodalitäten dienen. Entsprechend der altgriechischen Begriffswurzel (»allegorein« = »anders sagen«) ist der Wortsinn etymologisch ein so breit angelegter, dass er prinzipiell alle die Bezeichnungen umfassen kann, in denen der aus einem Zeichen primär bzw. »wörtlich« resultierende Sinn (das »Sagen« an sich) mit einem anderen, der das »Sagen« als »Anders-Sagen« erscheinen lässt, verknüpft wird.

Freilich erscheint aus postmoderner Sicht der erste Teil dieser allegorischen Opposition zwischen dem Einen und Anderen selbst schon als genuin allegorisch.

Das rationalistische Zeichenkonzept und das Konzept der Allegorizität bedingen sich aus dieser Perspektive wechselseitig, insofern die Unterscheidung des Einen und Anderen ganz prinzipiell und paradigmatisch jeder Kommunikationsform inhärent ist, die nach konstruktivistischer Lesart als Selektionsvorgang bzw. als dreifache Selektion verläuft, also in jeder Bedeutungsvermittlung ein (dreifaches) Unterscheiden von sich aus bereits mitbedingt, das tatsächlich kein konkret Vermitteltes mehr festmachen lässt. Und Derrida macht deutlich, dass die Bedeutung des Zeichens als Präsenz zwar imaginiert werden kann bzw. imaginiert werden muss, um am Zeichenbegriff festhalten zu können, tatsächlich aber an keinem Ort wirklich als solche existiert, sondern immer schon in Unterscheidungen zerläuft, vom differenziellen Spiel der Signifikanten bzw. dem Umgang mit ihnen überlagert wird. In Zweifel geraten ist dabei die Rolle des Signifikats als für sich bestehendem Intelligiblen, ebenso wie die Vorstellung einer Einheit von Signifikat und Signifikant.

Schon bei Saussure wird, wie Dreisholtkamp zusammenfasst, die »Sprache nicht mehr repräsentationslogisch als Vehikel eines externen Sinns zu fassen« versucht, »sondern als Artikulation und damit Produktion von Identitäten [...], die ohne sie und unabhängig von ihr und ihrer binnendifferenzierten Struktur nicht sind.«³ Und mit Derrida müsste man die Schriftlichkeit von hier aus als bloße Abbildung der prinzipiellen, arbiträr konventionellen, den Sinn nie als Präsenz, sondern immer nur in Form der *différance* besitzenden Verfasstheit jedes sprachlichen Zeichens verstehen. Damit werden die Sicherheiten in den Sinnbestimmungen, die im Verweis auf ihre Konventionalität einzubringen getrachtet wurde, erheblich aufgeweicht.⁴

Wenn erst die im Vertrauen auf den eigentlichen Sinn formulierte Perspektive einer Rhetorik zugunsten einer dekonstruktivistischen Logozentrismus-Kritik verlassen ist, wird deutlich, wie umfassend das dem Allegorischen zu Grunde liegende Bezeichnungsprinzip angesehen werden muss. Begründet liegt eine solcherart ausgeweitete Perspektive dann in der nie genauen Fassbarkeit des Einen bzw. der »Wörtlichkeit«, die – auf einer ganz prinzipiellen Ebene von Allegorizität – immer nur als Produkt eines kommunikativen Selektions- bzw. Differenzierungsprozesses erscheinen kann.

Als Sinnqualitäten stehen sich im Allegorischen also ein Eines und das jeweilig Andere gegenüber (die Zuordnung von unbestimmtem und bestimmtem Artikel ist die Konsequenz aus der eben angedeuteten Ungreifbarkeit des Zeichens als solchem).

Von hier aus wird dann auch die Frage, welche sogenannten »Inhalte« der bildenden Kunst als allegorisch zu bezeichnen wären, von der darüber hinausgehenden Recherche einholbar, inwieweit die allgemeine Allegorizität der Sprache auch für die bildende Kunst Geltung besitzt, bzw. inwiefern die künstlerischen Zeichen selbst – also unabhängig vom jeweiligen Sujet – allegorisch verfasst sind.

5 Cf. Gombrich, Hans Ernst Josef: *Icones Symbolicae. Die Philosophie der Symbolik und ihr Einfluss auf die Kunst.* In: Ders.: *Zur Kunst der Renaissance (Symbolic Images).* Stuttgart: Klett-Cotta 1986, pp. 150-228 u. pp. 275-284, hier p. 151f.

6 Ibid., p. 276 (Anm. 7). – Zu Morris Zeichentheorie cf. Morris, Charles William: *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik der Zeichentheorie.* Frankfurt/M.: Hanser 1972; Ders.: *Esthetics and the Theory of Signs.* In: *Erkenntnis. The Journal of Unified Science*, vol. 8 (1939/40), pp. 131-150; Ders.: *Signification and Significance. A Study of the Relations of Signs and Values.* Cambridge/Mass.: MIT Pr. 1964.

7 Cassirer, Ernst: *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur.* Hamburg: Meiner 1996, p. 121.

8 Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken.* Darmstadt: Wiss. Buchges. 1994, p. 311.

9 Schwemmer, Oswald: *Ernst Cassirer. Ein Philosoph der europäischen Moderne.* Berlin: Akademie Verlag 1997, p. 231.

2. Die Ebenen der Allegorizität des künstlerischen Zeichens

Innerhalb des sehr weiten Begriffs des Allegorischen und in Bezug auf die bild-künstlerischen Zeichen lassen sich demnach offensichtlich zwei Ebenen der Allegorizität auseinander halten. Um wieder mit der selbstverständlichsten Begriffsverwendung zu beginnen, lassen sich, wie Gombrich zusammengefasst hat, an bestimmten Bildern zwei Bildfunktionen ausmachen: eine abbildende und eine symbolische: »Ein Bild kann einen Gegenstand der sichtbaren Welt darstellen, etwa eine Frau, die eine Waage hält, oder einen Löwen. Es kann aber auch eine Idee symbolisieren.«⁵

Und Gombrich identifiziert im Anschluss an Morris die erste als ikonische, die zweite als sprachbezüglige.⁶

Das »Anders-Sagen« inkludiert auf dieser ersten Ebene eine Verknötung von Sinnebenen auf semantischem Niveau: zwischen dem, was die Darstellung eines Bildes als Darstellung an Semantik bereithält, und dem, was dieser semantische Inhalt weiters bedeuten will.

Beim künstlerischen Zeichen scheint darüber hinausgehend aber auch das Wie einer Sinnvermittlung in besonderer Weise sinnfälliger werden zu können. Das Eine und Andere einer allegorischen Verknötung scheint hier ganz paradigmatisch nicht bloß auf einer »rein semantischen« Ebene verortbar zu sein.

Ernst Cassirer hat die einzelnen Funktionen eines Zeichens noch klarer als Gombrich auseinander gehalten. So hat er ganz allgemein neben dem Darstellungs- und dem Bedeutungssinn eines Zeichens einen Ausdruckssinn unterschieden, und in dessen Rahmen dem künstlerischen Zeichen Selbstbedeutsamkeit zugebilligt, insofern die Selbstreferenzialität, die dem künstlerischen Zeichengebrauch eignet, erkannt und hervorgehoben. Erst in der Kunst ist für ihn die Selbstbedeutsamkeit des Bildes gewährleistet: Dies werde möglich, weil das ästhetische Bewusstsein an die Wirklichkeit seines Gegenstandes keinen Glaubensakt mehr knüpfe.⁷ Die Bilder gewinnen so »eine rein immanente Bedeutsamkeit«, weil sie sich »der empirisch-realen Wirklichkeit der Dinge gegenüber als ›Schein‹ bekennen.«⁸ Die Erkenntnis weist im Zusammenhang der Kunst und des Ausdrucks der Bilder für Cassirer in Richtung der »eigenen schöpferischen Kraft« des Geistes.

Die Selbstbedeutsamkeit des künstlerischen Zeichens lässt sich mit der Ausdrucksindividualität, die nach Cassirer dem Kunstwerk zukomme, in Verbindung bringen. Diese liegt im eigenen Ausdruckssinn des Werkes begründet, der für Cassirer nicht unwesentlich an der Autonomie des Werkes beteiligt ist. Im Ausdruckssinn tritt das Werk dem Künstler (wie dem Rezipienten) am deutlichsten gegenüber, wie Oswald Schwemmer vermerkt:

Erst wo das Werk als eine eigene Individualität erscheint, wo es gleichsam von einem eigenen Leben erfüllt ist, kann es überhaupt den Ausdrucksreichtum enthalten, der den Künstler in seinem Ausdruckswillen befriedigen mag. Aber diese Ausdrucksindividualität bedeutet zugleich auch ein Unabhängigwerden von den Visionen des Künstlers, ein Eigensein, das über diese Visionen hinausreicht und seinem Schöpfer zu einer neuen Quelle an Sichten werden kann.⁹

So vollzieht das künstlerische Zeichen am deutlichsten die gegenseitige Abhängigkeit von Ausdrucks-, Darstellungs- und Bedeutungsfunktion und verschränkt die damit angedeuteten semantischen Ebenen ineinander. Die als Ausdrucksindividualität charakterisierte Selbstständigkeit garantiert ihm schließlich auch seine Multi-Kontextualisierbarkeit. Gerade diese »Selbstbedeutsamkeit« des Kunstwerks (die als Verwirklichung der romantischen Symbolutopie einer Einheit von dem, was das Kunstwerk ist, und dem, was es bedeutet, erscheinen mag) provoziert in scheinbar paradoxer Weise die an das Kunstwerk geknüpften Allegorisierungsleistungen der Kunstwissenschaft. Für die bild-künstlerischen Zeichen bleibt in dieser Hinsicht der Übergang von der Bedeutung zur Selbst-Bedeutsamkeit, wie er für die »klassische Moderne« als ein gezielt anvisierter erkennbar wird, immer als quasi zweiter Ort einer allegorischen Sinnverknötung relevant. Solange das Kunstwerk selbst auf sprachlichem Weg unauflösbar bleibt, kann von ihm in der Sprache nur mittels Allegorisierung gesprochen werden.

Die Abgrenzung dieser beiden Ebenen von Allegorizität wird also dort verlaufen, wo die Grenze zwischen einem scheinbar strukturell im Werk als Ganzem angelegten (in Wirklichkeit aber sprachlich untergeschobenen) Anderen, das die Benennung des Werkes als Künstlerischem garantieren will, und einem »rein semantisch« ans Werk gebundenem Anderen verläuft. Diese

10 Cf. etwa Panofsky, Erwin: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: *Logos*, XXI (1932), pp. 103-119; Ders.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln: DuMont 1978.

Differenzierung knüpft im Groben an die Dichotomie aus Form und Inhalt an, um letztendlich deren unauflösbare Verzahnung unter Beweis stellen zu wollen.

In der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts ist eine solche Dichotomie aus Form und Inhalt gerade im Zuge der theoretischen Begründung von Ikonografie und Ikonologie durch Erwin Panofsky fest- bzw. fortgeschrieben worden.¹⁰ Von ihm wurde damit die Cassirersche Verzahnung der Sinnebenen in ein Stufenmodell überführt, das, wenn es auch beständig unter das Primat des Gegenständlichen zu fallen droht, sich doch bewusst bleibt, wie notwendig die Kunstgeschichte Allegorisierungen an ihrem Gegenstand vornehmen muss, um über diesen sprechen zu können.

3. Explizit und Implizit Allegorisches

Das Allegorische als Verknüpfung von Sinnebenen kann so, eingedenk der drei von Cassirer benannten Zeichenfunktionen, auf einer rein semantischen Allegorizitätsebene

- a) entweder den jeweiligen Darstellungssinn »direkt« mit einem Bedeutungssinn verknüpfen, wobei die Direktheit des Verweises durch einen festgeschriebenen Code garantiert sein kann, oder
- b) unter Berücksichtigung des Ausdruckssinns die Verknüpfung zwischen Darstellungs- und Bedeutungssinn vollziehen, wobei dieser Verweis dann (zumindest dem »Anschein« nach) in der Ikonizität des Ausgangszeichens seine Begründung finden mag.

Oder aber es mag auf einer spezifisch bild-künstlerischen Allegorizitätsebene der Ausdruckssinn direkt mit einem Bedeutungssinn zu verknüpfen getrachtet werden.

Die ersten beiden Verknüpfungsformen sind insofern als rein semantische Verknüpfungen vorstellbar, als sie jeweils vom Designat des Zeichens ihren Ausgang nehmen: a) ohne und b) unter Miteinrechnung der Ausdrucksqualitäten des Zeichens, bzw. a) nur aufgrund eines außerhalb des Zeichens festgelegten Codes und b) aufgrund einer scheinbar vom Zeichen selbst nahegelegten, auf metaphorischen Ähnlichkeitsverhältnissen basierenden Codierung, die dann besonders ikonizitätskonform anmuten mag, wenn das Designat des Zeichens den allegorischen Inhalt zu exemplifizieren scheint.

Im dritten Fall wird eine Distinktion zwischen dem Einen und dem Anderen der allegorischen Verknüpfung dort verlaufen, wo Cassirer die Grenzen zwischen einem Ausdruckssinn einerseits und Darstellungs- bzw. Bedeutungssinn andererseits angesiedelt hat.

Es lässt sich von hier aus schon erahnen, dass eine rein zeichensemantische Verknüpfung von Sinnebenen sich auch in der Semantik als solche zu erkennen geben muss, während eine Verknüpfung, die außerhalb der Semantik ihren Ausgangspunkt nehmend vorgestellt wird, auch in der Semantik des Ausgangszeichens keine eigene Begründung erfahren wird müssen.

Im ersten Fall wird sich also die Allegorizität des Zeichens inhaltlich am Zeichen selbst zu erkennen geben müssen, soll doch aufgrund ihrer auf eine Zeichen-externe Semantik zurückgegriffen werden können.

Im zweiten wird hingegen dem Zeichen seine Allegorizität aufgrund seines Ausdruckssinnes – quasi nachträglich – untergeschoben.

Im ersten Fall wird deshalb vom Explizit-Allegorischen zu sprechen sein, während im zweiten Fall die Allegorizität dem Zeichen implementiert wird und sich deshalb als Implizit-Allegorisches fassen lassen wird.

4. Ausblick auf die Allegorie in Historismus und Moderne

Auf den ersten Blick wird der Unterschied zwischen Historismus und Moderne mit der Unterscheidung zwischen ex- und impliziter Allegorie zusammenlaufen.

Die historistisch verortbare Allegorie gibt sich ja primär als Alterisierungsfunktion in Richtung auf ein »Weltganzes« bzw. auf »Geschichtliches« zu erkennen, welche – wie am Beispiel der Ringstraßen-Denkmalen aufgezeigt werden kann – den öffentlichen Raum als Zusammenhang schon von vornherein implizit-allegorischer Stellen einnimmt und zum Ideologietransport vortrefflich geeignet scheint.



An einzelnen neuralgischen Stellen, wie etwa der Differenz aus Personifikation und allegorischer Person, oder dem diffizilen Verhältnis des allegorischen Bildes zur Schriftlichkeit als Form seiner Codierung, oder im nicht weniger widersprüchlichen Verhältnis zwischen einer »symbolischen Erhabenheit« und dem Erhabenheitsbegriff, wie er von Burke verstanden ist, an solchen Punkten also, kristallisiert sich zunehmend eine antinomische Verfasstheit des explizit Allegorischen heraus.

Wie als Ergebnis solcher Entwicklungen wird für die Moderne eine weitaus stärkere Tendenz in Richtung auf ein implizites Verweisen, in dem sich die Kunst selbst inszeniert, als erstes deutlich. Derartige implizite Selbсталlegorisierungen der Kunst lassen sich im Ausstellungswesen der Zeit um 1900 (Beethovenausstellung) und in den Kunst- bzw. Künstlerzeitschriften (*Ver Sacrum*) ausmachen und werden begleitet bzw. unterfüttert von einer ganz auf »Form« ausgerichteten Kunstwissenschaft (A. Riegl, H. Wölfflin). Die expliziten Allegorien der Ikonologien scheinen demgegenüber im Aussterben begriffen zu sein.

Die implizit-allegorischen Anteile im bild-künstlerischen Verweisungszusammenhang werden nun expliziter gemacht und ersetzen dann häufig die traditionell explizit-allegorischen Figuren.

Die Allegorie als kulturkonservierender Faktor des Historismus und seiner – ebenfalls mythologisch/allegorisch transportierten – Inhalte wird aber auch zur Sammelstelle der mit der »Moderne« verbundenen Utopien umgedeutet.

In der künstlerischen Moderne etabliert sich also auch zunehmend eine Kunstmythologie, die Ideale und Ziele von Kunst programmatisch in expliziten Allegorisierungen von Kunst vermittelt.



Mag.Dr. Ulrich Tragatschnig (geb. 1972), Studium der Kunstgeschichte; wissenschaftlicher Mitarbeiter des SFB *Moderne* in Graz; Lektor am *Institut für Kunstgeschichte* d. Univ. Wien u. freier Mitarbeiter bei der Tageszeitung *Der Standard*. Kontakt: ulrich.tragatschnig@kfunigraz.ac.at