

Peter Weibel

GÜNTER BRUS  
ODER DIE KUNST DER TRANSCODIERUNG

C1996  
S. 52-67

I. (Schichten von Geschichte - Netze von Bedeutungen)

H. C. E.: Here Comes Everybody:  
Heavengendered Chaosfoetted Earthborn  
(James Joyce, Finnegans Wake)

In seinem Werk „Scienza Nuova“ (1744) hat der italienische Jurist und Historiograph Giambattista Vico ein neues Modell der Geschichte vorgeschlagen, eine Art Gleichzeitigkeit von in der Zeit Getrenntem. Die Geschichte sei ein zyklischer Prozeß, in dem gewisse Elemente immer wieder auftreten. Die Ereignisse eines Zyklus haben Parallelen in anderen Zyklen. Die Figuren eines Zyklus kehren unter neuen Namen in anderen Zyklen wieder. Diese Philosophie der Wiederkehr (Ricorso) ist nicht allein mit Nietzsche als Wiederkehr des Gleichen zu interpretieren, sondern im Gegenteil als eine Differenzierung homogener Elemente zu heterogenen, als Entfaltung und Evolution. Sie könnte auch als netzartiges Modell der Geschichte interpretiert werden, als Nebeneinander von anscheinend nicht Zusammengehörigem, als mehrfache Bedeutung ein und desselben Zeichens. Diese Auffassung von Geschichte als Überlagerung und Umschreibung von Texten (siehe M. Bachtin) wird unterstützt durch Vicos Sprachtheorie, die seiner Einteilung jedes Zyklus' in drei Zeitalter (der Götter, der Heroen und der Menschen) folgt, bevor der Umschlag, der Ricorso, die Auflösung im Chaos erfolgt. Die Sprache im göttlichen Zeitalter ist die stumme Gebärdensprache, z.B. in religiösen Zeremonien, oder die Hieroglyphen. Die Sprache der Heroen nennt Vico symbolisch. Die Waffen sprechen, die heraldischen Zeichen geben signalhaft Auskunft. Es handelt sich um eine Sprache in Bildern, Vergleichen, Metaphern, rhetorischen Figuren. Die Sprache der Menschen ist das Alphabet. Das Entscheidende an Vicos Sprachmodell ist aber, daß die Sprachen der Epochen genauso wenig wie die Zyklen von den nächstfolgenden abgelöst oder verdrängt werden, sondern im Gegenteil sich einander überschichten. In der Etymologie fand er geradezu einen Beweis der Zyklen-theorie. Jedes Wort erzählt eine fabula, an jedem Wort klebt seine Geschichte. Jede Bedeutung rekapituliert sich aus den Bedeutungen seiner Ricorsi, seiner Durchläufe durch die verschiedenen Schichten. Wir wollen hier nicht Vicos Geschichtstheorie retten oder verteidigen, sondern nur darauf hinweisen, daß sein Geschichtsmodell ein linguistisches Modell ist, daß er also zu den Vorbereitern des berühmten linguistic turn<sup>1</sup> in der Philosophie des 20. Jhdts. zählt, gemäß der die Sprache als universales Modell der Weiterklärung, auch nicht-sprachlicher Elemente, dienen kann. Vicos Sprachmodell der Geschichte bezieht sich auf spezifische Eigenschaften der Sprache wie Stratifizierung, Tiefenstruktur, Transformation. Das Schichtenmodell der Sprache, das eben besonders von etymologischen Befunden unterstützt wird, überträgt Vico auf die Geschichte: Geschichte als Summe von Schichten. Sein Geschichtsmodell ist ein Schichtenmodell, das von einem Schichtenmodell der Sprache begründet wird, innerhalb dessen es zu zyklischen Wiederho-

lungen und Durchläufen kommt. Daher gibt es unzählige Entsprechungen zwischen Wörtern nicht nur in einer Sprache, sondern in verschiedenen Sprachen, zwischen gegenwärtigen und vergangenen Ereignissen, zwischen Nähe und Ferne, zwischen eigen und fremd. Zwischen Räumen und Zeiten, zwischen Sprachen und Völkern hat sich ein kompliziert gefaltetes und geschichtetes Kontinuum entwickelt. Es müßte demnach gemäß Vico möglich sein, ein ideales Vokabular zu schaffen, eine Universalsprache, die Synthese aller Sprachen aller Zeitalter und Zyklen. Es müßte also möglich sein, die stumme Götter-Sprache der Hieroglyphen und die Heroen-Sprache der Heraldik, der Bilder und Metaphern und das Alphabet der Menschen zu vereinigen. Diesem Modell liegt nach dem Bekenntnis des Autors eines der größten literarischen Werke des 20. Jhdts. zugrunde, nämlich „Finnegans Wake“ (1922-1939) von James Joyce (1882-1941). Günter Brus schafft ebenfalls Entsprechungen zwischen Wörtern, aber nicht nur zwischen diesen, sondern auch zwischen Bildern und Wörtern. Er mischt und schichtet übereinander, ineinander, sowohl Hieroglyphen als auch Bilder, Metaphern, Buchstaben. Auch er sucht eine Synthese, das ideale Vokabular, das Vergangenes und Zukünftiges, Verdrängtes und Neues in seinen Bedeutungen entfaltet. Er entwickelt in seinen Bild-Dichtungen wie Joyce ein geschichtetes, gefaltetes Kontinuum von Bedeutungen zwischen Bild und Wort. Der russische Literaturtheoretiker und Semiotiker Michail M. Bachtin (1895-1973) hat ein Vico vergleichbares Modell der Sprache entworfen, indem er die kulturelle Produktion als dialogische Handlung definiert. Damit hat er die Autonomie des sprechenden Subjektes relativiert („Not a single instance of verbal utterance can be reckoned exclusively to its utterer's account“)<sup>2</sup>. Jedes Produkt des menschlichen Diskurses, - von den einfachsten sprachlichen Äußerungen im Alltag bis zu den elaboriertesten Werken in der Literatur - leitet seine Bedeutung in den wichtigsten Aspekten nicht von der subjektiven Erfahrung des Sprechers ab, sondern von der sozialen Situation, in der die Äußerung geschieht. Jede kulturelle Äußerung ist demnach als Produkt eines sozialen Verkehrs zwischen den Mitgliedern einer Gemeinschaft und in ihrem Inhalt von objektiv-sozialen Faktoren bestimmt. Die verbale Äußerung besteht nicht nur aus den verbalen Faktoren, sondern auch aus extra-verbalen, welche Bachtin die „soziale Situation“ nennt. In den Schriften „Autor und Held in der ästhetischen Aktivität“ (1923) und „Das Problem des Autors“ definiert er erstens den Autor durch den Anderen, sowie den Leser und den Helden als Co-Autoren. Das Subjekt artikuliert sich dadurch, indem es anderen eine Stimme verleiht. Damit wird nicht nur die Autonomie des Autors, sondern auch des Textes relativiert. In dieser neuen Konzeption von Autor, Held und Leser sind alle Texte und Reden miteinander verbunden (Vicos Echo). „Every word in narrative literature expresses a reaction to another reaction, the author's reaction to the reaction of the hero: that is, every concept, image, and object lives on two planes, is rendered meaningful in two value-contexts, in the context of the hero and in that of the author.“<sup>3</sup> In dieser Kontextualisierung jeder Rede und jeder kulturellen Produktion verschwindet der Begriff des reinen Ursprungs. Der sogenannte „Ursprung“ eines Textes ist immer nur ein Glied in einer langen Kette von möglichen Übertragungen von Texten. In der Schrift „Methodologie der Literaturwissenschaften“ (1940) wird die

Abhängigkeit jedes Textes von anderen bereits existierenden Texten explizit zum Prinzip der Kreation erhoben. „Jedes Wort (jedes Zeichen) eines Textes führt über seine Grenzen hinaus. Es ist unzulässig, die Analyse (von Erkenntnis und Verständnis) allein auf den jeweiligen Text zu beschränken. Jedes Verstehen ist das In-Beziehung-Setzen des jeweiligen Textes mit anderen Texten und die Umdeutung im neuen Kontext (in meinem, im gegenwärtigen, im künftigen)... Der Text lebt nur, indem er sich mit einem anderen Text (dem Kontext) berührt...<sup>4</sup> Jedes Wort des Textes verwandelt sich in einem neuen Kontext...<sup>5</sup> Es gibt kein erstes und kein letztes Wort und es gibt keine Grenzen für den dialogischen Kontext... Selbst ein vergangener, d.h. im Dialog früherer Jahrhunderte entstandener Sinn kann niemals stabil (ein für allemal vollendet, abgeschlossen) werden, er wird sich im Prozeß der folgenden, künftigen Entwicklung des Dialogs verändern (indem er sich erneuert). In jedem Moment der Entwicklung des Dialogs liegen gewaltige, unbegrenzte Massen vergessenen Sinns beschlossen...“<sup>6</sup> Gemäß Bachtin ist jeder Text also nur ein Knoten in einem Netzwerk von Texten, insofern dynamisch, weil die Verbindungen zwischen den jeweiligen Texten stets neu geknüpft werden und das Netz immer wieder neue Formen annimmt. Jeder Text ist Produkt einer Umformung anderer vorhandener Texte. Jeder Text bildet einen Kontext für einen anderen Text. Dadurch entsteht ein unendlicher Horizont von Texten, die Kontexte für andere Texte bilden, und wo jeder Text nur ein instabiles Glied in diesem dynamischen Netzwerk ist. Brus legt in seinen „blitzartigen Einfällen“ die gewaltigen Massen kulturellen vergessenen Sinns im Diskurs frei. Diese Texte und Bilder stehen im Kontext einer dynamischen Netztheorie des Textes, weil sie auf schon vorhandene Bilder und Texte reagieren, sowie im Dialog mit der nahen und fernen Vergangenheit und mit den Produktionen anderer Autoren nicht nur deren Sinn, sondern auch einen jeweils neuen Sinn generieren. Brus arbeitet in einem unendlichen, grenzenlosen Horizont von Texten und Bildern, aller Schichten, aller Niveaus, aller Formen, aller Zeiten. Seine „Imprimaturen“ weisen über ihre eigenen Grenzen hinaus. Seine Arbeiten leben, indem sie sich mit anderen Arbeiten berühren. Er überträgt die In-Beziehung-Setzung, die er bisher zwischen eigenen Bildern und Texten gepflogen hat, auf die Bilder und Texte anderer. Er erfüllt radikaler als sonst jemand das Bachtinsche Programm. Im Kontext alter, vorhandener, fremder Arbeiten entstehen die eigenen Arbeiten, die Prozesse der Signifikation. Dabei werden die extra-verbalen Elemente Bachtins, die Zeichnung, Teil der sprachlichen Äußerung. Seine Methode zeigt ihn als Co-Autor und Co-Künstler im Dialog mit den Werken anderer Autoren. Er enthüllt dabei verborgene Bedeutungen und Botschaften. Die alten Bilder und Texte verwandeln sich im Bruschen Kontext und erhalten einen neuen Klang, eine neue Bedeutung. Durch seine visuellen und literarischen Interventionen, die seine Texte und Bilder zu anderen Bildern und Texten in Beziehung setzen, werden die anderen Texte neu gedeutet, umgedeutet, aber auch künftige Bedeutungen vorweggenommen. Er zeigt uns in der Tat, daß der Sinn von Bildern und Texten niemals stabil ist und daß es kein letztes Wort und keine letzte Bedeutung gibt. Die „Imprimaturen“ und Überzeichnungen sind in der Tat ein Glied in einer Kette von Übertragungen von Texten und Zeichnungen. Diese Übertragung nenne ich Transcodierung. Statt sich selbst als Ursprung, wählt er eine kontextuelle Rede- und Zeichenweise, die den Künstler als Subjekt

konstituiert, indem er andere finden also auch Subjekt-, r Als zweite zentrale Quelle n Book of Kells“<sup>7</sup>, ein Evang Kloster Kells zugeschrieben



The Book of Kells, 8. Jhd., Beginn der Breves Causee (Inhaltsübersicht) von Matthäus

historischen, kognitiven Kc schließt sich nur dem, der s Der Text der Evangelien kehren Form und in einer and Buches entspricht also die Bedeutungen und Typen vor und durchdringen einander. sie Text und Bild extrem verschaffen, wo nichts getrennt Joyce hat gleichsam Vico rückübertragen und statt 5 Bedeutungen in „Finnegans konzentriert nicht nur versch Wort, sondern auch versch Berühmt ist die Einführung c „Finnegans Wake“, wo das Variablen hat. Der Held hat t Humphrey Chimpden Earw usw. (siehe das Motto dies Identitäten, Überlagerungen konstituieren ein symbolisch Brus überträgt Vicos Modell und Verschiebungen in die f Einheit von Bild und Sprache Buch publizierten Arbeiten vc Sprachtechnik und vom Bild Kontext der Erinnerung, der belebt den Sinn. Text und B Ununterscheidbarkeit, nicht seinen Bildern werden Schid

## TRANSCODIERUNG

### Netz von Bedeutungen)

C. E.: *Here Comes Everybody: dered Chaosfoedted Earthorn James Joyce, Finnegans Wake*

(1744) hat der italienische Jurist Vico ein neues Modell der Gleichzeitigkeit von in der Zeit ein zyklischer Prozeß, in dem auftreten. Die Ereignisse eines Zyklus wieder. Diese so) ist nicht allein mit Nietzsche interpretieren, sondern im heterogenen Sie könnte auch als netzartiges werden, als Nebeneinander von Vörigem, als mehrfache Bedeutens. Diese Auffassung von Umschreibung von Texten (siehe Vicos Sprachtheorie, die seiner Zyklen. Die Figuren eines Anschlag, der Ricorso, die Aufnahme im göttlichen Zeitalter ist die religiösen Zeremonien, oder die Vico symbolisch. Die Zeichen geben signalhaft Sprache in Bildern, Vergleichen, Die Sprache der Menschen ist an Vicos Sprachmodell ist aber, auso wenig wie die Zyklen von r verdrängt werden, sondern in ht. In der Etymologie fand er theorie. Jedes Wort erzählt eine Geschichte. Jede Bedeutung ichtungen seiner Ricorsi, seiner Schichten. Wir wollen hier n oder verteidigen, sondern nur ichtungsmodell ein linguistisches bereichern des berühmten linguistischen. Vicos Sprachmodell der sche Eigenschaften der Sprache Transformation. Das Schicht- besonders von etymologischen rägt Vico auf die Geschichte: ht. Sein Geschichtsmodell ist n Schichtenmodell der Sprache n es zu zyklischen Wiederhol-

lungen und Durchläufen kommt. Daher gibt es unzählige Entsprechungen zwischen Wörtern nicht nur in einer Sprache, sondern in verschiedenen Sprachen, zwischen gegenwärtigen und vergangenen Ereignissen, zwischen Nähe und Ferne, zwischen eigen und fremd. Zwischen Räumen und Zeiten, zwischen Sprachen und Völkern hat sich ein kompliziert gefaltetes und geschichtetes Kontinuum entwickelt. Es müßte demnach gemäß Vico möglich sein, ein ideales Vokabular zu schaffen, eine Universalsprache, die Synthese aller Sprachen aller Zeitalter und Zyklen. Es müßte also möglich sein, die stumme Götter-Sprache der Hieroglyphen und die Heroen-Sprache der Heraldik, der Bilder und Metaphern und das Alphabet der Menschen zu vereinigen. Diesem Modell liegt nach dem Bekenntnis des Autors eines der größten literarischen Werke des 20. Jhdts. zugrunde, nämlich „Finnegans Wake“ (1922-1939) von James Joyce. (1882-1941). Günter Brus schafft ebenfalls Entsprechungen zwischen Wörtern, aber nicht nur zwischen diesen, sondern auch zwischen Bildern und Wörtern. Er mischt und schichtet übereinander, ineinander, sowohl Hieroglyphen als auch Bilder, Metaphern, Buchstaben. Auch er sucht eine Synthese, das ideale Vokabular, das Vergangenes und Zukünftiges, Verdrängtes und Neues in seinen Bedeutungen entfaltet. Er entwickelt in seinen Bild-Dichtungen wie Joyce ein geschichtetes, gefaltetes Kontinuum von Bedeutungen zwischen Bild und Wort. Der russische Literaturtheoretiker und Semiotiker Michail M. Bachtin (1895-1973) hat ein Vico vergleichbares Modell der Sprache entworfen, indem er die kulturelle Produktion als dialogische Handlung definiert. Damit hat er die Autonomie des sprechenden Subjektes relativiert („Not a single instance of verbal utterance can be reckoned exclusively to its utterer's account“)<sup>2</sup>. Jedes Produkt des menschlichen Diskurses, - von den einfachsten sprachlichen Äußerungen im Alltag bis zu den elaboriertesten Werken in der Literatur - leitet seine Bedeutung in den wichtigsten Aspekten nicht von der subjektiven Erfahrung des Sprechers ab, sondern von der sozialen Situation, in der die Äußerung geschieht. Jede kulturelle Äußerung ist demnach als Produkt eines sozialen Verkehrs zwischen den Mitgliedern einer Gemeinschaft und in ihrem Inhalt von objektiv-sozialen Faktoren bestimmt. Die verbale Äußerung besteht nicht nur aus den verbalen Faktoren, sondern auch aus extra-verbalen, welche Bachtin die „soziale Situation“ nennt. In den Schriften „Autor und Held in der ästhetischen Aktivität“ (1923) und „Das Problem des Autors“ definiert er erstens den Autor durch den Anderen, sowie den Leser und den Helden als Co-Autoren. Das Subjekt artikuliert sich dadurch, indem es andere eine Stimme verleiht. Damit wird nicht nur die Autonomie des Autors, sondern auch des Textes relativiert. In dieser neuen Konzeption von Autor, Held und Leser sind alle Texte und Reden miteinander verbunden (Vicos Echo). „Every word in narrative literature expresses a reaction to another reaction, the author's reaction to the reaction of the hero: that is, every concept, image, and object lives on two planes, is rendered meaningful in two value-contexts, in the context of the hero and in that of the author.“<sup>3</sup> In dieser Kontextualisierung jeder Rede und jeder kulturellen Produktion verschwindet der Begriff des reinen Ursprungs. Der sogenannte „Ursprung“ eines Textes ist immer nur ein Glied in einer langen Kette von möglichen Übertragungen von Texten. In der Schrift „Methodologie der Literaturwissenschaften“ (1940) wird die

Abhängigkeit jedes Textes von anderen bestehenden Texten explizit zum Prinzip der Kreation erhoben. „Jedes Wort (jedes Zeichen) eines Textes führt über seine Grenzen hinaus. Es ist unzulässig, die Analyse (von Erkenntnis und Verständnis) allein auf den jeweiligen Text zu beschränken. Jedes Verstehen ist das In-Beziehung-Setzen des jeweiligen Textes mit anderen Texten und die Umdeutung im neuen Kontext (in meinem, im gegenwärtigen, im künftigen)... Der Text lebt nur, indem er sich mit einem anderen Text (dem Kontext) berührt...<sup>4</sup> Jedes Wort des Textes verwandelt sich in einem neuen Kontext...<sup>5</sup> Es gibt kein erstes und kein letztes Wort und es gibt keine Grenzen für den dialogischen Kontext... Selbst ein vergangener, d.h. im Dialog früherer Jahrhunderte entstandener Sinn kann niemals stabil (ein für allemal vollendet, abgeschlossen) werden, er wird sich im Prozeß der folgenden, künftigen Entwicklung des Dialogs verändern (indem er sich erneuert). In jedem Moment der Entwicklung des Dialogs liegen gewaltige, unbegrenzte Massen vergessenen Sinns beschlossen...“<sup>6</sup> Gemäß Bachtin ist jeder Text also nur ein Knoten in einem Netzwerk von Texten, insofern dynamisch, weil die Verbindungen zwischen den jeweiligen Texten stets neu geknüpft werden und das Netz immer wieder neue Formen annimmt. Jeder Text ist Produkt einer Umformung anderer vorhandener Texte. Jeder Text bildet einen Kontext für einen anderen Text. Dadurch entsteht ein unendlicher Horizont von Texten, die Kontexte für andere Texte bilden, und wo jeder Text nur ein instabiles Glied in diesem dynamischen Netzwerk ist. Brus legt in seinen „blitzartigen Einfällen“ die gewaltigen Massen kulturellen vergessenen Sinns im Diskurs frei. Diese Texte und Bilder stehen im Kontext einer dynamischen Netztheorie des Textes, weil sie auf schon vorhandene Bilder und Texte reagieren, sowie im Dialog mit der nahen und fernen Vergangenheit und mit den Produktionen anderer Autoren nicht nur deren Sinn, sondern auch einen jeweils neuen Sinn generieren. Brus arbeitet in einem unendlichen, grenzenlosen Horizont von Texten und Bildern, aller Schichten, aller Niveaus, aller Formen, aller Zeiten. Seine „Imprimaturen“ weisen über ihre eigenen Grenzen hinaus. Seine Arbeiten leben, indem sie sich mit anderen Arbeiten berühren. Er überträgt die In-Beziehung-Setzung, die er bisher zwischen eigenen Bildern und Texten gepflogen hat, auf die Bilder und Texte anderer. Er erfüllt radikaler als sonst jemand das Bachtinsche Programm. Im Kontext alter, vorhandener, fremder Arbeiten entstehen die eigenen Arbeiten, die Prozesse der Signifikation. Dabei werden die extra-verbalen Elemente Bachtins, die Zeichnung, Teil der sprachlichen Äußerung. Seine Methode zeigt ihn als Co-Autor und Co-Künstler im Dialog mit den Werken anderer Autoren. Er enthüllt dabei verborgene Bedeutungen und Botschaften. Die alten Bilder und Texte verwandeln sich im Bruschen Kontext und erhalten einen neuen Klang, eine neue Bedeutung. Durch seine visuellen und literarischen Interventionen, die seine Texte und Bilder zu anderen Bildern und Texten in Beziehung setzen, werden die anderen Texte neu gedeutet, umgedeutet, aber auch künftige Bedeutungen vorweggenommen. Er zeigt uns in der Tat, daß der Sinn von Bildern und Texten niemals stabil ist und daß es kein letztes Wort und keine letzte Bedeutung gibt. Die „Imprimaturen“ und Überzeichnungen sind in der Tat ein Glied in einer Kette von Übertragungen von Texten und Zeichnungen. Diese Übertragung nenne ich Transcodierung. Statt sich selbst als Ursprung, wählt er eine kontextuelle Rede- und Zeichenweise, die den Künstler als Subjekt

konstituiert, indem er anderen Subjekten eine Stimme verleiht. Es finden also auch Subjekt-, nicht nur Code-Übertragungen, statt. Als zweite zentrale Quelle nennt Joyce bezeichnender Weise „The Book of Kells“<sup>7</sup>, ein Evangelium aus dem 8. Jhd., dem irischen Kloster Kells zugeschrieben und eines der berühmtesten Beispiele



The Book of Kells, 8. Jhd., Beginn der Brevis Causae (Inhaltsübersicht) von Matthäus

der frühmittelalterlichen Illuminationskunst. In diesem Text sind die Bilder und Buchstaben, besonders auf den Initialseiten, so sehr miteinander verstrickt, daß sie sich oft gar nicht unterscheiden lassen. Man weiß gelegentlich nicht, liest man ein Bild oder sieht einen Text. Der Text wird gewissermaßen durch seine extreme Visibilität unlesbar. Lesen wird man ihn nur können, wenn man ihn schon kennt, wenn man sich an den Text der Evangelien erinnern kann. Der Text in „The Book of Kells“ setzt also schon die Kenntnis des Textes, den

historischen, kognitiven Kontext, voraus. Seine Bedeutung erschließt sich nur dem, der sich erinnert, der sich wieder erinnert. Der Text der Evangelien kehrt also im „Book of Kells“ in einer anderen Form und in einer anderen Zeit wieder. Die Struktur dieses Buches entspricht also dem Modell von Vico. Schichten von Bedeutungen und Typen von Codes (Bilder und Worte) überlagern und durchdringen einander. Die Illuminationskunst will also, indem sie Text und Bild extrem verschmilzt, einen geschichtlichen Raum schaffen, wo nichts getrennt ist und nichts ausgegrenzt wird. Joyce hat gleichsam Vicos Geschichtsmodell in die Sprache rückübertragen und statt Schichten von Zyklen Schichten von Bedeutungen in „Finnegans Wake“ übereinander gehäuft. Joyce konzentriert nicht nur verschiedene Bedeutungsschichten in einem Wort, sondern auch verschiedene Identitäten in einer Person. Berühmt ist die Einführung der postmodernen pluralen Identität in „Finnegans Wake“, wo das Subjekt, der Held, die Position einer Variablen hat. Der Held hat den Namen H. C. E. und heißt einmal Humphrey Chimpurley oder Huges Caput Earlyfouler usw. (siehe das Motto dieses Kapitels). Variable Schichten von Identitäten, Überlagerungen von Bedeutungen und Assoziationen konstituieren ein symbolisches Subjekt bzw. ein ideales Vokabular. Brus überträgt Vicos Modell und Joyce' sprachliche Verdichtungen und Verschiebungen in die Bildsprache und setzt den Traum der Einheit von Bild und Sprache (der Buchmalerei) fort. Die in diesem Buch publizierten Arbeiten von Brus sind eine Synthese von Joyce' Sprachtechnik und vom Bild-Text-Modell des „Book of Kells“. Der Kontext der Erinnerung, der kognitive Kontext, wird vorausgesetzt und zur Produktion von Sinn benützt. Wiedererinnern von kulturhistorischen Inhalten, durch Zitate, Titel, Fragmente angedeutet, belebt den Sinn. Text und Bild verschmelzen, gelegentlich bis zur Ununterscheidbarkeit, nichts wird getrennt oder ausgegrenzt. In seinen Bildern werden Schichten von Sinn wie in einem Palimpsest

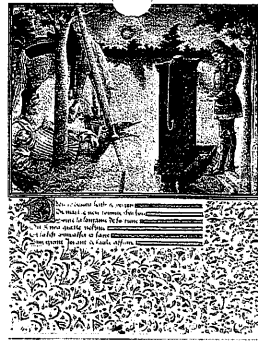
lesbar, werden kunsthistorische Kontexte vernetzt, kehren andere Bilder, im Erinnern verändert, wieder. In den Bild-Text-Beziehungen werden die verschiedenen Sprachen und Codes der Menschen zu einer universalen Schreibkunst der Zeichen, zum idealen Vokabular. Die Ligaturen erweitern sich zu Beziehungen von Bild und Poesie. Die Beschränkungen der jeweiligen Sprachen (z.B. der Helden, der Menschen, z.B. der Literatur, der Bild-Kunst, der Musik) versucht Brus aufzuheben, indem er sie schichtenhaft verbindet und vernetzt. Was Joyce für die Sprache getan hat, leistet Brus für die Beziehung von Bild und Text, nämlich ihre möglichst dichte Durchdringung. Wie Joyce Bedeutungsschichten in seiner Sprache überlagert hat, überlagert Brus die Bedeutungen von Bild- und Text-Schichten. „Imprimatur“ hat ursprünglich „Druckerlaubnis“ („Es werde gedruckt“) bedeutet, eine Genehmigung zu drucken, von den kirchlichen oder weltlichen Herrschaften erteilt. Für die Arbeiten von Brus wird dieser Ausdruck natürlich metaphorisch verwendet, im Sinne von: alle Druckformen sind erlaubt.

## II. (Buch-Malerei)

*Ut pictura poesis!*

Die illustrative oder ornamentale Schmückung des Wortes, die uns von den frühesten Handschriften an ständig begegnet, entspringt zum einen dem Wunsch, die Gleichförmigkeit des Textes durch Dekoration aufzulockern, aber zum anderen auch der Absicht, dem Alphabet Fehler, Fehler der Rechtschreibung, der Grammatik und sogar Fehler, die das Unverständnis der Vorlage widerspiegeln, Freudsche Fehlleistungen. Durch die fehlerhafte Übertragung entstanden viele Unterschiede zwischen den einzelnen Schriftstücken, also eine Abfolge von Variationen des Gleichen oder der Wiederkehr in anderer Form. Diese frühen handschriftlichen Buchillustrationen und -malereien sind also erste Formen der Transcodierung und der Übertragung. Die illustrierten und illuminierten Bücher beziehen sich auf andere Bücher und Kontexte. Diese illustrierten Folianten sind insgesamt Folien von Palimpsesten, Schichten von Texten, von veränderten, verbesserten, verzerrten Texten. Die Bücher bilden Knoten in einem Netz der ständigen Übertragung im Laufe von Jahrhunderten. Bedeutung wird generiert in einem Netz von Transkriptionen. Die Etymologie des Wortes „en miniature“ beweist an sich selbst, wie Bedeutung entsteht im Gleiten der Signifikanten im Netz der Geschichte. Das Wort bezieht sich ja auf das Genre der Miniaturen, also auf kleine Bildformate. Das Wort „Miniatur“ selbst aber kommt nicht von minimum, also von Kleinheit, wie im allgemeinen angenommen wird, sondern eben von der Farbe Minium. Dieser Exkurs zeigt uns, wie bereits von Anfang an eine mediatisierte Visualität und eine Literarität im Kontext vorherrschte, die Brus wieder aufgreift und aktualisiert. Die Tradition der Transkription nimmt die Technik der Transcodierung vorweg. Im Transkribieren war eine Technik verborgen, die zu einer neuen künstlerischen Produktionsweise emanzipiert werden konnte, und die vor allem zeigt, daß eine Kultur die Kultur erst erzeugt, indem sie sie tradiert. Die Transcodierungen von Brus sind also Kulturarbeit, die transparent macht, wie Kultur entsteht.

Die Schreiber, in deren Händen oft die Illustrierung lag, hatten mit den farbigen Überschriften auch die Miniaturen einzufügen (miniature - mit Minium, roter Mennigfarbe, auszieren). Die figurliche oder ornamentale Ausstattung von Handschriften und Büchern wurde durch die Miniaturmalerei zur Buchmalerei, die zu den wichtigsten Zeugnissen frühester Kunststübe gehört. In der Buchmalerei wurde das gemalte Bild mit möglichst kostbaren Farben zu einer eigenen Seite und damit autonomen Form verselbständigt. Die Schrift tritt im Bild selbst zurück. Es entfaltet sich Pflanzen- und Tierornamentik. Ganze Schriftzeilen sind geradezu aus stilisierten Tieren geformt. Die Künstlermönche schufen eigenartige symmetrische Kompositionen und Bilder mit visionärem Charakter. Insgesamt tendiert die Buchmalerei immer mehr zu einem illusionistischen Realismus. Die Buchmalerei ist sozusagen der erste Ansatz eines Gesamtkunstwerkes von Text und Bild. Das 16. Jhd. bringt den Ausklang der Geschichte der europäischen Buch-



Ritter Coeur am Zauberbrunnen, aus dem „Livre du Coeur d'amoureux épris“ von König René d'Anjou, um 1477

malerei. Mit dem Aufkommen des gedruckten Buches und der druckgraphischen Illustration wird sie gleichsam überflüssig. Der Buchdruck hat die Handschrift abgelöst und die graphische Buchillustration die Buchmalerei. Das Blockbuch ist der wichtigste ikonographische Zwischenträger zwischen Buchmalerei und gedruckter Buchillustration. Brus hat offensichtlich die Buchmalerei auf neue Weise aktualisiert. Manche seiner Zeichnungen in den Bild-Dichtungen wirken, besonders anfangs,

wie im Text verstreute Miniaturen. Seine Bild-Dichtungen sind Gesamtkunstwerk aus Text und Bild. Die Arbeiten der „Parallelinnovation“ unterscheiden sich von den Bild-Dichtungen, weil sie Reaktionen auf Druck-Erzeugnisse sind. Eine Technik der Buch-Malerei, die Transkription, wird hierbei unversehens zu einer neuen künstlerischen Produktions-Strategie, zur Transcodierung. Die Klöster liehen sich die Bücher gegenseitig aus, um Kopien anzufertigen. Beim Abschreiben und Kopieren machten die Skriptoren Fehler, Fehler der Rechtschreibung, der Grammatik und sogar Fehler, die das Unverständnis der Vorlage widerspiegeln, Freudsche Fehlleistungen. Durch die fehlerhafte Übertragung entstanden viele Unterschiede zwischen den einzelnen Schriftstücken, also eine Abfolge von Variationen des Gleichen oder der Wiederkehr in anderer Form. Diese frühen handschriftlichen Buchillustrationen und -malereien sind also erste Formen der Transcodierung und der Übertragung. Die illustrierten und illuminierten Bücher beziehen sich auf andere Bücher und Kontexte. Diese illustrierten Folianten sind insgesamt Folien von Palimpsesten, Schichten von Texten, von veränderten, verbesserten, verzerrten Texten. Die Bücher bilden Knoten in einem Netz der ständigen Übertragung im Laufe von Jahrhunderten. Bedeutung wird generiert in einem Netz von Transkriptionen. Die Etymologie des Wortes „en miniature“ beweist an sich selbst, wie Bedeutung entsteht im Gleiten der Signifikanten im Netz der Geschichte. Das Wort bezieht sich ja auf das Genre der Miniaturen, also auf kleine Bildformate. Das Wort „Miniatur“ selbst aber kommt nicht von minimum, also von Kleinheit, wie im allgemeinen angenommen wird, sondern eben von der Farbe Minium. Dieser Exkurs zeigt uns, wie bereits von Anfang an eine mediatisierte Visualität und eine Literarität im Kontext vorherrschte, die Brus wieder aufgreift und aktualisiert. Die Tradition der Transkription nimmt die Technik der Transcodierung vorweg. Im Transkribieren war eine Technik verborgen, die zu einer neuen künstlerischen Produktionsweise emanzipiert werden konnte, und die vor allem zeigt, daß eine Kultur die Kultur erst erzeugt, indem sie sie tradiert. Die Transcodierungen von Brus sind also Kulturarbeit, die transparent macht, wie Kultur entsteht.

## III. (Maler-Dichter)

*Man trifft ohne Zweifel das Eigentümlichste in Runges Begabung, wenn man ihn ein Doppelgenie nennt, näher bestimmt: einen Dichtergeist in einem Malerauge. (Andreas Aubert)*

Das postmoderne Thema des Schreibens und des Malens nach literarischen bzw. malerischen oder fotografischen Vorlagen, das Aneignen von Gemälden und Texten anderer, die Montage und die Appropriation, das Fotografieren nach Fotografien, all dieses Schaffen durch Transkription und Transcodierung, von Gerhard Richter bis Sherrie Levine, ist also in der Geschichte der Bildkunst, wie wir es am Beispiel der Buchillustration und Buchmalerei gesehen haben, schon vorgezeichnet. Vision ist meist ReVision.

Diese Auffassung schlägt jenen Ideologien ins Gesicht, die da meinen, es gäbe eine innere, geschichtslose, natürliche Vision. Ein klassisches Beispiel für dieses Fehurteil ist der große Künstler William Blake (1757-1827), der Malkunst, Buchkunst und Schreibkunst auf ingeniose Weise zu einem Gesamtkunstwerk vereinte. Der Erfahrungsgrund für Blakes Kunst, für Blakes Wahrnehmungsmuster, wurde gebildet von der industriellen Revolution, vom amerikanischen Befreiungskrieg und von der französischen Revolution. Blake plante sieben Bücher über die französische Revolution, die für ihn das Ende der Knechtschaftsgeschichte der Menschheit bedeutete. Das Projekt blieb unvollendet, aber die beiden Bücher „America - A Prophecy“ (1793) und „Europe - A Prophecy“ (1794) bezeugen noch die Größe des



William Blake, Songs of Experience (Titelblatt), 1794

Entwurfs. Seine beiden berühmten Werke „Songs of Innocence“ (1789) und „Songs of Experience“ (1789-1794) geben schon im Titel an, in welcher paradoxen Klammer Blake sein Künstlerisches Universum angesiedelt hat. Blake war sich dessen wohl bewußt und verfaßte daher den Aphorismus „Without Contraries is no progression.“ („The Marriage of Heaven and Hell“, Plate 3).<sup>8</sup> Auf der einen Seite posiert Blake als Seher und Kündler, der sich durch die Reinheit seiner Unschuld legitimiert. Auf der anderen Seite beziehen sich aber seine visionären, angeblich voraussetzungslosen Gegenwelten auf die Erfahrung und das Erbe der Geschichte, und zwar auf die christliche, religiöse und kulturelle abendländische Geschichte. Seine Referenzen auf den historischen Kontext waren so stark, zumindest so viel häufiger als bei irgendeinem seiner Kollegen, daß ihm Heinrich Füssli (1741-1827) sogar Diebstahl vorwarf. Blakes Werk ist voll von Übernahmen, Zitaten und Rückgriffen auf kunstgeschichtliche Bildungsgüter, von mittelalterlichen Miniaturen bis zu griechischen Skulpturen. Diese externen kulturellen Produktionen bildeten die eigentliche Quelle seiner sogenannten inneren Visionen. Blake hat sich auch in der Praxis seiner künstlerischen Arbeit fast industriell immer wieder in

Vorzeichnungen er-  
neuen Kompositio-  
Kunst und Industr-  
1826) überdeutlich.  
gearbeitet, nämlich  
war allerdings Blake  
für das er einige ne-  
ätzung etc.). Aber  
streicht wie seine K-  
seines vorgeblich sc-  
„private Mythologie  
gelegentlich sogar  
Originalität bestand  
sondern aus Hand-  
tionslust, Ideologie  
aber vor allem im k-  
ner Bilder, nämlich  
führt hat. Seine Z  
Schriftzug entgrenz-  
tern und Lettern zu  
ren. Indem in seiner  
manenten Grenzkar-  
figuren, bilden die E  
Bilder eine dynam-  
das schon im Titel i  
gekennzeichnet ist,  
Rückzug in religiöse  
Texte wie „The Fren-  
schrieb, kommt viel  
ein Doppelsinn ist,  
scheinbar widersinn-  
Verdoppelungen, gi



William Blake, Abion und sei-  
Tochter, Seite 25 aus „Jerusa-  
1804-1820

herungereicht wurde  
wisdom.“<sup>9</sup> In Plate 1  
with stones of Law, I  
versiven und provo-  
schreibungen von vc  
In einer epochalen  
Schapiro gewidmet f  
sprachliche Struktur

Texte vernetzt, kehren andere  
 In den Bild-Text-Beziehungen  
 und Codes der Menschen zu  
 Zeichen, zum idealen Vokabular  
 zu Beziehungen von Bild und  
 jeweiligen Sprachen (z.B. der  
 Literatur, der Bild-Kunst, der  
 indem er sie schichtenhaft ver-  
 die Sprache getan hat, leistet  
 id Text, nämlich ihre möglichst  
 Bedeutungsschichten in seiner  
 Brus die Bedeutungen von Bild-  
 hat ursprünglich „Druckerlaub-  
 ertet, eine Genehmigung zu  
 weltlichen Herrschaften erteilt.  
 erner Ausdruck natürlich meta-  
 alle Druckformen sind erlaubt.



Ritter Coeur am Zauberbrunnen,  
 aus dem „Livre du Coeur d'amours épris“  
 von König René d'Anjou, um 1477

*Ut pictura poesis!*

hmückung des Wortes, die uns  
 ständig begegnet, entspringt  
 chförmigkeit des Textes durch  
 n anderen auch der Absicht,  
 etwas vom Inhalt des Textes zu  
 ldes und die Bedeutung des  
 an miteinander in Beziehung.  
 nt es zu Verschmelzungen von  
 verschiedener Sprachen und  
 Einheit. Die naive Formulierung,  
 deutet nichts anderes, als daß  
 des Bildes als auch des Textes  
 In-Beziehung-Setzen steigert.  
 durchdringen einander, überlas-  
 sen der Buchillustration, der  
 malerei, der illustrierten Erbau-  
 tion in den Bilderbibeln (Bible

die Illustrierung lag, hatten mit  
 Miniaturen einzufügen (minia-  
 ausizieren). Die figurliche oder  
 dschriften und Büchern wurde  
 malerei, die zu den wichtigsten  
 gehört. In der Buchmalerei  
 chst kostbaren Farben zu einer  
 nen Form verselbständigt. Die  
 Es entfaltet sich Pflanzen- und  
 n sind geradezu aus stilisierten  
 ie schufen eigenartige symme-  
 er mit visionärem Charakter.  
 immer mehr zu einem illusioni-  
 malerei ist sozusagen der erste  
 von Text und Bild. Das 16. Jhd.  
 chte der europäischen Buch-

malerei. Mit dem Aufkom-  
 men des gedruckten Buches  
 und der druckgraphischen  
 Illustration wird sie gleichsam  
 überflüssig. Der Buchdruck  
 hat die Handschrift abgelöst  
 und die graphische Buchillu-  
 stration die Buchmalerei. Das  
 Blockbuch ist der wichtigste  
 ikonographische Zwischenträger  
 zwischen Buchmalerei und  
 gedruckter Buchillustration.  
 Brus hat offensichtlich die  
 Buchmalerei auf neue Weise  
 aktualisiert. Manche seiner  
 Zeichnungen in den Bild-Dich-  
 tungen wirken, besonders anfangs,

wie im Text verstreute Miniaturen. Seine Bild-Dichtungen sind  
 Gesamtkunstwerk aus Text und Bild. Die Arbeiten der  
 „Parallelinnovation“ unterscheiden sich von den Bild-Dichtungen,  
 weil sie Reaktionen auf Druck-Erzeugnisse sind. Eine Technik der  
 Buch-Malerei, die Transkription, wird hierbei unversehens zu einer  
 neuen künstlerischen Produktions-Strategie, zur Transcodierung.  
 Die Klöster liehen sich die Bücher gegenseitig aus, um Kopien  
 anzufertigen. Beim Abschreiben und Kopieren machten die  
 Skriptoren Fehler, Fehler der Rechtschreibung, der Grammatik und  
 sogar Fehler, die das Unverständnis der Voriage widerspiegeln,  
 Freudsche Fehlleistungen. Durch die fehlerhafte Übertragung ent-  
 standen viele Unterschiede zwischen den einzelnen Schrift-  
 stücken, also eine Abfolge von Variationen des Gleichen oder der  
 Wiederkehr in anderer Form. Diese frühen handschriftlichen  
 Buchillustrationen und -malereien sind also erste Formen der  
 Transcodierung und der Übertragung. Die illustrierten und illumi-  
 nierten Bücher beziehen sich auf andere Bücher und Kontexte.  
 Diese illustrierten Folianten sind insgesamt Folien von Palimp-  
 sestem, Schichten von Texten, von veränderten, verbesserten, ver-  
 zerrten Texten. Die Bücher bilden Knoten in einem Netz der stän-  
 digen Übertragung im Laufe der Jahrhunderten. Bedeutung wird  
 generiert in einem Netz von Transkriptionen. Die Etymologie des  
 Wortes „en miniature“ beweist an sich selbst, wie Bedeutung ent-  
 steht im Gleiten der Signifikanten im Netz der Geschichte. Das  
 Wort bezieht sich ja auf das Genre der Miniaturen, also auf kleine  
 Bildformate. Das Wort „Miniatur“ selbst aber kommt nicht von mini-  
 mum, also von Kleinheit, wie im allgemeinen angenommen wird,  
 sondern eben von der Farbe Minium. Dieser Exkurs zeigt uns, wie  
 bereits von Anfang an eine mediatisierte Visualität und eine  
 Literarität im Kontext vorherrschte, die Brus wieder aufgreift und  
 aktualisiert. Die Tradition der Transkription nimmt die Technik der  
 Transcodierung vorweg. Im Transkribieren war eine Technik ver-  
 borgeren, die zu einer neuen künstlerischen Produktionsweise  
 emanzipiert werden konnte, und die vor allem zeigt, daß eine Kultur  
 die Kultur erst erzeugt, indem sie sie tradiert. Die Transcodierungen  
 von Brus sind also Kulturarbeit, die transparent macht, wie Kultur  
 entsteht.

III. (Maler-Dichter)

*Man trifft ohne Zweifel das Eigentümlichste in Runiges  
 Begabung, wenn man ihn ein Doppelgenie nennt,  
 näher bestimmt: einen Dichtergeist in einem Malerauge.  
 (Andreas Aubert)*

Das postmoderne Thema des Schreibens und des Malens nach  
 literarischen bzw. malerischen oder fotografischen Vorlagen, das  
 Aneignen von Gemälden und Texten anderer, die Montage und die  
 Appropriation, das Fotografieren nach Fotografien, all dieses  
 Schaffen durch Transkription und Transcodierung, von Gerhard  
 Richter bis Sherrie Levine, ist also in der Geschichte der Bildkunst,  
 wie wir es am Beispiel der Buchillustration und Buchmalerei gese-  
 hen haben, schon vorgezeichnet. Vision ist meist ReVision.

Diese Auffassung schlägt jenen Ideologien ins Gesicht, die da mei-  
 nen, es gäbe eine innere, geschichtslose, natürliche Vision. Ein  
 klassisches Beispiel für dieses Fehlurteil ist der große Künstler  
 William Blake (1757-1827), der



William Blake, Songs of Experience  
 (Tafelblatt), 1794

Malerei, Buchkunst und Schreib-  
 kunst auf ingeniose Weise zu ei-  
 nem Gesamtkunstwerk vereinte.  
 Der Erfahrungsgrund für Blakes  
 Kunst, für Blakes Wahrnehmung-  
 muster, wurde gebildet von der in-  
 dustriellen Revolution, vom ameri-  
 kanischen Befreiungskrieg und  
 von der französischen Revolution.  
 Blake plante sieben Bücher über  
 die französische Revolution, die für  
 ihn das Ende der Knechtschafts-  
 geschichte der Menschheit be-  
 deutete. Das Projekt blieb unvoll-  
 endet, aber die beiden Bücher  
 „America - A Prophecy“ (1793)  
 und „Europe - A Prophecy“ (1794)  
 bezeugen noch die Größe des  
 Entwurfs. Seine beiden berühmten Werke „Songs of Innocence“  
 (1789) und „Songs of Experience“ (1789-1794) geben schon im  
 Titel an, in welcher paradoxen Klammer Blake sein künstlerisches  
 Universum angesiedelt hat. Blake war sich dessen wohl bewußt  
 und verfaßte daher den Aphorismus „Without Contraries is no pro-  
 gression.“ („The Marriage of Heaven and Hell“, Plate 3).<sup>8</sup> Auf der  
 einen Seite posiert Blake als Seher und Kündler, der sich durch die  
 Reinheit seiner Unschuld legitimiert. Auf der anderen Seite bezie-  
 hen sich aber seine visionären, angeblich voraussetzungslosen  
 Gegenwelten auf die Erfahrung und das Erbe der Geschichte, und  
 zwar auf die christliche, religiöse und kulturelle abendländische  
 Geschichte. Seine Referenzen auf den historischen Kontext waren  
 so stark, zumindest so viel häufiger als bei irgendeinem seiner  
 Kollegen, daß ihm Heinrich Füssl (1741-1827) sogar Diebstahl vor-  
 warf. Blakes Werk ist voll von Übernahmen, Zitaten und  
 Rückgriffen auf kunstgeschichtliche Bildungsgüter, von mittelalter-  
 lichen Miniaturen bis zu griechischen Skulpturen. Diese externen  
 kulturellen Produktionen bildeten die eigentliche Quelle seiner  
 sogenannten inneren Visionen. Blake hat sich auch in der Praxis  
 seiner künstlerischen Arbeit fast industriell immer wieder in

Vorzeichnungen erprobt, sich wiederholt, korrigiert und in immer  
 neuen Kompositionsvarianten versucht. Der Zusammenhang von  
 Kunst und Industrie ist bei seinem Freund John Flaxman (1755-  
 1826) überdeutlich. Blake hat selbst in einem industriellen Medium  
 gearbeitet, nämlich für das damalige Massenmedium Buch. Groß  
 war allerdings Blakes Experimentierlust mit diesem neuen Medium,  
 für das er einige neue Techniken erfand (Farb-Monotypie, Relief-  
 ätzung etc.). Aber auch diese technische Experimentierlust unter-  
 streicht wie seine kunsthistorischen Zitate die kalkulatorische Seite  
 seines vorgebildet so inspirativ geleisteten Schaffens. Was heute als  
 „private Mythologie“ interpretiert wird, wurde mit bewußten, ja  
 gelegentlich sogar berechneten, Verfahren hergestellt. Blakes  
 Originalität bestand also nicht aus den Visionen eines Madman,  
 sondern aus Handwerk, Kompetenz, Kenntnis, Bildung, Innova-  
 tionslust, Ideologie und Imagination. Diese Imagination zeigt sich  
 aber vor allem im künstlerischen Verfahren, in der Fabrikation sei-  
 ner Bilder, nämlich wie er Bildfläche und Textfläche zusammenge-  
 führt hat. Seine Zeichnungen fragmentieren die Zeilen, sein  
 Schriftzug entgrenzt sich zu Zeichnungen. Linien werden zu Let-  
 tern und Lettern zu Wellenlinien, ornamentale Muster bilden Figu-  
 ren. Indem in seiner Illuminationskunst Bild und Schrift einen per-  
 manenten Grenzkampf ausführen, werden seine Bilder zu Denk-  
 figuren, bilden die Bedeutung des Textes und die Bedeutung der  
 Bilder eine dynamische Einheit. In seinem vielleicht reifsten Werk,  
 das schon im Titel bezeichnenderweise durch einen Widerspruch  
 gekennzeichnet ist, und das Blake um 1790, also vor seinem  
 Rückzug in religiöse private Mythen, verfaßte, zu einer Zeit, wo er  
 Texte wie „The French Revolution“ (1791) und „A Song of Liberty“  
 schrieb, kommt vielleicht der Sinn seiner Doppelkunst, der selbst  
 ein Doppelsinn ist, am deutlichsten zum Ausdruck, nämlich in  
 scheinbar widersinnigen, antagonistischen Aphorismen, die aus  
 Verdoppelungen, grammatikalischen Parallelismen und binären



William Blake, Albion und seine  
 Töchter, Seite 25 aus „Jerusalem“,  
 1804-1820

Verdrehungen, Oppositionen und  
 Negationen bestehen. Bei diesem  
 Werk handelt es sich um das  
 Meisterwerk „The Marriage of  
 Heaven and Hell“ (1790-1793),  
 wo er dem Teufel zu einer Stimme  
 verhalf und das daher im Stil einer  
 Satire auf den schwedischen  
 Theosophen Emmanuel Sweden-  
 borg geschrieben wurde und  
 zwar meistens, vermutete ich,  
 durch die bloße Negation von  
 moralischen Leitsätzen. Dort  
 steht unter Plate 7 das berühmte  
 Leitmotiv der psychedelischen  
 Erfahrungen, das besonders in  
 den 60er Jahren (wie ein Joint)  
 herumgereicht wurde: „The road of excess leads to the palace of  
 wisdom.“<sup>9</sup> In Plate 8 steht die herrliche Zeile: „Prisons are built  
 with stones of Law, Brothels with bricks of Religion.“<sup>10</sup> Diese sub-  
 versiven und provokanten Aphorismen und Einfälle sind Um-  
 schreibungen von vorgegebenen Ideen.  
 In einer epochalen Arbeit, die er dem Kunsthistoriker Meyer-  
 Schapiro gewidmet hat, untersuchte Roman Jakobson eben diese  
 sprachliche Struktur der Maler-Dichter, „On the Verbal Art of

William Blake and other Poet-Painters" (1970).<sup>11</sup> Dort untersucht er das Gedicht „Infant Sorrow“ von William Blake (aus „Songs of Experience“), das Gedicht „Inscription pour Le Rêve“, mit dem Henri Rousseau sein letztes Gemälde (mit dem Titel „Der Traum“) ergänzte, und ein Oktastichon von Paul Klee. In allen drei Fällen ist der Dichter mit dem Maler eng verknüpft. Brus ist ein perfektes Beispiel für einen Maler-Dichter bzw. Poet-Painter. Auch er vereint Malkunst, Buchkunst, Schreibkunst zu einem Gesamtkunstwerk und führt Bild und Text auf der Fläche neu zusammen, wo sie einen permanenten Grenzkampf führen. Auch seine internen Visionen beziehen sich auf externe kulturelle Produktionen.

Auch Brus schwelgt in Aphorismen, gebildet aus binären Oppositionen, und Kalauern, gebildet aus Negationen von Weisheiten. Alle Merkmale, die Jakobson an den drei Maler-Dichtern Blake, Rousseau und Klee feststellt, gelten auch für Brus.

Selbstverständlich dominieren Alliterationen und Assonanzen, aber raffinierter sind die Verteilungen der Betonungen, die parasyllabischen und imparisyllabischen Linien und die Mannigfaltigkeit der Tontextur. So entsteht als kennzeichnende Grundstruktur eine eloquente Symmetrie und eine augenfällige Wechselbeziehung zwischen den Figuren des Tons und den Figuren der Grammatik. Parallelsimen, harmonische oder gegensätzliche Paare (Paarbeziehungen), Komplementarität und Symmetriebruch, gleichförmige oder spiegelbildliche Wiederholungen sprachlicher Strukturen, Ähnlichkeitsbeziehungen und Kontrastbeziehungen wie sie Reim und Rhythmus darstellen, Spiegelsymmetrien von geraden „männlichen“ Zeilen und ungeraden „weiblichen“ Zeilen eines Gedichtes, von geschlossenen und offenen Silben, von grammatikalischen Subjekten und Elementen wie Genus, Numerus und Casus, Verspaare, gleichmäßige Verteilung von ungeraden und geraden, von vorderen und hinteren Verspaaren, die Gleichzeitigkeit von Ähnlichkeiten und Divergenzen, Techniken der Umkehrung, Wiederholung, der Verdrehung und Verschiebung auf der Ebene des Sinns, der Syntax wie der bloßen Buchstaben dominieren. In einer weiteren Einzelstudie eines Gedichtes, nämlich in seiner berühmten Analyse von Baudelaire's „Les Chats“, gemeinsam mit Claude Lévi-Strauss verfaßt (1982)<sup>12</sup>, hat er besonders darauf verwiesen, daß der Sinn eines Gedichtes untrennbar mit dessen lautlicher und grammatikalischer Struktur verwoben ist. Sinn wird bei Brus nicht nur aus der lautlichen und grammatikalischen Struktur verwoben, sondern zusätzlich auch aus den malerischen und zeichnerischen Elementen. Einerseits gilt, daß die „Phänomene der formalen Distribution ihre semantische Grundlage haben“, andererseits gilt, daß formale Zusammenhänge Sinnzusammenhänge stiften. Lautformen, die einander gleichen, färben auch in der Bedeutung aufeinander ab. Je dichter das Gewebe sprachlicher Strukturen ist, desto größer ist nach Jakobson die Ästhetizität eines Textes. Am Beispiel der Maler-Dichter wollte Jakobson nachweisen, daß das Beziehungsgeflecht auf der Ebene der grammatikalischen Strukturen besonders relevant ist für die Ästhetizität eines Textes, obwohl deren Wirkung infolge ihrer Abstraktheit weitgehend unterschwellig bleibt. „La grammaire, l'aride grammaire elle-même devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire“<sup>13</sup>, schreibt schon Baudelaire. Ähnlich hat Jakobson, zusammen mit Grete Lübbe-Grothues, das Gedicht „Die Aussicht“ von Hölderlin auf seine grammatikalischen und alliterativen Verflechtungen untersucht („Ein Blick auf Die Aussicht von Hölderlin“, 1976)<sup>14</sup> und dabei

aufgrund einer Alliterationskette (achtzehn mal) des Initialbuchstabens „d“ die Anwesenheit Diotimas noch im letzten Gedicht Hölderlins aufgedeckt. „Alles greift ineinander“, hat Hölderlin selbst gesagt. Brus folgt diesem Spruch des Dichters, aber beschränkt ihn nicht auf das Ineinandergreifen von Konsonaten und Vokalen, auf das Geflecht von Alliterationen und Assonanzen, sondern dehnt das Geflecht des Ineinandergreifens aus auf die Beziehung zwischen Bild und Wort. Visuelle und verbale Strukturen, Lautformen und graphische Formen verdichten sich zu einer hohen Ästhetizität, die von grammatikalischen Operationen noch unterstützt wird.

In ihrer linguistischen Struktur sind die aphoristischen Aussagen und literarischen Techniken von Günter Brus den Werken der genannten Maler-Dichter absolut verwandt. Aber auch der diaphane Symbolismus, dem die Arbeiten von Blake und anderen Maler-Dichtern ihre Suggestivität verdanken, findet sich bei Brus wieder. Brus wird zu Unrecht in den Gesichtswinkel des Symbolismus gedrängt, wie der Symbolismus selbst zu Unrecht aus der Geschichte der modernen Kunst verdrängt wurde.<sup>15</sup> Brus geht es um die Transparenz des Symbolischen. Er verwendet Symbole nicht, um zu verdunkeln, sondern, im Gegenteil, er will das Symbolische selbst erhellen, das Wesen des Symbolischen, und zwar, wie wir sehen werden, auf Lacansche Weise als Funktion und im Dienste der Wahrheit.

#### IV. (der Abgrund der Sinne)

*„If the doors of perception were cleansed  
every thing would appear to man as it is, infinite.“*

*(William Blake, The Marriage of Heaven and Hell, Plate 14)*

Mit dem Symbolismus fragt Brus, wie weit reicht die Täuschung der Sinne, wie weit sind wir Gefangene unserer Sinne, wie weit reichen unsere Augen, wie weit reicht der Sinn unserer Texte und Bilder. Er verneint nicht die Vernunft, sondern im Gegenteil, er fragt: Gibt es überhaupt eine Sprache ohne Vernunft? Allerdings, und das ist Brus' Kritik an einer dogmatischen Vernunfttheorie, stellt Brus die Frage nach den Grenzen der Sprache als Schnittstelle zur Welt. Dort wo die Sprache endet, beginnt die Zeichnung und umgekehrt. Nostalgisch gesprochen geht es um das Problem von Inspiration und Intuition einerseits, Vernunft und Konstruktion andererseits. Die Maler-Dichter stellen diese Frage, von Blake über Klee bis zu Brus, immer wieder neu und präzise. Blake schreibt in „The Marriage of Heaven and Hell“, Plates 6-7, über den Abgrund der fünf Sinne („on the abyss of the five senses“): „How do you know but ev'ry Bird that cuts the airy way, / Is an immense world of delight, clos'd by your senses five?“<sup>16</sup> Die Frage ist also, wie können wir aus der Welt, die durch unsere fünf Sinne geschlossen ist, ausbrechen, von welchen Gegen- und Parallelwelten sind wir durch unsere fünf Sinne ausgeschlossen? Unsere fünf Sinne bilden also eine Schnittstelle zu einer bestimmten Welt, mit der uns die Evolution ausgerüstet hat. Die Frage ist aber, wie können wir über eine Welt hinausgelangen, die uns über unsere fünf Sinne zugänglich ist und von ihnen konstruiert wird? Und welche Welten sind uns durch unsere fünf Sinne nicht zugänglich? Hier ist die Stelle dessen, wo Begriffe wie Spiritualität, Vision, Inspiration, Intuition,

ins Spiel kommen, Verfahren, mit denen man vermeintlich über die Welt der fünf Sinne hinausgelangt. Paul Klee hat zu diesem Problem in seinen Tagebüchern von 1901 kenntnisreich die Frage gestellt: „Hat die Inspiration Augen oder schlafwandelt sie?“ Ein diaphaner Symbolismus gibt offensichtlich die Antwort, daß die Inspiration Augen hat, genauer: eine Zunge, denn sie gehorcht der symbolischen Ordnung der Sprache. Klee hat zu diesem Problem auch jenes Oktastichon (Achtzeiler) verfaßt, das Jakobson analysierte und das wir hier wegen seiner Problemrelevanz zur Gänze zitieren: Zwei Berge gibt es / auf denen es hell ist und klar, den Berg der Tiere / und den Berg der Götter. Dazwischen aber liegt / das dümmrige Tal der Menschen.

Wenn einer einmal / nach oben sieht,  
erfaßt ihn ahnend / eine unstillbare Sehnsucht,  
ihn, der weiß, dass er nicht weiß  
nach ihnen die nicht wissen, / dass sie nicht wissen  
und nach ihnen, / die wissen dass sie wissen.<sup>17</sup>

Dieses Gedicht spricht also von einer Theorie des Wissens, die dem Schema der drei Schichten von Vico folgt. Dem Menschen selbst ist Wissen nicht zugänglich, aber er hat eine Ahnung davon, daß es Wissen gibt. Die Negation der Negation, die Affirmation der Affirmation der Negation sind dialektische Schritte - wie wir sie teilweise schon von Blake kennen - die nicht nur die grammatikalische Struktur des Gedichtes kennzeichnen, sondern, und vor allem auch, die Dialektik des Wissens selbst. In dieser Perspektive erscheint das Gefängnis der fünf Sinne zumindest diaphan. Inspiration und Imagination sind Techniken der Sprache und der Vernunft, und die Sprache selbst ist klarerweise die Haupttechnik, aus dem Gefängnis der fünf Sinne auszubringen. Die Handhabung der Wechselbeziehungen von Bild und Text in den Bild-Dichtungen von Günter Brus, diesem singulären „Poet-Painter“ des 20. Jhdts., stellt sich zentral diesem Problem der Schnittstelle der fünf Sinne. Seine Bild-Dichtungen beweisen geradezu exemplarisch, daß mit der Sprache, spezifisch mit seiner Bild-Sprache, welche sich jener Universalsprache annähert, von der Vico träumte, das Gefängnis der fünf Sinne transzendierbar ist. Transcodierung und Transkription im Sinne von Reaktion auf und Redigieren von vorhandenen Produkten der Kultur sind also Techniken der Transzendenz des Gefängnisses der fünf Sinne und der eigenen Subjektivität. Intuition und Inspiration gehören zum locus solus der Sprache, sind keine Mysterien, die uns von außerirdischen Intelligenzen zugeschickt wurden, sondern avancierte Techniken der Transcodierung und Transkription, Experimente an den Grenzposten der Sprache und des Bildes. Der Grund, die Ursache und der Impuls der Bild-Dichtungen ist es also, verschiedene Sprachformen, die Sprache der Bilder, die Sprache der Sinne, die Sprache des Alphabets, zu vereinen, um den Code der fünf Sinne maximal auszudehnen. Brus wird oft als Künstler der inneren Vision und visionären Erfahrung charakterisiert. Diese Kennzeichnung verkennt aber zentrale Aspekte seines Werkes und ebenso der Werke der anderen „visionären“ Künstler von Goya bis Kubin, von Max Klinger bis Klemens Brosch, von James Ensor bis Antonin Artaud. Meiner Auffassung nach geht es diesen Künstlern nicht darum, innere Dämonen sichtbar zu machen, sondern sie fragen: Was sind die Grenzen der Sichtbarkeit? (Daher auch der Titel „Sichtgrenze“ der Pariser Ausstellung von 1993.<sup>18</sup>) Ihre Kunstwerke sind keine phantasmatischen Projektionen der inneren Welt,

sondern Versuche Sinne zu blicken. aber aus der W drängte, die Nac Verborgene, die Effekte der Signi lich gemäß Lacc aufgelöst werde Nicht irgendwel das Unbewußte sondern linguist gerung, in dener risch oder literari so viele Nonser Buch der visior heißt daher „The sense“ (1846) vo und Schriftstelle (1812-1888). Di bung als Zeichr drückt daher a führung aus, über Zutritt zur linguis des Unbewußte als andere. Se können solche geübt und bew werden oder al Experimente der tion (Entdeckung Unsinn und de Sinn) wie Figu Klecksen, Tinter flecken, in Wänc hypnotische Fixe Rauschmittel ge ziationsfähigkeit, zur Förderung a Artikulationen et das Interesse vie Maler oder Ma Zufallsoperatione nungen und Aut Victor Hugo über sie auch immer Techniken. Gerade die Bild- meine Auffassur Künstler der visic sich ja nicht alle sondern auf exte der Entfremdung kriptionen und U Umwandlungen primaturen verde nitiven, linguist wie ich sie am Bi

s" (1970).<sup>11</sup> Dort untersuchte William Blake (aus „Songs of Innocence and of Experience“, mit dem Titel „Der Traum“) Paul Klee. In allen drei Fällen ist knüpft. Brus ist ein perfektes Poet-Painter. Auch er verknüpft zu einem Gesamtkunstwerk neue Zusammenhänge, wo sie an. Auch seine internen Visio-Produktionen.

gebildet aus binären Oppositionen von Weisheiten. In drei Maler-Dichtern Blake, auch für Brus.

tionen und Assonanzen, aber Betonungen, die parasyllabisch und die Mannigfaltigkeit der endende Grundstruktur eine elocutionäre Wechselbeziehung zwischen den Figuren der Grammatik. Gegensätzliche Paare (Paarbesymmetriebruch, gleichförmige sprachlicher Strukturen, Asymmetrien wie sie Reimmetrien von geraden „männlichen“ Zeilen eines Gedichtes,

ben, von grammatischen Kasus, Numerus und Casus, von ungeraden und geraden, den, die Gleichzeitigkeit von Metrik und Umkehrung, Wieverschiebung auf der Ebene des Buchstaben dominieren. In einer Sprache, nämlich in seiner berühmten „Gemeinsam mit Claude Lorraine“ besonders darauf verwiesen, verbunden mit dessen lautlicher und Sinn wird bei Brus nicht grammatischen Struktur verwoben, literarischen und zeichnerischen Phänomene der formalen Disziplin „haben“, andererseits gilt, daß Zusammenhänge stiften. Lautlich auch in der Bedeutung auf sprachlicher Strukturen ist, Ästhetizität eines Textes. Am Jakobson nachweisen, daß das grammatischen Struktur, Ästhetizität eines Textes, abstraktheit weitgehend untergründe grammatische Elemente ne sorcellerie évocatoire“<sup>13</sup>,

hat Jakobson, zusammen mit „Die Aussicht“ von Hölderlin kreativen Verflechtungen unter Hölderlin“, 1976)<sup>14</sup> und dabei

aufgrund einer Alliterationskette (achtzehn mal) des Initialbuchstabens „d“ die Anwesenheit Diotimas noch im letzten Gedicht Hölderlins aufgedeckt. „Alles greift ineinander“, hat Hölderlin selbst gesagt. Brus folgt diesem Spruch des Dichters, aber beschränkt ihn nicht auf das Ineinandergreifen von Konsonanten und Vokalen, auf das Geflecht von Alliterationen und Assonanzen, sondern dehnt das Geflecht des Ineinandergreifens aus auf die Beziehung zwischen Bild und Wort. Visuelle und verbale Strukturen, Lautformen und graphische Formen verdichten sich zu einer hohen Ästhetizität, die von grammatischen Operationen noch unterstützt wird.

In ihrer linguistischen Struktur sind die aphoristischen Aussagen und literarischen Techniken von Günter Brus den Werken der genannten Maler-Dichter absolut verwandt. Aber auch der diaphane Symbolismus, dem die Arbeiten von Blake und anderen Maler-Dichtern ihre Suggestivität verdanken, findet sich bei Brus wieder. Brus wird zu Unrecht in den Geschichtswinkel des Symbolismus gedrängt, wie der Symbolismus selbst zu Unrecht aus der Geschichte der modernen Kunst verdrängt wurde.<sup>15</sup> Brus geht es um die Transparenz des Symbolischen. Er verwendet Symbole nicht, um zu verdunkeln, sondern, im Gegenteil, er will das Symbolische selbst erhellen, das Wesen des Symbolischen, und zwar, wie wir sehen werden, auf Lacansche Weise als Funktion und im Dienste der Wahrheit.

#### IV. (der Abgrund der Sinne)

*„If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite.“  
(William Blake, The Marriage of Heaven and Hell, Plate 14)*

Mit dem Symbolismus fragt Brus, wie weit reicht die Täuschung der Sinne, wie weit sind wir Gefangene unserer Sinne, wie weit reichen unsere Augen, wie weit reicht der Sinn unserer Texte und Bilder. Er verneint nicht die Vernunft, sondern im Gegenteil, er fragt: Gibt es überhaupt eine Sprache ohne Vernunft? Allerdings, und das ist Brus' Kritik an einer dogmatischen Vernunfttheorie, stellt Brus die Frage nach den Grenzen der Sprache als Schnittstelle zur Welt. Dort wo die Sprache endet, beginnt die Zeichnung und umgekehrt. Nostalgisch gesprochen geht es um das Problem von Inspiration und Intuition einerseits, Vernunft und Konstruktion andererseits. Die Maler-Dichter stellen diese Frage, von Blake über Klee bis zu Brus, immer wieder neu und präzise. Blake schreibt in „The Marriage of Heaven and Hell“, Plates 6-7, über den Abgrund der fünf Sinne („on the abyss of the five senses“): „How do you know but ev'ry Bird that cuts the airy way, / Is an immense world of delight, clos'd by your senses five?“<sup>16</sup> Die Frage ist also, wie können wir aus der Welt, die durch unsere fünf Sinne geschlossen ist, ausbrechen, von welchen Gegen- und Parallelwelten sind wir durch unsere fünf Sinne ausgeschlossen? Unsere fünf Sinne bilden also eine Schnittstelle zu einer bestimmten Welt, mit der uns die Evolution ausgerüstet hat. Die Frage ist aber, wie können wir über eine Welt hinausgelangen, die uns über unsere fünf Sinne zugänglich ist und von ihnen konstruiert wird? Und welche Welten sind uns durch unsere fünf Sinne nicht zugänglich? Hier ist die Stelle, an der Begriffe wie Spiritualität, Vision, Inspiration, Intuition,

ins Spiel kommen, Verfahren, mit denen wir vermeintlich über die Welt der fünf Sinne hinausgelangt. Paul Klee hat zu diesem Problem in seinen Tagebüchern von 1901 kenntnisreich die Frage gestellt: „Hat die Inspiration Augen oder schlafwandelt sie?“ Ein diaphaner Symbolismus gibt offensichtlich die Antwort, daß die Inspiration Augen hat, genauer: eine Zunge, denn sie gehorcht der symbolischen Ordnung der Sprache. Klee hat zu diesem Problem auch jenes Oktastichon (Achtzeller) verfaßt, das Jakobson analysierte und das wir hier wegen seiner Problemlösung zur Gänze zitieren: Zwei Berge gibt es / auf denen es hell ist und klar, den Berg der Tiere / und den Berg der Götter. Dazwischen aber liegt / das dämmerige Tal der Menschen. Wenn einer einmal / nach oben sieht, erfährt ihn ahnend / eine unstillbare Sehnsucht, ihn, der weiß, dass er nicht weiß nach ihnen die nicht wissen, / dass sie nicht wissen und nach ihnen, / die wissen dass sie wissen.“<sup>17</sup>

Dieses Gedicht spricht also von einer Theorie des Wissens, die dem Schema der drei Schichten von Vico folgt. Dem Menschen selbst ist Wissen nicht zugänglich, aber er hat eine Ahnung davon, daß es Wissen gibt. Die Negation der Negation, die Affirmation der Affirmation und die Affirmation der Negation sind dialektische Schritte - wie wir sie teilweise schon von Blake kennen - die nicht nur die grammatische Struktur des Gedichtes kennzeichnen, sondern, und vor allem auch, die Dialektik des Wissens selbst. In dieser Perspektive erscheint das Gefängnis der fünf Sinne zumindest diaphan. Inspiration und Imagination sind Techniken der Sprache und der Vernunft, und die Sprache selbst ist klarerweise die Haupttechnik, aus dem Gefängnis der fünf Sinne auszubrechen. Die Handhabung der Wechselbeziehungen von Bild und Text in den Bild-Dichtungen von Günter Brus, diesem singulären „Poet-Painter“ des 20. Jhdts., stellt sich zentral diesem Problem der Schnittstelle der fünf Sinne. Seine Bild-Dichtungen beweisen geradezu exemplarisch, daß mit der Sprache, spezifisch mit seiner Bild-Sprache, welche sich jener Universalsprache annähert, von der Vico träumte, das Gefängnis der fünf Sinne transzendierbar ist. Transcodierung und Transkription im Sinne von Reaktion auf und Redigieren von vorhandenen Produkten der Kultur sind also Techniken der Transzendenz des Gefängnisses der fünf Sinne und der eigenen Subjektivität. Intuition und Inspiration gehören zum locus solus der Sprache, sind keine Mysterien, die uns von außerirdischen Intelligenzen zugeschickt wurden, sondern avancierte Techniken der Transcodierung und Transkription, Experimente an den Grenzposten der Sprache und des Bildes. Der Grund, die Ursache und der Impuls der Bild-Dichtungen ist es also, verschiedene Sprachformen, die Sprache der Bilder, die Sprache der Sinne, die Sprache des Alphabets, zu vereinen, um den Code der fünf Sinne maximal auszudehnen. Brus wird oft als Künstler der inneren Vision und visionären Erfahrung charakterisiert. Diese Kennzeichnung verkennt aber zentrale Aspekte seines Werkes und ebenso der Werke der anderen „visionären“ Künstler von Goya bis Kubin, von Max Klinger bis Klemens Brosch, von James Ensor bis Antonin Artaud. Meiner Auffassung nach geht es diesen Künstlern nicht darum, innere Dämonen sichtbar zu machen, sondern sie fragen: Was sind die Grenzen der Sichtbarkeit? (Daher auch der Titel „Sichtgrenze“ der Pariser Ausstellung von 1993.<sup>18</sup>) Ihre Kunstwerke sind keine phantasmatischen Projektionen der inneren Welt,

sondern Versuche, hinter die Welt des Sichtbaren und der fünf Sinne zu blicken. Die Methode, mit der sie dabei vorgehen, stammt aber aus der Welt der fünf Sinne und ist die Sprache. Das Verdrängte, die Nachtseite, die andere Seite, das geheime Leben, das Verborgene, die Träume, die Phantasmen, das Unbewußte, sind Effekte der Signifikation und können, da das Unbewußte bekanntlich gemäß Lacan sprachlich strukturiert ist, linguistisch ein- und aufgelöst werden.

Nicht irgendwelche Monster, Kreaturen oder Geister bewohnen das Unbewußte und werden durch Zeichnungen hervorgeholt, sondern linguistische Strukturen des Unsinnigen, der Sinnverweigerung, in denen das Unbewußte sich artikuliert, werden zeichnerisch oder literarisch repräsentiert. Deswegen gibt es bei Brus auch so viele Nonsense-Sprüche und -Zeichnungen. Das eigentliche Buch der visionären Erfahrung und Zeichnung heißt daher „The book of nonsense“ (1846) von dem Zeichner und Schriftsteller Edward Lear (1812-1888). Die Doppelbegegnung als Zeichner und Dichter drückt daher auch die Begegnung aus, über einen freieren Zutritt zur linguistischen Struktur des Unbewußten zu verfügen als andere. Selbstverständlich können solche Verfahren auch geübt und bewußt hergestellt werden oder als methodische Experimente der Non-Sensifikation (Entdeckung des Sinns im Unsinn und des Unsinnigen im Sinn) wie Figuren-Sehen in Klecksen, Tinten- und Kaffeeflecken, in Wänden, Felsen, wie hypnotische Fixation, wie durch Rauschmittel gesteigerte Assoziationsfähigkeit, wie Séances zur Förderung automatischer Artikulationen etc. Davon rührt das Interesse vieler der Dichter-Maler oder Maler-Dichter an Zufallsoperationen, Zufallszeichnungen und Automatismen, von



Edward Lear, Zeichnung zu „The Adventures of Mr. Lear, the Polly and the Pusseybite“, 1866 für Emma Parkyns Kinder niedergeschrieben und 1953 zum erstenmal veröffentlicht: Mr. Lear and the Polly and the Pusseybite incidentally fall over an unexpected cataract, and all are dashed to atoms.



Edward Lear, Guitara Pensilis

Victor Hugo über Strindberg bis zu Max Ernst. Dadurch entdecken sie auch immer wieder unabhängig von einander die gleichen Techniken.

Gerade die Bild-Imprimaturen und Überzeichnungen unterstützen meine Auffassung, daß das öffentliche Bild von Günter Brus als Künstler der visionären Erfahrung nicht ausreicht, da diese Arbeiten sich ja nicht allein auf Erlebnisse des innersten Selbst beziehen, sondern auf externe Produkte Fremder, und sich auf Erfahrungen der Entfremdung stützen. Es handelt sich also in der Tat um Transkriptionen und Übertragungen, um linguistische Operationen, um Umwandlungen durch Anverwandlungen und Aneignungen. Die Imprimaturen verdanken sich keinen inneren Visionen, sondern kognitiven, linguistischen Prozessen der Vernetzung, Kontextualität, wie ich sie am Beispiel von Vico, Joyce, Bachtin angedeutet habe.

*Väterliche Kunst der Farbe treu mit Worten weiter treibend,  
daß das Herz nicht völlig darbe, Unbeschreibliches beschreibend...*  
(Christian Morgenstern)

Die Bildkunst des 19. Jhdts. ist geradezu überfüllt von gemalter und gemalteter Literatur. Der Zusammenhang zwischen den bildenden Künsten und der Literatur im 19. Jhd. ist nicht zufällig von einem sich häufigen Auftreten von Doppelbegabungen - Eduard Mörike („Maler Nolten“), Adalbert Stifter, Gottfried Keller, Wilhelm Busch, E.T.A. Hoffmann, Rodolphe Töpffer, Paul Heyse, Wilhelm Raabe, Nikolai Gogol, etc. - gekennzeichnet. Sie steht in Einklang mit den Erfordernissen der Zeit und deren ästhetischen Programmen (siehe Fr. Th. Vischers „Ästhetik“ von 1846-1857), für die es nur Eine Kunst an sich gibt. Die Koinzidenz von Text und Bild im Buch wird parallel zu diesen häufigen Doppelbegabungen verstärkt angestrebt. Diese Koinzidenz ist Folge jener von der gesamten Romantik angestrebten Einheit der Künste. Fast bei allen romantischen Künstlern finden wir die Bestrebung, die eine Kunst aus der anderen zu erklären oder in die andere überzuleiten oder mit allen anderen zu vereinen. Unermüdlich und in verschiedensten Varianten wird die Einheit der Künste beschworen. Friedrich Schlegel stellte bereits in seinen Wiener „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur“ (1808) fest, daß die antike Kunst und Poesie auf strenge Sonderung des Ungleichartigen gehe, hingegen sich die romantische in unauf löslichen Mischungen gefalle. In den Paris-Kölnener Vorlesungen von 1803/04 heißt es: „Die Poesie vereinigt alle Kunst... Poesie ist Musik, ist Malerei in Worten.“<sup>19</sup> In seine Notizbücher schreibt er zwischen 1807 bis 1812: „Für die Poesie gäbe es also noch ein Prinzip, das nicht auf dem Gebiete der Sprache selbst erzeugt, sondern aus einer anderen Sphäre hergenommen ist... Die Kunstform kann wohl nicht getrennt werden. Dasselbe Gedicht, was pictoriell, muß auch architektonisch und musikalisch sein... Der Roman ist ein Gemisch von allen Künsten und Wissenschaften, mit denen die Poesie verwandt ist; zugleich Historie und Philosophie, und dann auch Kunst...“<sup>20</sup> Die eigentliche Malerei ist wohl die rein hieroglyphische... So wäre die Malerei die eigentliche Zentralkunst? - Das ist wohl offenbar die Poesie zwischen Musik und Malerei.“ (Zur Poesie und Literatur, 1812)<sup>21</sup> Es wird also jene Kunstform romantisch genannt, die in einem hohen Grade mit anderen Kunstformen sich verbindet: die Poesie, die musikalisch oder malerisch ist, die Malerei, die literarisch oder musikalisch ist, die Musik, die poetisch oder farbig ist. Die Einheit der Künste, ihre Synthese ist das Wesen des Romantischen. Insofern ist Brus ein Romantiker. Der optimale romantische Künstler verkörpert in Personalunion die romantische Ästhetik der Einheit der Künste.

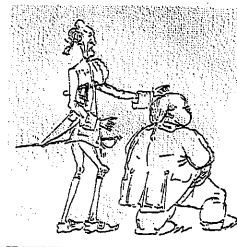
Ein Romantiker, der die Einheit der Künste ebenfalls in Personalunion darstellt, ist E.T.A. Hoffmann (1776-1822). Er war nicht



E.T.A. Hoffmann,  
Das fremde Kind, 1817

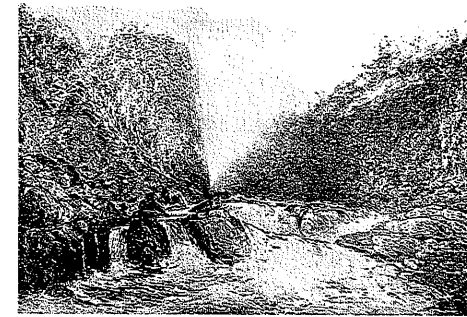
nur Dichter, Musiker, Theatermusikdirektor, Kritiker, Maler, Bühnenbildner und Zeichner, sondern er rang auch in seiner Sprache um die Idee der vereinigten Künste. Hoffmann wird dabei stark von Schlegels Poetik beeinflusst, z.B. greift er in zahlreichen Stellen dessen Idee von der Hieroglyphe auf (siehe „Ahnungen aus dem Reich der Töne“). In ihrer vieldeutigen Zeichenhaftigkeit ist die Hieroglyphe auch Ausdruck jener veränderlichen dynamischen Netztheorie des Textes, wo jeder Text durch Umformung eines anderen entsteht und wo schließlich alles alles bedeuten kann. So schreibt Hoffmann über den Dichter Anselmus im „Goldenen Topf“: „Anselmus wunderte sich nicht wenig über die seltsam verschlungenen Zeichen, und bei dem Anblick der vielen Pünktchen, Striche und Züge und Schnörkel, die bald Pflanzen, bald Moose, bald Tiergestalten darzustellen schienen, wollte ihm beinahe der Mut sinken, alles so genau nachmalen zu können.“ In seiner ersten Buchveröffentlichung tritt bereits seine besondere Beziehung zur bildenden Kunst offen zutage, die er nach dem Grafiker und Radierer Jacques Callot „Phantasiestücke in Callot's Manier“ (1814/15) nennt. Noch in dem meisterlichen Kunstmärchen „Prinzessin Brambilla“ (1821), das er „Capriccio nach Jakob Callot“ nennt, gibt es diese Nähe zur Kunst. Hoffmann hat auch das postmoderne Spiel mit verschiedenen Identitäten à la Joyce betrieben. Gemäß seinen Doppel- und Mehrfachbegabungen schafft er sich in seinen Erzählungen Doppelgänger und Ebenbilder, den Kapellmeister Kreisler, den Maler Ettlinger. Unter seine Zeichnung Kreislers mit der langen Pfeife schreibt er: „Der Kapellmeister Johannes Kreisler in Hausracht, nach dem Leben gezeichnet von Erasmus Spikher.“ Spikher ist ein holländischer Name und gilt als weiteres Maler-Ebenbild. Als Zeichner und Maler hat Hoffmann diese Tätigkeiten im Laufe seines Lebens ständig, aber mit schwankender Intensität ausgeübt. Hoffmann war ein Mensch, der überall und beinahe täglich zeichnete, um Eindrücke spontan festzuhalten. Besonders in seinen letzten Berliner Jahren hielt er seine Beobachtungen mit großer Schnelligkeit auf Speisekarten, Aktendeckeln und sonst irgendwie greifbaren Papierstücken fest. Am interessantesten sind vom heutigen Standpunkt seine Grottesken und Karikaturen, die mit denen von Chodowiecki, Gillray und Cruikshank verglichen werden können.

Auch der österreichische Erzähler Adalbert Stifter (1805-1868)<sup>22</sup> hat aus einer romantischen, poetischen Gesinnung heraus als Maler begonnen, bevor er zu schreiben anfang; ab der Mitte seines Lebens gewann die Dichtung die Vorherrschaft und er näherte sich immer mehr klassischen Idealen und christlicher Frömmigkeit. Noch mit dreißig Jahren schrieb er in einem Brief: „Als Schriftsteller bin ich nur Dilettant und wer weiß, ob ich es auf diesem Felde weiterbringen werde, aber als Maler werde ich etwas erreichen.“ Der Dualismus von Dichtung und Malerei blieb bei Stifter Zeit seines Lebens bestehen. Zwischen 1858 und 1867 führte er ein Ma-



E.T.A. Hoffmann,  
Ein Holmeister erklärt einem Junker einen außerhand der Zeichnung befindlichen Gegenstand, 1814-1822

lertagebuch, wo er mit peinlicher Genauigkeit notierte, wie lange er jeweils an jedem seiner Bilder gearbeitet hatte, z. B. am 24. August 1867 von 7 Uhr 33 bis 8 Uhr 40 und von 14 Uhr 56 bis 15 Uhr 26. Diesem Buch kann man entnehmen, daß Stifter an dem Bild „Die Bewegung“ insgesamt 1163 Stunden und 43 Minuten gemalt hat und daß es dennoch unvollendet blieb. Im Roman „Der Nachsommer“ (1857) wird das Thema der Malerei dichterisch aufgegriffen und die Entwicklung eines Malers dargestellt. In der berühmt gewordenen Beschreibung der Sonnenfinsternis vom 8. Juli 1842, einem wahren „Wortgemälde“, kann man lesen, wie seine Sprache sich mit Malerei vermischte. Die malerische Darstellung der Bewegung („Die Bewegung“) korrespondiert mit einer detaillierten lite-



Adalbert Stifter, Die Teufelsmauer bei Hohenfurt, 1845

rarischen Schilderung von Bewegung, wie z.B. der fester werdende Niederschlag des Wassers in „Der Nachsommer“: „Es kam ein altes Bild, das ich einmal in einem alten Buch gelesen und wieder vergessen hatte, in meine Erinnerung. Wenn das Wasser in unendlich kleinen Tröpfchen, die kaum durch ein Vergrößerungsglas ersichtlich sind, aus dem Dunst der Luft sich auf die Tafeln unserer Fenster absetzt und die Kälte dazu kommt, die nöthig ist, so entsteht die Decke von Fäden, Sternen, Wedeln, Palmen und Blumen, die wir gefrorene Fenster heißen... Ebenso stellt sich, von sehr hohen Bergen aus gesehen, die niedriger liegende Gestaltung der Erde dar. Sie muß aus einem erstarrenden Stoffe entstanden sein und streckt ihre Fächer und Palmen in großartigem Maßstabe aus.“ In „Die Mappe meines Urgroßvaters“ (vier Fassungen von 1841-1870) gibt es viele Stellen, wo bis ins Detail hinein die malerische Beschreibung von Gegenständen von höchst ungewöhnlichen musikalischen Beschreibungen begleitet wird. Die Landschaft wird gewissermaßen vom Auge des Malers, vom Ohr des Musikers und vom Mund des Dichters beschrieben: „... taube graue Felsen, eine stumme, glänzende Lichtflut prallte von ihnen zurück - von dem Firmamente hing die tiefblaue Frühlingsluft, so erdwärts, daß man meinte, die Gipfel der Bäume seien in ihre Farbe getaucht.“ In einer anderen Fassung lautet die entsprechende Stelle: „... von dem Sonnenstrahlen ohne Geräusch wegprallten, daß alle Steinchen funkelten und glänzten.“<sup>23</sup> An diesen Stellen können wir erkennen, daß Stifters Malerei nicht einfach als Hobby vernachlässigt werden kann, sondern daß seine Doppelbegabung eine wesentliche Voraussetzung für sein Schreiben bildete, das von einem Maler-



Gottfried Keller, aus Gedächtnis  
1844

Jahren räumt der Maler Entschluß, den Malerbetere Zeit. Im Malerrom: 1879/80), einem auto Tradition von Goethes poetische Widerspiel de Freunden wie Johann N im „Grünen Heinrich“, erteilt. 1845 wird er ir Meyers Malerei und sein Psychose immer interes ken nur das sich Beweg ihm verdankt Keller die und Barocke, das wir e nicht in seiner Lande sichtern, Totenköpfen, nen wir vor allem in der und Notizbüchern wiede rischem Stil die Erfahrn den sich Malerauge und im Gleichgewicht. Das E Die Verwendung von E und sonstigen margina Maler von E.T.A. Hoffi Morgenstern kennzeich tane der Produktion und die Schreibunterlagen, c arbeitung vorlegt. Auch Spontaneität, des Zufal Tore des Unbewußten z August Strindberg (184 pelbegabungen einen t miker, Dramatiker und l als Fotograf künftige Po sein erstaunliches Manif Daniel Spoerri den Zuf: Kunst eingeführt hat - künstlerischen Schaffen Eines schönen Morgen: zu einem eingehetzten aber meine Augen ber Gegenstand, der auf de eine Kuh, den nächsten Baumstamm, dann... D

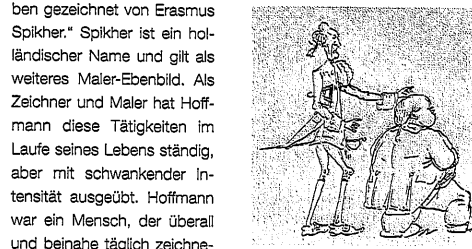
treu mit Worten weiter treibend,  
 beschreibliches beschreibend...  
 (Christian Morgenstern)

eradezu überfüllt von gemalter  
 ammenhang zwischen den bil-  
 19. Jhd. ist nicht zufällig von  
 in Doppelbegabungen - Eduard  
 Stifter, Gottfried Keller, Wilhelm  
 Töpffer, Paul Heyse, Wilhelm  
 anzeichnet. Sie steht in Einklang  
 und deren ästhetischen Pro-  
 sthetik" von 1846-1857), für die  
 Koinzidenz von Text und Bild im  
 in Doppelbegabungen verstärkt  
 "folge jener von der gesamten  
 Künste. Fast bei allen roman-  
 strebung, die eine Kunst aus der  
 here überzuleiten oder mit allen  
 icht und in verschiedensten  
 Künste beschworen. Friedrich  
 ener „Vorlesungen über drama-  
 fest, daß die antike Kunst und  
 Ungleichartigen gehe, hingegen  
 en Mischungen gefalle. In den  
 /04 heißt es: „Die Poesie vereit-  
 Malerei in Worten.“<sup>19</sup> In seine  
 1807 bis 1812: „Für die Poesie  
 as nicht auf dem Gebiete der  
 us einer anderen Sphäre herge-  
 n wohl nicht getrennt werden.  
 muß auch architektonisch und  
 ein Gemisch von allen Künsten  
 Poesie verwandt ist; zugleich  
 auch Kunst...“<sup>20</sup> Die eigentliche  
 sche... So wäre die Malerei die  
 wohl offenbar die Poesie zwi-  
 esie und Literatur, 1812)<sup>21</sup> Es



E.T.A. Hoffmann,  
 Das fremde Kind, 1817

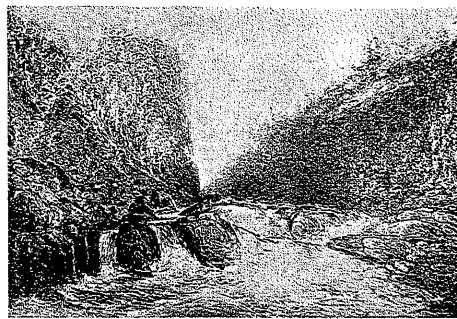
nur Dichter, Musiker, Theatermusikdirektor, Kritiker, Maler, Bühnen-  
 bildner und Zeichner, sondern er rang auch in seiner Sprache um  
 die Idee der vereinigten Künste. Hoffmann wird dabei stark von  
 Schlegels Poetik beeinflusst, z.B. greift er in zahlreichen Stellen des-  
 sen Idee von der Hieroglyphe auf (siehe „Ahnungen aus dem Reich  
 der Töne“). In ihrer vielschichtigen Zeichenhaftigkeit ist die Hierogly-  
 phe auch Ausdruck jener veränderlichen dynamischen Netztheorie  
 des Textes, wo jeder Text durch Umformung eines anderen ent-  
 steht und wo schließlich alles alles bedeuten kann. So schreibt  
 Hoffmann über den Dichter Anselmus im „Goldenen Topf“: „Ansel-  
 mus wunderte sich nicht wenig über die seitdem verschlungenen  
 Zeichen, und bei dem Anblick der vielen Pünktchen, Striche und  
 Züge und Schnörkel, die bald Pflanzen, bald Moose, bald Tier-  
 gestalten darzustellen schienen, wollte ihm beinahe der Mut sin-  
 ken, alles so genau nachmalen zu können.“ In seiner ersten Buch-  
 veröffentlichung tritt bereits seine besondere Beziehung zur bilden-  
 den Kunst offen zutage, die er nach dem Grafiker und Radierer  
 Jacques Callot „Phantasiestücke in Callot's Manier“ (1814/15)  
 nennt. Noch in dem meisterlichen Kunstmärchen „Prinzessin  
 Brambilla“ (1821), das er „Capriccio nach Jakob Callot“ nennt, gibt  
 es diese Nähe zur Kunst. Hoffmann hat auch das postmoderne  
 Spiel mit verschiedenen Identitäten à la Joyce betrieben. Gemäß  
 seinen Doppel- und Mehrfachbegabungen schafft er sich in seinen  
 Erzählungen Doppelgänger und Ebenbilder, den Kapellmeister  
 Kreisler, den Maler Ettlinger. Unter seine Zeichnung Kreislers mit  
 der langen Pfeife schreibt er: „Der Kapellmeister Johannes Kreisler  
 in Hausracht, nach dem Le-  
 ben gezeichnet von Erasmus  
 Spikher.“ Spikher ist ein hol-  
 ländischer Name und gilt als  
 weiteres Maler-Ebenbild. Als  
 Zeichner und Maler hat Hoff-  
 mann diese Tätigkeiten im  
 Laufe seines Lebens ständig,  
 aber mit schwankender in-  
 tensität ausgeübt. Hoffmann  
 war ein Mensch, der überall  
 und beinahe täglich zeichne-  
 te, um Eindrücke spontan  
 festzuhalten. Besonders in  
 seinen letzten Berliner Jahren  
 hielt er seine Beobachtungen  
 mit großer Schnelligkeit auf Speisekarten, Aktendeckeln und sonst  
 irgendwie greifbaren Papierstücken fest. Am interessantesten sind  
 vom heutigen Standpunkt seine Grottesken und Karikaturen, die  
 mit denen von Chodowiecki, Gillray und Cruikshank verglichen  
 werden können.



E.T.A. Hoffmann,  
 Ein Hofmeister erklärt einem Junker einen  
 außerhalb der Zeichnung befindlichen  
 Gegenstand, 1814-1822

Auch der österreichische Erzähler Adalbert Stifter (1805-1868)<sup>22</sup>  
 hat aus einer romantischen, poetischen Gesinnung heraus als  
 Maler begonnen, bevor er zu schreiben anfing; ab der Mitte seines  
 Lebens gewann die Dichtung die Vorherrschaft und er näherte sich  
 immer mehr klassischen Idealen und christlicher Frömmigkeit.  
 Noch mit dreißig Jahren schrieb er in einem Brief: „Als Schriftsteller  
 bin ich nur Dilettant und wer weiß, ob ich es auf diesem Felde wei-  
 terbringen werde, aber als Maler werde ich etwas erreichen.“ Der  
 Dualismus von Dichtung und Malerei blieb bei Stifter Zeit seines  
 Lebens bestehen. Zwischen 1858 und 1867 führte er ein Ma-

lerstagebuch, wo er mit peinlicher Genauigkeit notierte, wie lange er  
 jeweils an jedem seiner Bilder gearbeitet hatte, z. B. am 24. August  
 1867 von 7 Uhr 33 bis 8 Uhr 40 und von 14 Uhr 56 bis 15 Uhr 26.  
 Diesem Buch kann man entnehmen, daß Stifter an dem Bild „Die  
 Bewegung“ insgesamt 1163 Stunden und 43 Minuten gemalt hat  
 und daß es dennoch unvollendet blieb. Im Roman „Der Nach-  
 sommer“ (1857) wird das Thema der Malerei dichterisch aufgegrif-  
 fen und die Entwicklung eines Malers dargestellt. In der berühmten  
 gewordenen Beschreibung der Sonnenfinsternis vom 8. Juli 1842,  
 einem wahren „Wortgemälde“, kann man lesen, wie seine Sprache  
 sich mit Malerei vermischte. Die malerische Darstellung der Be-  
 wegung („Die Bewegung“) korrespondiert mit einer detaillierten lite-



Adalbert Stifter, Die Teufelsmauer bei Hohenfurt, 1845

rarischen Schilderung von Bewegung, wie z.B. der fester werden-  
 de Niederschlag des Wassers in „Der Nachsommer“: „Es kam ein  
 altes Bild, das ich einmal in einem alten Buch gelesen und wieder  
 vergessen hatte, in meine Erinnerung. Wenn das Wasser in unend-  
 lich kleinen Tröpfchen, die kaum durch ein Vergrößerungsglas  
 ersichtlich sind, aus dem Dunst der Luft sich auf die Tafeln unserer  
 Fenster absetzt und die Kälte dazu kömmt, die nöthig ist, so ent-  
 steht die Decke von Fäden, Sternen, Wedeln, Palmen und Blumen,  
 die wir gefrorene Fenster heißen... Ebenso stellt sich, von sehr  
 hohen Bergen aus gesehen, die niedriger liegende Gestaltung der  
 Erde dar. Sie muß aus einem erstarrenden Stoffe entstanden sein  
 und streckt ihre Fächer und Palmen in großartigem Maßstabe aus.“  
 In „Die Mappe meines Urgroßvaters“ (vier Fassungen von 1841-  
 1870) gibt es viele Stellen, wo bis ins Detail hinein die malerische  
 Beschreibung von Gegenständen von höchst ungewöhnlichen  
 musikalischen Beschreibungen begleitet wird. Die Landschaft wird  
 gewissermaßen vom Auge des Malers, vom Ohr des Musikers und  
 vom Mund des Dichters beschrieben: „... taube graue Felsen, eine  
 stumme, glänzende Lichtflut prallte von ihnen zurück - von dem  
 Firmamente hing die tiefblaue Frühlingsluft, so erdwärts, daß man  
 meinte, die Gipfel der Bäume seien in ihre Farbe getaucht.“ In einer  
 anderen Fassung lautet die entsprechende Stelle: „... von dem  
 Sonnenstrahlen ohne Geräusch wegprallten, daß alle Steinchen  
 funkelten und glänzten.“<sup>23</sup> An diesen Stellen können wir erkennen,  
 daß Stifters Malerei nicht einfach als Hobby vernachlässigt werden  
 kann, sondern daß seine Doppelbegabung eine wesentliche  
 Voraussetzung für sein Schreiben bildete, das von einem Maler-



Gottfried Keller, aus Gedichtmanuskripten,  
 1844

auge in einem Dichtergeist  
 geprägt war. Seine malerische  
 Erfahrung beeinflusste  
 die Art und Weise, wie er  
 schrieb. Seine Methode der  
 Malerei und seine Methode  
 der Dichtung griffen ineinan-  
 der über.

Die Biographie von Gottfried  
 Keller (1819-1890) verläuft  
 ähnlich wie die von Stifter.  
 Auch Keller beginnt als Land-  
 schaftsmaler und erst mit 34

Jahren räumt der Maler dem Dichter das Feld. Der endgültige  
 Entschluß, den Malerberuf aufzugeben, fiel allerdings in eine spä-  
 tere Zeit. Im Malerroman „Der grüne Heinrich“ (1854/55, Zweitf.  
 1879/80), einem autobiographischen Bildungsroman, der die  
 Tradition von Goethes „Wilhelm Meister“ fortsetzt, finden wir das  
 poetische Widerspiel der Malerzeit von Gottfried Keller und seinen  
 Freunden wie Johann Müller und Rudolf Meyer, das Urbild Römers  
 im „Grünen Heinrich“. Meyer hat Keller 1837/38 Malunterricht  
 erteilt. 1845 wird er in eine Irrenanstalt in Zürich eingewiesen.  
 Meyers Malerei und seine Landschaftsskizzen wurden durch seine  
 Psychose immer interessanter, z.B. hat er in seinen späteren Wer-  
 ken nur das sich Bewegende farbig gemalt, alles andere schwarz.  
 Ihm verdankt Keller die eindrucksvollsten Passagen. Das Bizarre  
 und Barocke, das wir aus Kellers Dichtungen kennen, findet sich  
 nicht in seiner Landschaftsmalerei, sondern den Fratzenge-  
 sichtern, Totenköpfen, Schreckensszenen und Kreaturen begegnen  
 wir vor allem in den Gedichtmanuskripten, Schreibunterlagen  
 und Notizbüchern wieder. Wie bei Stifter tritt auch in Kellers litera-  
 rischem Stil die Erfahrung als Maler deutlich zutage. Bei Brus befin-  
 den sich Malerauge und Dichtergeist, Dichterzunge und Malergeist  
 im Gleichgewicht. Das Schweizer Gegenstück dazu ist Dieter Röth.  
 Die Verwendung von Speisekarten, Aktendeckeln, Notizbüchern  
 und sonstigen marginalen Schreibunterlagen, die wir für Dichter-  
 Maler von E.T.A. Hoffmann über Gottfried Keller bis Christian  
 Morgenstern kennzeichnend finden, und die das Zufällige, Sponta-  
 ne der Produktion unterstreicht, bildet die historische Vorlage für  
 die Schreibunterlagen, die Arnulf Meifert Brus zur spontanen Über-  
 arbeitung vorlegt. Auch die Surrealisten wußten diese Technik der  
 Spontanität, des Zufalls und des Automatismus als Öffnung der  
 Tore des Unbewußten zu schätzen.<sup>24</sup>

August Strindberg (1849-1912) stellt in dieser Galerie der Dop-  
 pelbegabungen einen besonderen Fall dar, weil er nicht nur Che-  
 miker, Dramatiker und Prosaisat war, sondern auch als Maler und  
 als Fotograf künftige Positionen antizipiert hat. Ich verweise nur auf  
 sein erstaunliches Manifest von 1894, das weit vor John Cage und  
 Daniel Spoerri den Zufall methodisch als Schaffensprinzip in die  
 Kunst eingeführt hat - „Neue Kunstformen! oder Der Zufall im  
 künstlerischen Schaffen:  
 Eines schönen Morgens, als ich im Walde umherstreifte, kam ich  
 zu einem eingehetzten Brachfeld. Meine Gedanken waren fern,  
 aber meine Augen bemerkten einen unbekanntem, sonderbaren  
 Gegenstand, der auf dem Felde lag. Den einen Augenblick war es  
 eine Kuh, den nächsten zwei Bauern, die sich umarmten, dann ein  
 Baumstamm, dann... Dieses Flimmern der Eindrücke gefäll mir...



und ich will nicht mehr wissen, was es ist ... Ich fühle, daß der Vorhang des Bewusstseins sich bald heben wird ... aber ich will nicht ... jetzt ist es ein Frühstück im Freien, man isst ... aber die Figuren sind unbeweglich wie in einem Panoptikum ...oh... jetzt geht es mir auf ... ein Karren ist stehengeblieben auf den der Arbeiter seinen Rock geworfen hat und an dem sein Rucksack hängt! Alles ist gesagt! Es gibt nichts mehr zu sehen! Weg ist alle Freude!



August Strindberg, Övänder, Dalarö, 1892

pressionistische, symbolistische, sogar surreale Fragmente der Wirklichkeit ein. Durch die liquide Materialität der Farbe wiederum läßt er „zerfließende“ Gefühle Form annehmen. Begeistert von der mittelalterlichen Sammlung der Königlichen Bibliothek in Stockholm, an der er von 1874 bis 1882 arbeitete, übte er sich früh in Kalligraphie. Sein Drama „Das Geheimnis der Gilde“ ist Manuskriptkunst, so sehr sind die Anfangsbuchstaben kalligraphisch gemalt. Noch sein Roman „Inferno“ (1897) enthält kalligraphisch gemalte Buchstaben.

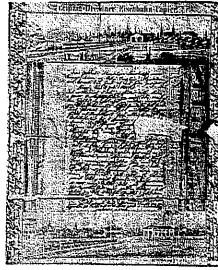
Auch in seinem ersten bedeutenden Drama, „Meister Olof“ (begonnen 1872), gibt es hervorragende Zeichnungen. In seiner zweiten Malphase in Paris schließt er Freundschaft mit Edvard Munch. Mit ihm gemeinsam wird er zu einem der Propheten des deutschen Expressionismus. In Paris schreibt er auf Bitten Gauguins auch einen Text zu dessen Malerei. In seiner Malerei wie in seinen dichterischen Werken lösen sich die Etappen des Naturalismus, Expressionismus und Symbolismus ab. In seiner zweiten Malphase emanzipiert



August Strindberg, Vignette für die Zeitschrift „Gazetten“, 1876

sich die Farbe von der naturalistischen Form und gewinnt im Zusammentreffen mit dem reinen Malgrund eine Ausdruckskraft,

welche die abstrakte Malerei vorwegnimmt. Das Gemälde „Golgota“ von 1894 läßt kaum eine gegenständliche Form erkennen und ist fast monochrom. Durch die Verwendung von Materialien wie trockener Farbe, Gips, halbverbrannter Kohle, erzielt er Wirkungen, die die Aktionsmalerei der 60er Jahre vorwegnehmen. Indem er die ohnehin schon sehr reliefartigen Materialbilder über eine Petroleumlampe hält, um sie mit Ruß zu schwärzen, steigert er deren Materialität. Seine Beschäftigung mit dem Alchimismus führt einerseits zur Verwendung von „objets trouvés“, zur Entdeckung der Frottage, aber auch zu naturwissenschaftlichen Experimenten mit der Fotografie ab 1886. Er fertigt Photogramme von Kristallisationen an oder legt nachts unbelichtete Platten hin, um den Sternenhimmel sich selbst ablichten zu lassen. Mit solchen Experimenten und mit seinen Gemälden hat sich Strindberg unerhört weit von der vorherrschenden naturalistischen und symbolistischen Kunst entfernt und steht an der Schwelle zum gegenstandslosen Bild, zur Abstraktion.



Ein Brief Hans Christian Andersen, geschrieben auf „Leipzig-Dresdner Eisenbahnpapier“

Die phantastische Welt des dänischen Märchendichters Hans Christian Andersen (1805-1875) zeugt gleichfalls vom Malerauge, das in einer Dichterseele wohnt und die reale Welt mit dem Zeichenstift oder der Schreibfeder überschreitet, überzeichnet, transkribiert und transcodiert.

Die Hypothese ist also, daß die Doppelbegabung eine andere Art des Schreibens und eine andere Art der Malerei produziert. Die angeführten Beispiele, von Stifter über Keller bis Strindberg, scheinen dies zu belegen. Auch Günter Brus gehört in diese Reihe der Doppelbegabungen. Mit Blake verbindet Brus die Botschaft zwischen Witz und Wahn, mit Stifter die Akzentuierung akustischer und farbiger Elemente bei der Weltbeschreibung, mit Keller und Strindberg das Interesse am sogenannten Pathologischen, mit Hugo das kreative Spiel in Séancen, mit Morgenstern die Vorliebe für das Wortspiel, mit allen die Liebe zur Manuskriptkunst.



Victor Hugo, Justitia, 1858

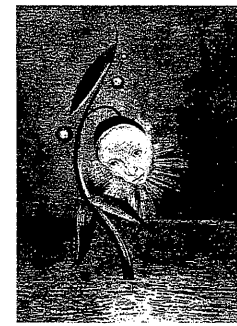
Nicht nur in Deutschland und Skandinavien, sondern auch in Belgien, England und Frankreich förderte das romantische Ideal Doppelbegabungen. Der maßgebliche französische Dichter der Romantik, Victor Hugo (1802-1885), hat auch als bildender Künstler einen starken Einfluß ausgeübt. Und zwar zählt er mit Rodolphe Bresdin und Gustave Doré zu den wichtigsten Anregern des Symbolismus. Als er im Exil in Jersey lebte, fertigte er während spiritistischer Séancen (1853-

1856) hunderte von Zeichnungen an, größtenteils Karikaturen, Kolbolen und Gespenster. Holzstecher reproduzierten diese Visionen als Illustrationen zu seinen Werken. Sein Manuskript „Travailleurs de la Mer“ illustrierte er selbst. Hugo arbeitet wie Strindberg mit dem Zufall und dessen Deutung. Zufällige Flecken werden Seelen oder Blumen, Tuschkleckse werden Engel oder Skelette. Mehrdeutigkeiten und Metamorphosen verwandeln die reale Welt. Baudelaire bereits lobt „die großartige Imagination, die die Zeichnungen Victor Hugos wie das Mysterium im Himmel durchzieht.“ Auch Hugo blickt in gewissen Schaffensperioden auf die Welt mit dem Auge eines Malers. Berühmt ist seine Beobachtung von einem fahrenden Zug aus, daß durch die Geschwindigkeit der Fahrt eine Wiese mit ihren Blumen zu einem abstrakten Farbenrausch wird, womit er Stoff auch für die impressionistische Ästhetik geliefert hat. Er schreibt in einem Brief vom 22.8.1837 von einer Eisenbahnreise: „Die Blumen am Feldrain sind keine Blumen mehr, sondern Farbkleckse oder vielmehr rote oder weiße Streifen; die Getreidefelder werden zu langen gelben Strichen; die Kleefelder erscheinen wie lange grüne Zöpfe; die Städte, die Kirchtürme und die Bäume führen einen Tanz auf und vermischen sich auf eine verrückte Weise mit dem Horizont.“ Hugo experimentierte auch als Maler, z.B. brachte er den Rahmen und das Gemälde, wie James Whistler, in Übereinstimmung, er setzte als erster die pflanzenhaften Formen seiner Zeichnungen in Brandmalerei auf hellen Rahmen fort. Er arbeitete auch mit abgebrochenen Streichhölzern, Kaffeesatz und Zigarrenasche, wie ein Jahrhundert später P. P. Pasolini. Hugos graphisches Werk ist das eines sogenannten „Visionärs“.



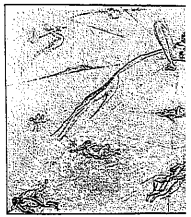
Victor Hugo, Zeichnung (Der riesige Hahn)

Selbstverständlich steht das Werk von Brus auch in Verbindung mit bestimmten graphischen Traditionen. Odilon Redons (1840-1916) graphische Kunst der Visionen ist für unseren Zusammenhang von besonderem Interesse. Er hat nicht nur Strindberg und Munch beeinflusst, sodaß letzterer zum Symbolismus vorstieß, sondern insgesamt mehr Dichter als Maler. Auch Günter Brus widmete ihm eine Serie von Überzeichnungen („Redon: Die heilige Qual“, 1981/82). Redon war einzigartig in seiner



Odilon Redon, Sumpfpflanze, 1885

Kunst, eine Textvorlage von „Visionen“ zu einem Text „A Soi-même“ bzw. Ze nengelernt haben: „A sind ergangen, weil di werden darf, nichts ve deutig bestimmt werd tig neu ist - wie in der in sich selbst trägt... [ ner unauf löslichen Me sichter oder mögliche des Imaginären und I geburt des Illustrierter In der Nachfolge von James Ensor, Odilon I Alfred Kubin (1877-19 Seite“ (1909) und in s chenfeder“ (1941) ver: kalypse zu beschreib lichen“ 1933 formulie ges... ganz erstaunt, v lichkeit von einem fre ist durchaus nicht nö Exhumierung eines E beizuwohnen, um Ur



Alfred Kubin, Die Spinnne, 1902

Titel seiner Lebenserir Brücke zwischen Wir den buchstäblich unv baren Völkermörder Massakern des 20. JH seinen Büchern, Il tionen und selbstä Graphiken finden wir c corso von Strindberg tentanz“. Von Kubin a sich eine erstaunliche von Doppelbegabung Österreich ableiten, c E. Schiele, A. P. Güt O. Kokoschka, F. Ht novsky-Orlando bis reicht.

es ist ... Ich fühle, daß der d heben wird ... aber ich will in Freien, man isst ... aber die nem Panoptikum ...oh... jetzt stehen geblieben auf den der und an dem sein Rucksack und mehr zu sehen! Weg ist alle

wir hier nicht eine Analogie modernistischen Gemälden, in Philistern so unbegreiflich #25

erg hat also nicht die Natur malen wollen, sondern vor allem t des Schaffens nachahmen. Durch diesen neuartigen kon- len Ansatz konnte er in den i Perioden seines Lebens, in ar sich intensiv mit der Malerei ftigte (um 1870, um 1890 und an 1901-1905), außerordent- ortschritte erzielen.

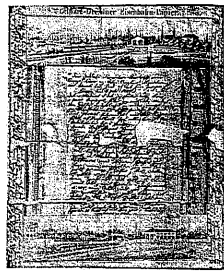
ei ihm waren die literarischen suellen Arbeiten verschiedene aselben Ganzen. Er war als Schriftsteller und als Schrift- Maler. In Worten fängt er im- ogar surreale Fragmente der



Edvard Munch, Strindberg (mit falsch buchstabierten Namen), 1899

chnungen. In seiner zweiten schaft mit Edvard Munch. Mit gemeinsam wird er zu einem ropheten des deutschen Ex- ionismus. In Paris schreibt er itten Gauguins auch einen zu dessen Malerei. In seiner ei wie in seinen dichterischen an lösen sich die Etappen Naturalismus, Expressionis- und Symbolismus ab. In sei- weiten Malphase emanzipiert chen Form und gewinnt im algrund eine Ausdruckskraft,

welche die abstrakte Malerei vorwegnimmt. Das Gemälde „Golgata“ von 1894 läßt kaum eine gegenständliche Form erkennen und ist fast monochrom. Durch die Verwendung von Materialien wie trockener Farbe, Gips, halbverbrannter Kohle, erzielt er Wirkungen, die die Aktionsmalerei der 60er Jahre vorwegnehmen. Indem er die ohnehin schon sehr reliefartigen Materialbilder über eine Petroleumlampe hält, um sie mit Ruß zu schwärzen, steigert er deren Materialität. Seine Beschäftigung mit dem Alchimismus führt einerseits zur Verwendung von „objets trouvés“, zur Entdeckung der Frottage, aber auch zu naturwissenschaftlichen Experimenten mit der Fotografie ab 1886. Er fertigt Photogramme von Kristallisationen an oder legt nachts unbelichtete Platten hinaus, um den Sternenhimmel sich selbst ablichten zu lassen. Mit solchen Experimenten und mit seinen Gemälden hat sich Strindberg unerhört weit von der vorherrschenden naturalistischen und symbolistischen Kunst entfernt und steht an der Schwelle zum gegenstandslosen Bild, zur Abstraktion.



Ein Brief Hans Christian Andersens, geschrieben auf „Leipzig-Dresdner Eisenbahnpapier“

Die phantastische Welt des dänischen Märchendichters Hans Christian Andersen (1805-1875) zeugt gleichfalls vom Malerauge, das in einer Dichterseele wohnt und die reale Welt mit dem Zeichenstift oder der Schreibfeder überschreitet, überzeichnet, transkribiert und transcodiert.

Die Hypothese ist also, daß die Doppelbegabung eine andere Art des Schreibens und eine andere Art der Malerei produziert. Die angeführten Beispiele, von Stifter über Keller bis Strindberg, scheinen dies zu belegen. Auch Günter Brus gehört in diese Reihe der Doppelbegabungen. Mit Blake verbindet Brus die Botschaft zwischen Witz und Wahn, mit Stifter die Akzentuierung akustischer und farbiger Elemente bei der Weltbeschreibung, mit Keller und Strindberg das Interesse am sogenannten Pathologischen, mit Hugo das kreative Spiel in Séancen, mit Morgenstern die Vorliebe für das Wortspiel, mit allen die Liebe zur Manuskriptkunst.



Victor Hugo, Justitia, 1858

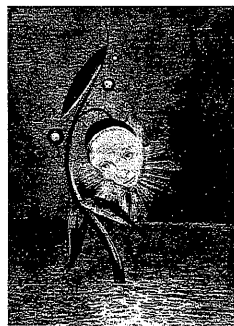
Nicht nur in Deutschland und Skandinavien, sondern auch in Belgien, England und Frankreich förderte das romantische Ideal Doppelbegabungen. Der maßgebliche französische Dichter der Romantik, Victor Hugo (1802-1885), hat auch als bildender Künstler einen starken Einfluß ausgeübt. Und zwar zählt er mit Rodolphe Bresdin und Gustave Doré zu den wichtigen Anregern des Symbolismus. Als er im Exil in Jersey lebte, fertigte er während spiritistischer Séancen (1853-

1856) hunderte von Zeichnungen an, großenteils Karikaturen, Kobolde und Gespenster. Holzstecher reproduzierten diese Visionen als Illustrationen zu seinen Werken. Sein Manuskript „Travaillours de la Mer“ illustrierte er selbst. Hugo arbeitet wie Strindberg



Victor Hugo, Zeichnung (Der riesige Hahn)

mit dem Zufall und dessen Deutung. Zufällige Flecken werden Seelen oder Blumen, Tuschkleckse werden Engel oder Skelette. Mehrdeutigkeiten und Metamorphosen verwandeln die reale Welt. Baudelaire bereits lobt „die großartige Imagination, die die Zeichnungen Victor Hugos wie das Mysterium im Himmel durchzieht.“ Auch Hugo blickt in gewissen Schaffensperioden auf die Welt mit dem Auge eines Malers. Berühmt ist seine Beobachtung von einem fahrenden Zug aus, daß durch die Geschwindigkeit der Fahrt eine Wiese mit ihren Blumen zu einem abstrakten Farbenrausch wird, womit er Stoff auch für die impressionistische Ästhetik geliefert hat. Er schreibt in einem Brief vom 22.8.1837 von einer Eisenbahnreise: „Die Blumen am Feldrain sind keine Blumen mehr, sondern Farbflecken oder vielmehr rote oder weiße Streifen; die Getreidefelder werden zu langen gelben Strichen; die Kleefelder erscheinen wie lange grüne Zöpfe; die Städte, die Kirchtürme und die Bäume führen einen Tanz auf und vermischen sich auf eine verrückte Weise mit dem Horizont.“ Hugo experimentierte auch als Maler, z.B. brachte er den Rahmen und das Gemälde, wie James Whistler, in Übereinstimmung, er setzte als erster die pflanzenhaften Formen seiner Zeichnungen in Brandmalerei auf hellen Rahmen fort. Er arbeitete auch mit abgebrochenen Streichhölzern, Kaffeesatz und Zigarrenasche, wie ein Jahrhundert später P. P. Pasolini. Hugos graphisches Werk ist das eines sogenannten „Visionärs“.

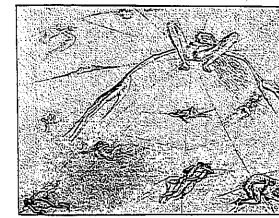


Odilon Redon, Sumpfbäume, 1865

Selbstverständlich steht das Werk von Brus auch in Verbindung mit bestimmten graphischen Traditionen. Odilon Redons (1840-1916) graphische Kunst der Visionen ist für unseren Zusammenhang von besonderem Interesse. Er hat nicht nur Strindberg und Munch beeinflusst, sodaß letzterer zum Symbolismus vorstieß, sondern insgesamt mehr Dichter als Maler. Auch Günter Brus widmete ihm eine Serie von Überzeichnungen („Redon: Die heilige Qual“, 1981/82). Redon war einzigartig in seiner

Kunst, eine Textvorlage zu transformieren und zur Hervorrufung von „Visionen“ zu benützen. Hellsichtig beschreibt Redon in seinem Text „A Soi-même“ die Methode der Mehrdeutigkeit und der offenen Text- bzw. Zeichenform, wie wir sie schon mehrfach kennengelernt haben: „Alle mich betreffenden Fehltritte der Kritiker sind ergangen, weil die Kritiker nicht einsahen, daß nichts definiert werden darf, nichts verstanden, nichts abgegrenzt, daß nichts eindeutig bestimmt werden darf, weil alles, was aufrichtig und demütig neu ist - wie in der Tat, die Schönheit selbst -, seine Bedeutung in sich selbst trägt... Das Wesen des Geheimnisses besteht in seiner unauflösbaren Mehrdeutigkeit. Es hat stets zwei oder drei Gesichter oder mögliche Gesichter.“ Redon bedeutet den Triumph des Imaginären und kennzeichnet einen Höhepunkt der Wiedergeburt des illustrierten Buches im Symbolismus.

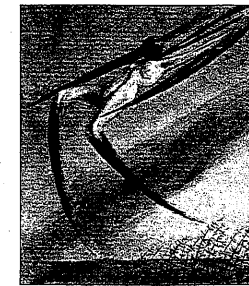
In der Nachfolge von Max Klinger, Felicien Rops, Edvard Munch, James Ensor, Odilon Redon ist auch das Werk des Maler-Dichters Alfred Kubin (1877-1959) zu sehen. In seinem Roman „Die andere Seite“ (1909) und in seinen Erzählungen wie „Abenteuer einer Zeichenfeder“ (1941) versuchte er, jene Welt des Chaos und der Apokalypse zu beschreiben, wie er sie in seiner „Malerei des Übersinnlichen“ 1933 formulierte: „So betrachtet, gewahrt man eines Tages... ganz erstaunt, wie durchdrückt auch die altgewohnte Tagtäglichkeit von einem fremdartigen, gespenstischen Element ist... Es ist durchaus nicht nötig, bei einem nächtlichen Gewittersturm der Exhumierung eines Ermordeten auf einem entlegenen Waldplatz beizuwohnen, um Unheimliches zu empfinden. Die nächstbeste



Alfred Kubin, Die Spinne, 1902

harmlos-heitere Abendgesellschaft kann dem Aufnahmebereiten nach der Seite des Schauerlichen mindestens gleichwertige Sensation bieten.“<sup>26</sup> Kubin findet wie Brus das Fremde im Vertrauten, den Albtraum im Alltag. Das Traumreich der anderen Seite, der „Dämonen und Nachtgesichter“ (1959), wie der

Titel seiner Lebenserinnerungen lautet, ist aber in Wahrheit nur eine Brücke zwischen Wirklichem und Unwirklichem, das Fenster zu den buchstäblich unvorstellbaren Völkermorden und Massakern des 20. Jhdts. In seinen Büchern, Illustrationen und selbständigen Graphiken finden wir den Rikorso von Strindbergs „Totentanz“. Von Kubin aus läßt sich eine erstaunliche Linie von Doppelbegabungen in Österreich ableiten, die von E. Schiele, A. P. Gütersloh, O. Kokoschka, F. Herzmannovsky-Orlando bis heute reicht.



Alfred Kubin, Jede Nacht besucht uns ein Traum, 1900-1903

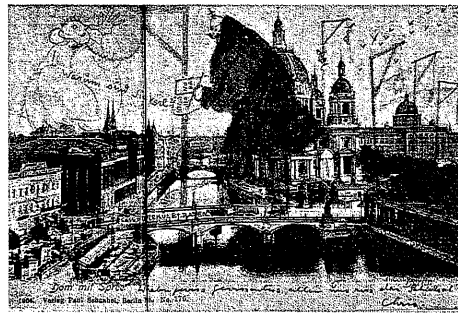
## VI. (Von der Transkription zur Transcodierung)

*Alles greift ineinander.  
(Friedrich Hölderlin)*

Günter Brus setzt die romantischen und symbolistischen Programme fort, aber gleichzeitig verändert er sie in entscheidenden Punkten. Er setzt bewußt die Handschrift gegen die Industrie ein, im Sinne des ursprünglichen Begriffs von Manuskript: mit der Hand geschrieben. Seine Manuskripte sind nicht von der Schreibmaschine getippte Vorlagen, sondern handgeschriebene Blätter. Die Handschrift vermählt sich mit der Handzeichnung, aber nicht auf einer formalen, ornamentalen Ebene wie in den mittelalterlichen Manuskripten, seine Zeichnungen illustrieren auch nicht einen schon vorgegebenen Text wie in der Romantik und im Symbolismus. Handschrift und Handzeichnung bleiben formal separiert, sie begegnen einander und beeinflussen einander primär auf der Ebene der Bedeutung. Wechselbeziehungen und Wechselbedeutungen sind das Ergebnis seiner Fusion von Handschrift und Handzeichnung, ein zweidimensionales Gesamtkunstwerk, wie es die Romantik zwar intendierte, aber im Großen und Ganzen nicht einlöste. Brus schafft mit dieser Technik Unikate. Er arbeitet nicht wie Blake für das Massenmedium illustriertes Buch. Diese Grundhaltung seiner Bild-Dichtungen setzt Brus auch in der Begegnung mit den Printmedien fort. Durch seine handschriftliche und handzeichnerische Bearbeitung werden auch die Erzeugnisse des Massendrucks zu Unikaten. Die Transkription bleibt also nicht auf eine handwerkliche Tätigkeit beschränkt. Es geht nicht um die handschriftliche Übertragung eines Textes oder Bildes, sondern um eine kognitive Übertragung und Übersetzung von einem Medium (Text) ins andere Medium (Zeichnung) und umgekehrt. Wie das bei Übersetzungen oft der Fall ist, kann bei der Ankunft am anderen Ufer die Botschaft anders klingen bzw. anders ausschauen. Die Transcodierung ist also eine kognitive, semantische Form der Übertragung bzw. Übersetzung von einem Code in den anderen. Der Punkt ist nun der, daß von der Technik der Transcodierung zwischen den Codes (bzw.

Medien) die Operationen im autonomen Medium selbst betroffen sind. Der Sprachstil ändert sich durch den Zeichenstil, der Zeichenstil ändert sich durch den Sprachstil. Der Sprachstil von Brus ist gezeichnet von „Scherz, Satire, Ironie und tieferer Bedeutung“ (Christian D. Grabbe, 1801-1836) und vom Wortwitz eines Georg Chr. Lichtenberg (1742-1799) und eines Jean Paul (1763-1825). Jean Pauls Werke, die durch ihre lyrischen Elemente, rhythmische Prosa, durch skurrile Darstellung, durch Wechsel

von Träum, Ironie und Reflexion, durch absurde Gedanken, zahlreiche Fußnoten, satirische Skizzen, groteske Sonderkapitel und Schnurren charakterisiert sind, stehen Brus besonders nahe, wie eine jüngste Veröffentlichung mit dem Titel „Ideen-Gewimmel“ zeigt, in der über anderthalbtausend Sprüche, Worterfindungen und Witze aus dem Nachlaß Jean Pauls publiziert wurden<sup>27</sup>: z.B.: „Die Aufklärung setzt die Fenster ein, die Zensur die Fensterläden; Kommt Zeit, kommt Unrat; Auch der Urin gibt einen Regenbogen; Die Nüchternheit des Morgens ist nur eine negative Trunkenheit.“ Sehr nahe zu Brus stehen auch die Vorgangsweisen von zwei unterschätzten Künstlern: Wilhelm Busch (1832-1908) und Christian Morgenstern (1871-1914). Beide waren Dichter und Maler. Bei Busch ist daher das Werk „Maler Klecksel“ (1884) auch autobiographisch zu lesen. Morgenstern wurde nach dem Studium der Rechte, der Volkswirtschaft, der Philosophie und der Kunstgeschichte freier Schriftsteller. Sein Vater war Maler wie seine beiden Großväter. Doch sind ihm die Mittel der zeitgenössischen Malerei zu gering gewesen. Für ihn war der Naturalismus der Zeit nur ein „Stadium, kein Ziel“. Selbst die impressionistische Malerei



Christian Morgenstern, Berliner Postkarte (Dom mit Spree, 1904) mit Zeichnungen und Inschriften von Christian Morgenstern:  
*Wir haben gewiss Gewissensbiss, allein uns riss das Schicksal miss.*

war für ihn „subjektiver Naturalismus“. Er war nicht an der Beziehung zwischen Bild und Wirklichkeit, sondern an der Beziehung zwischen Bild und Bewußtsein interessiert und wurde damit zu einem Avantgardisten modernster Kunst. Treffend beleuchtet dies seine Korrektur von Zola: „Kunst ist nicht ein Stück Welt im Spiegel eines Temperaments, sondern ein (Stück) Temperament im Spiegel des Bewußtseins.“ Sein Sehen könnte man, von heute aus betrachtet, als informell bezeichnen: Die Wahrnehmung wird zerstückelt, zerfetzt, sie zerflackert, zerfließt. „Da stamme ich nun von Malern - und muß den Zusammenbruch der Natur als eines Bildes in mir erleben!“ Da er sich nicht im Besitz neuer bildnerischer Sprachmittel fühlte, mußte er die „väterliche Kunst der Farbe... mit Worten weiterreiben.“ Deswegen stellte er keine abstrakten Gemälde her, sondern „abstrakte Gedichte“, Lautgedichte in einer Sprache, die es nicht gibt („Das große Lalula“). Denn so wenig er an ein Bild glauben mochte, so wenig auch an den Sinn: „Was du denkst und sagst, ist vor allem Ausdruck. Der sogenannte eigentliche Sinn ist nicht sein einziger Sinn.“ Morgenstern ging nicht nur von der Pluralität der Bedeutung und dem mehrwertigen Sinn der Worte aus, sondern auch die

anderen Ausdrucksformen wie z.B. Bild und Geste verfügten für ihn über einen solchen mehrwertigen Sinn. Unter dem Einfluß von Lawrence Sterne sah er daher seine Methode darin, einfach zu „translatieren“, zu übersetzen. Morgenstern übersetzte vom Code der Sprache in den Code des Bildes, vom Code des Wortes in den Code der Geste. Seine handschriftlichen Zeichnungen sind solcherart Gesten und deren Titel sind die Übersetzungen ins Wort. Diese Methode der Übersetzung eines Bewußtseinszustandes in verschiedene Sprachformen, in die Sprache des Körpers, in die Sprache des Bildes, in die Sprache der Worte, ist auch die Methode von Brus, eines Meisters der Codes. Nicht von ungefähr wird daher Christian Morgenstern in die Nähe von Jean Paul gestellt oder von Paul Klee, der Schriftzeichen malte, die es nicht gibt („Abstrakte Schrift“, 1931) und seine Gemälde auf poetische, skurrile Weise betitelte, wie z.B. „Zwei Männer, einander in höherer Stellung vermutend, begegnen sich“ (1903). Auch die Scherenschnitte Morgensterns, wie z.B. zur Groteskdichtung „Die Schallmühle. Ein Märchen“, weisen eine Formverwandtschaft mit Klee auf. Morgenstern zeichnete automatisch-motorisch, unter Verwendung des Zufalls als Partner bei der Bildentstehung (wie Strindberg). Wie dieser stellte er auch Fotografien ohne Kamera her sowie Klecksographien. Morgenstern hat auch die Bedeutung der Silhouetten- bzw. Scherenschnitte von Hans Christian Andersen früh erkannt und in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ anlässlich der Herausgabe eines „Bilderbuchs mit Bildern“ zur Feier des hundertsten Geburtstags Andersens einen Artikel zu dessen Kunst mit dem Titel „Des Märchendichters Scheere“<sup>28</sup> verfaßt. Mit seinen visuellen Arbeiten und seinen wörtlich verstandenen Metaphern, Klangspielen, sprachkritischen Verzerrungen wurde Morgenstern ein Vorläufer der modernen Poesie und Kunst.

## VII. (Visualität im Kontext)

*It is plausible that every image is but the image of an image,  
that it is translatable through all possible codes, and that this  
process can only culminate in new codes generating new  
images, themselves generative and attractive.  
(Raúl Ruiz, Poetics of Cinema 1: Miscellanies)*

Die dialogische Struktur zwischen Bild und Text bei Brus hat sowohl die Malerei wie die Literatur in ein offenes Spiel und in ein offenes System verwandelt. Die Absicht der vorangegangenen historischen Diskurse und Beispiele war es, zu zeigen, daß es immer wieder Momente in der Geschichte der europäischen Kultur gibt, die auf eine Fusion der Künste, im besonderen auf eine Fusion von Bild und Text auf der Fläche hinstreben. Diese Fusion kann, wie gezeigt, auf formaler und ornamentaler Ebene geschehen, auf handwerklicher und technischer Ebene, aber auch auf kognitiver. Auf dieser höchsten Ebene der Kommunikation vereint Brus die konstitutiven Elemente der Malerei und der Sprache. Durch die Wechselbeziehung von Bild und Text wird das Bild zum Kontext der Worte, werden die Worte zum Kontext des Bildes. Es handelt sich bei dieser Vernetzung von Bild und Text aber nicht um eine gegenseitige, beliebige Verknüpfung oder Erweiterung, sondern durch diese Vernetzung emergiert etwas Neues: Bild und Text insgesamt werden zu einem Sprachspiel. Nicht-sprachliche Elemente

der Zeichnung Elemente des was Bedeut die Vernetzung und der Kopf das Sprach Erkennbarkeit, da die Variablen in Methoden und vorangetrieb und Text auf sich gegenseitig System wer Leser. In den der Sprach Unendlichkeit. In dem er ständig war borgene und diert er vor Unzeichen. Da Brus sich Produktion eine Kunst z tiert. Er stel Visualität un und Ordnun bei dieser Tr die Axiome i fer ein Küns er steht. A Repräsentat deales Verd nur in Frage avanciertest. Malerei zwei nischen Bild triumphiert c Feld des Vi schichtliche und der selb deren autor und Inklusio gehört, soll e die sich dies gert haben. Tendenzen e zum Wasser Transcodiert die neueste Geistes klar salen Emanz drückt, stellt Doktrin. Der und Ende a weder das E



Christian Morgenstern, Das ursprüngliche Manuskript der Gegenlieder in der Handschrift Morgensterns und der anderen Gegenlieder. 1905. „Lasst die Moleküle rasen, / was sie auch zusammenknobeln! / Lasst das Tüfteln, lasst das Hobeln, / Heilig haltet die Extanten!“

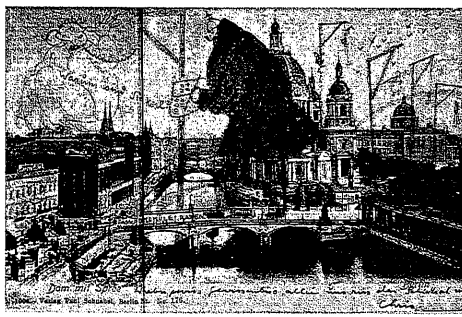
scodierung)

*Alles greift ineinander.  
(Friedrich Hölderlin)*

und symbolistischen Programmen sie in entscheidenden Punkten gegen die Industrie ein, im Manuskript: mit der Hand nicht von der Schreibmaschine geschriebene Blätter. Die Zeichnung, aber nicht auf wie in den mittelalterlichen illustrieren auch nicht einen der Romantik und im Symbolismus bleiben formal separiert, essen einander primär auf der Zeichnungen und Wechselbedeutung von Handschrift und Handsamtkunstwerk, wie es die großen und Ganzen nicht ein; Unikate. Er arbeitet nicht wie striertes Buch. Diese Grund-Brus auch in der Begegnung ne handschriftliche und hand-uch die Erzeugnisse des Mas-ktion bleibt also nicht auf eine Es geht nicht um die hand-oder Bildes, sondern um eine ung von einem Medium (Text) umgekehrt. Wie das bei Über-der Ankunft am anderen Ufer v. anders ausschauen. Die tive, semantische Form der einem Code in den anderen. chnik der Transcodierung zwi- schen den Codes (bzw. Medien) die Operationen im autonomen Medium selbst betroffen sind. Der Sprach- stil ändert sich durch den Zeichenstil, der Zeichenstil ändert sich durch den Sprachstil.

Der Sprachstil von Brus ist gezeichnet von „Scherz, Satire, Ironie und tieferer Bedeutung“ (Christian D. Grabbe, 1801-1836) und vom Wortwitz eines Georg Chr. Lichtenberg (1742-1799) und eines Jean Paul (1763-1825). Jean Pauls Werke, die durch ihre lyrischen Elemente, rhythmische Prosa, durch skurrile Darstellung, durch Wechsel

von Traum, Ironie und Reflexion, durch absurde Gedanken, zahlreiche Fußnoten, satirische Skizzen, groteske Sonderkapitel und Schnurren charakterisiert sind, stehen Brus besonders nahe, wie eine jüngste Veröffentlichung mit dem Titel „Ideen-Gewimmel“ zeigt, in der über anderthalbtausend Sprüche, Worterfindungen und Witze aus dem Nachlaß Jean Pauls publiziert wurden<sup>27</sup>: z.B.: „Die Aufklärung setzt die Fenster ein, die Zensur die Fensterläden; Kommt Zeit, kommt Unrat; Auch der Urin gibt einen Regenbogen; Die Nüchternheit des Morgens ist nur eine negative Trunkenheit.“ Sehr nahe zu Brus stehen auch die Vorgangsweisen von zwei unterschätzten Künstlern: Wilhelm Busch (1832-1908) und Christian Morgenstern (1871-1914). Beide waren Dichter und Maler. Bei Busch ist daher das Werk „Maler Klecksel“ (1884) auch autobiographisch zu lesen. Morgenstern wurde nach dem Studium der Rechte, der Volkswirtschaft, der Philosophie und der Kunstgeschichte freier Schriftsteller. Sein Vater war Maler wie seine beiden Großväter. Doch sind ihm die Mittel der zeitgenössischen Malerei zu gering gewesen. Für ihn war der Naturalismus der Zeit nur ein „Stadium, kein Ziel“. Selbst die impressionistische Malerei



Christian Morgenstern, Berliner Postkarte (Dom mit Spree, 1904) mit Zeichnungen und Inschriften von Christian Morgenstern.  
*Wir haben gewiss Gewissensbiss, allein uns riss das Schicksal miss.*

war für ihn „subjektiver Naturalismus“. Er war nicht an der Beziehung zwischen Bild und Wirklichkeit, sondern an der Beziehung zwischen Bild und Bewußtsein interessiert und wurde damit zu einem Avantgardisten modernster Kunst. Treffend beleuchtet dies seine Korrektur von Zola: „Kunst ist nicht ein Stück Welt im Spiegel eines Temperaments, sondern ein (Stück) Temperament im Spiegel des Bewußtseins.“ Sein Sehen könnte man, von heute aus betrachtet, als informell bezeichnen: Die Wahrnehmung wird zerstückelt, zerfetzt, sie zerlackert, zerfließt. „Da stamme ich nun von Malern - und muß den Zusammenbruch der Natur als eines Bildes in mir erleben!“ Da er sich nicht im Besitz neuer bildnerischer Sprachmittel fühlte, mußte er die „väterliche Kunst der Farbe... mit Worten weiterreiben.“ Deswegen stellte er keine abstrakten Gemälde her, sondern „abstrakte Gedichte“, Lautgedichte in einer Sprache, die es nicht gibt („Das große Lalula“). Denn so wenig er an ein Bild glauben mochte, so wenig auch an den Sinn: „Was du denkst und sagst, ist vor allem Ausdruck. Der sogenannte eigentliche Sinn ist nicht sein einziger Sinn.“ Morgenstern ging nicht nur von der Pluralität der Bedeutung und dem mehrwertigen Sinn der Worte aus, sondern auch die

anderen Ausdrucksformen wie z.B. Bild und Text verfügten für ihn über einen solchen mehrwertigen Sinn. Unter dem Einfluß von Lawrence Sterne sah er daher seine Methode darin, einfach zu „translatieren“, zu übersetzen. Morgenstern übersetzte vom Code der Sprache in den Code des Bildes, vom Code des Wortes in den Code der Geste. Seine handschriftlichen Zeichnungen sind solcherart Gesten und deren Titel sind die Übersetzungen ins Wort. Diese Methode der Übersetzung eines Bewußtseinszustandes in verschiedene Sprachformen, in die Sprache des Körpers, in die Sprache des Bildes, in die Sprache der Worte, ist auch die Methode von Brus, eines Meisters der Codes. Nicht von ungefähr wird daher Christian Morgenstern in die Nähe von Jean Paul gestellt oder von Paul Klee, der Schriftzeichen malte, die es nicht gibt („Abstrakte Schrift“, 1931) und seine Gemälde auf poetische, skurrile Weise betitelt, wie z.B. „Zwei Männer, einander in höherer Stellung vermutend, begegnen sich“ (1903). Auch die Scherenschnitte Morgensterns, wie z.B. zur Grotteskdichtung „Die Schallmühle. Ein Märchen“, weisen eine Formverwandtschaft mit Klee auf. Morgenstern zeichnete automatisch-motorisch, unter Verwendung des Zufalls als Partner bei der Bildentstehung (wie Strindberg). Wie dieser stellte er auch Fotografien ohne Kamera her sowie Klecksographien. Morgenstern hat auch die Bedeutung der Silhouetten- bzw. Scherenschnitte von Hans Christian Andersen früh erkannt und in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ anlässlich der Herausgabe eines „Bilderbuchs mit Bildern“ zur Feier des hundertsten Geburtstags Andersens einen Artikel zu dessen Kunst mit dem Titel „Des Märchendichters Scheere“<sup>28</sup> verfaßt. Mit seinen visuellen Arbeiten und seinen wörtlich verstandenen Metaphern, Klangspielen, sprachkritischen Verzerrungen wurde Morgenstern ein Vorläufer der modernen Poesie und Kunst.

## VII. (Visualität im Kontext)

*It is plausible that every image is but the image of an image,  
that it is translatable through all possible codes, and that this  
process can only culminate in new codes generating new  
images, themselves generative and attractive.  
(Raúl Ruiz, Poetics of Cinema 1: Miscellanies)*

Die dialogische Struktur zwischen Bild und Text bei Brus hat sowohl die Malerei wie die Literatur in ein offenes Spiel und in ein offenes System verwandelt. Die Absicht der vorangegangenen historischen Diskurse und Beispiele war es, zu zeigen, daß es immer wieder Momente in der Geschichte der europäischen Kultur gibt, die auf eine Fusion der Künste, im besonderen auf eine Fusion von Bild und Text auf der Fläche hinstreben. Diese Fusion kann, wie gezeigt, auf formaler und ornamentaler Ebene geschehen, auf handwerklicher und technischer Ebene, aber auch auf kognitiver. Auf dieser höchsten Ebene der Kommunikation vereinigt Brus die konstitutiven Elemente der Malerei und der Sprache. Durch die Wechselbeziehung von Bild und Text wird das Bild zum Kontext der Worte, werden die Worte zum Kontext des Bildes. Es handelt sich bei dieser Vernetzung von Bild und Text aber nicht um eine gegenseitige, beliebige Verknüpfung oder Erweiterung, sondern durch diese Vernetzung emergiert etwas Neues: Bild und Text insgesamt werden zu einem Sprachspiel. Nicht-sprachliche Elemente

der Zeichnung werden linguistisch strukturierbar und nicht-visuelle Elemente des Textes werden visuell rezipierbar. Was visuell ist und was Bedeutung hat, wird jeweils auf neue Weise bestimmt. Durch die Vernetzung von Bild und Text auf der Ebene der Bedeutung und der Kognition gelingt es Brus, das Spiel der Worte und Bilder, das Sprachspiel, als ein dynamisches System offenzuhalten. Die Erkennbarkeit des Visuellen und die Lesbarkeit der Zeichen variieren, da die Bedeutungen der Zeichen und der Worte selbst zu Variablen im Sprachspiel werden. Brus hat offensichtlich die Methoden und Prozesse der genannten Vorläufer am weitesten vorangetrieben, zum erstenmal eine wirkliche Verknüpfung von Bild und Text auf gedanklichem Niveau erreicht. Indem Bild und Text zu sich gegenseitig beeinflussenden Variablen in einem dynamischen System werden, entstehen Freiheitsgrade für den Betrachter bzw. Leser. Indem Brus von einer Sprache in die andere übersetzt, von der Sprache der Bilder in die Sprache der Worte, durch die Unendlichkeit dieser Übertragungsprozesse, wirkt Brus befreiend. Indem er Schichten von Geschichte transformiert, indem er Codes ständig wandelt und im Netz der Signifikanten gleitet, legt er verborgene und verdrängte Schichten von Bedeutungen frei, transcodiert er vom Unbeschreibbaren ins Zeichenbare und vom Unzeichenbaren ins Beschreibbare.

Da Brus sich in seinen Arbeiten schon auf vorgelegte kulturelle Produktionen anderer bezieht, handelt es sich bei ihm auch um eine Kunst zweiter Ordnung, um eine Kunst, die über Kunst reflektiert. Er stellt seine Literarität und Visualität in den Kontext der Visualität und Literarität anderer. Zwischen diesen beiden Ebenen und Ordnungen verschiebt er Bedeutungen. Bei dieser Reflexion, bei dieser Translation, bei dieser Transcodierung, werden natürlich die Axiome und der kulturelle Code selbst in Frage gestellt. Je tiefer ein Künstler dringt, umso unsicherer wird das Terrain, auf dem er steht. Auch das Bild, die Natur des Visuellen und der Repräsentation werden in Frage gestellt, z.B. wird ein jahrtausendealtes Verdikt der Hochkultur, das Verbot des Textes im Bild, nicht nur in Frage gestellt, sondern souverän dispensiert. Noch in den avanciertesten Formen zeitgenössischer Malerei, die sich selbst als Malerei zweiter Ordnung definiert und sich massenmedialen technischen Bildern als Quelle unterwirft, wie z.B. bei Gerhard Richter, triumphiert die klassische Peinture, weil sie das Verbale aus dem Feld des Visuellen verbannt. Der Exkurs auf gewisse kunstgeschichtliche Instanzen, die sich diesem Verdikt entzogen haben und der selbstverständlich um das Kapitel Dada und Surrealismus, deren automatische Schreibweise, kollektive Produktionsweise und Inklusion aleatorischer und oneirischer Elemente, erweitert gehört, soll auf revolutionäre und subversive Positionen verweisen, die sich diesem Dogma der Reinheit des visuellen Codes verweigert haben. Dieses Dogma ist symptomatisch für die restriktiven Tendenzen einer Kultur, weil sie die Einsicht ausschließt, daß es zum Wesen aller Codes gehört, transcodierbar zu sein. Die Transcodierbarkeit der Codes, deren Quelle das Gehirn ist, wie uns die neuesten Ergebnisse der neuronalen Netzwerktheorie des Geistes klar vor Augen führen, ist aber die Grundlage einer universalen Emanzipation. Malerei, die kontinuierlich das Verbale unterdrückt, stellt sich in den Dienst einer repressiven Repräsentations-Doktrin. Der Ausschluß des Verbalen durch die Malerei ist Anfang und Ende anderer Exklusions-Verfahren. Brus hingegen schließt weder das Bild von der Literatur noch den Text vom Bild aus. Er

hält die Fenster offen und verschließt keine Türen. Brus verweigert sich in den in diesem Katalog versammelten Arbeiten einem zweiten fundamentalistischen Axiom der europäischen Malerei, die reine Ideologie ist und solcherart nur mit Gewalt durchgesetzt wird, nämlich die Ideologie von der Ursprungslosigkeit und Reinheit der Malerei. Brus beginnt mit Bildern und Texten, die schon da sind, beginnt mit einem Ursprung, mit von Menschen produzierten kulturellen Artefakten. Er nistet sich nicht ein in eine scheinheilige Ontologie, im Schein des Seins, sondern im Sein des Scheins, in der Semiologie, in den Printmedien, die ihm vorgelegt werden. Er stellt sich radikal der Provokation der Gutenberg-Galaxie, daß wir in einer mediatisierten Visualität leben, nämlich in einer Visualität, die uns von den Medien geliefert wird und nicht von der Natur, und daß unsere Bildkonzeption seit dem Auftauchen des Massenmediums Buch, von technischen Druckverfahren und von den technischen Medien Foto, Film, Funk, Fernsehen, Video und Computer einem irreversiblen Wandel unterworfen ist. Wir begegnen heute dem Visuellen nicht mehr rein, unschuldig, primär, sondern in zunehmendem Maße auch vermittelt. Das Visuelle wird täglich nicht allein wahrgenommen als natürliche Umwelt (Wald, Wolke, usw.), sondern vermittelt durch die technischen Ton- und Bildmedien. Gerade indem er sich dieser Provokation der mediatisierten Visualität im technischen und kulturhistorischen Kontext stellt, gelingt Brus eine Bild- und Schreibkunst, die nicht auf technische Medialität reduzierbar ist, gelingt Brus ein Triumph des Imaginären über das Reale und des Subjekts über die Geschichte. Indem er in der technischen Medialität und mediatisierten Visualität seine blitzschnelle subjektive Spur zieht, erweist er das Subjekt als nicht subtrahierbar und nicht auf das Reproduzierbare der Welt, wie es in der Reprö-Ästhetik zum Ausdruck kommt, reduzierbar. Er hat das Tafelbild als exklusiven Ort des Visuellen 1960 verlassen, indem er den Körper zum Ort des Bildes machte. Er hat die Idee des Bildes vom historischen Bildmedium Ölbild getrennt, ist aber nicht in die technischen Medien als neue Orte des Visuellen ausgewandert, sondern hat über den Umweg des Körpers als Schauplatz des Bildes und des Begriffes eine neue Form der subjektiven Visualität im Meer mediatisierter Visualität gefunden, eine neue Form der handgeschriebenen und handgezeichneten Kunst in der Welt der industriellen Printmedien. Wenn in der Welt der technischen Medien deren Reproduzierbarkeit ein Reflex auf Vicos Ricorsi, auf Vicos Theorie der Wiederkehr und Wiederholung in der Geschichte, ist, am Grunde jedes Bildes bereits ein anderes Bild vorhanden ist und jeder Text einen anderen Text als Ursprung hat, dann besteht Kunst darin, zwischen diesen Bildern und Texten zu „translatieren“, diese Texte in Bilder zu übertragen und die Bilder in Texte, nicht auf der visuellen und ornamentalen Ebene, sondern auf der semantischen und kognitiven. Die Kunst der Montage, der fotografischen Montage, wie sie in den 20er Jahren z.B. mit John Heartfield begann, ist ein Signal für den Beginn des Bewußtseins von der veränderten Visualität und deren Folgen, nämlich die Kunst als Kunst der Transcodierung zu definieren, die zwischen diversen Codes der Künste, zwischen diversen Sprachen der Kunst, zwischen Kunst und Bewußtsein und vor allem zwischen den Codes der Kunst und der Realität changiert. Brus gesteht die Abhängigkeit der Kunst von einer externen Quelle ein. Und seine Quelle ist die Geschichte der Bilder und Worte, die er in seiner Kunst umschichtet und dabei

verborgene Bedeutungen freilegt. Die Überzeichnungen, Übermalungen, Überschreibungen, Überarbeitungen von Brus sind also Übersetzungen von Codes im Netzwerk der gleitenden Signifikanten. Bei diesen Übertragungen und Transcodierungen, bei diesem Gleiten entlang der Signifikantenkette im Text der Kultur, setzt er Schichten von Bedeutungen frei, die von der Geschichte oder von der Gewohnheit unterdrückt worden sind. Das, was die Klecksographie, der Rohrschach-Test, die Experimente mit dem Zufall, das spontane Sehen von Figuren in zufälligen Formen eigentlich leistet, ist ja gerade die Transcodierung: Aus einem gegebenen Sachverhalt (Form, Objekt, Code) eine neue Bedeutung heraussehen. Eine Landschaft wird z.B. als ein Kopf decodiert usw. Die paranoia-kritische Methode von Dalí und andere surrealistische Produktionsverfahren (von der Frottage bis zu den symbolischen Objekten) sind ebenfalls Prozesse der Decodierung und Transcodierung, die Entdeckung neuer Formen und Bedeutungen in vorgegebenen Formen und Bedeutungen. Eben weil alle Erscheinungen nur Codes sind, sind sie von einem Code in den anderen übertragbar. Die Mehrfach-Begabung P. P. Pasolini, Filmer, Dramatiker, Essayist, Semiologe, Dichter, Maler hat aus diesem Grund die Theorie der Pansemiologie entworfen, wo die Welt selbst nur ein Code ist, der Code der Codes, wie es in einem Essay von 1967 hieß. Die Wirklichkeit ist nur ein Spezialfall der Semiologie. Das Sein ist nicht natürlich, sondern konstruiert und künstlich. Das Sein ist ein Code, die Wirklichkeit ist ein Code, die Kunst ist ein Code. Da bekanntlich alle Codes übersetzbar sind, kann jeder Code in einen anderen übertragen werden, z.B. der Code der Wirklichkeit in den Code der Kunst. Die Transcodierung ermöglicht eine Grenzüberschreitung und damit die Sicht auf eine Welt jenseits der Erfahrung.<sup>29</sup>

#### VIII. (Dichtung und Diskursanalyse)

*„Das Lindernde an der Rede ist,  
daß sie mich übersetzt in das Allgemeine.“  
(Kierkegaard, Furcht und Zittern)*

Die Größe des künstlerischen Projektes von Günter Brus, seiner Schreib- und Zeichenkunst, kann nicht nur vermessen werden durch seine Kritik an den zwei fundamentalistischen Axiomen der klassischen Doktrin der metaphysischen europäischen Malerei (Ausgrenzung des Verbalen, Ursprungslosigkeit), sondern durch weitere Fragen-Komplexe, die sich angesichts seiner künstlerischen Praktik stellen. Wer ist das Subjekt der Malerei? Was unterscheidet ein malendes und sprechendes Subjekt? Wer ist das Subjekt, das spricht? Ist ein Subjekt, das Bilder malen kann, nur in Verbindung denkbar mit einem Subjekt, das auch sprechen kann? Gibt es evolutionsgeschichtlich die Bilder erst nach der Sprache? Sind die frühen Zeugnisse der Bilderei des Menschen, die Höhlenzeichnungen, Produkte von sprechenden Subjekten? Erlaubt erst die Fähigkeit des Sprechens, die schöpferische Funktion des Sprechens, die Erschaffung von Bildern? Was sind die Wirkungen des Sprechens, des Schreibens und des Malens auf das Subjekt? In welchem Subjekt entsteht die Schaulust? Was unterscheidet das Subjekt der Äußerung vom Subjekt der Aussage im Netzwerk der Signifikanten? Sind Zeichnungen und Gemälde

Spuren des Sprechens des Subjekts? Das sind Fragen, die sich angesichts der künstlerischen Praktik von Brus erheben, und die bloße Tatsache der Verunsicherung, die von diesen Fragen ausgeht, belegt die Relevanz der Kunst von Brus.

Lacan folgend können wir uns einigen Antworten auf diese Fragen annähern. Saussure hat eine Auffassung von Sprache als System vorgetragen, dessen einzelne Elemente nicht bestimmt werden können ohne eine Hypothese über das Ganze. Die Entdeckung der Elemente und die Entdeckung des Systems bilden eine methodische Einheit. Die Brusschen Bild-Dichtungen stellen ein solches System dar. In diesem System operiert Brus als Analytiker. Er gleitet das Netz der Signifikanten im kulturellen Kontext entlang und exhibiert die Akte der Verdrängung. Insofern hätte es keinen Sinn, wenn Brus den Ursprung der Bilder in Bildern, der Texte in Texten, der Bilder in Texten und der Texte in Bildern leugnete, weil er dann selbst einen Akt der Verdrängung ausüben würde. Sein Ziel ist im Gegenteil Aufhebung des Verdrängungsvorganges. Hat er früher mit dem Körper das Verdrängte hervorgezerrt, tut er es heute mit seinen Bildern und Texten, indem er deren Liaisons mit anderen, verrückte Liaisons, freilegt. Entsprechend der Signifikanten-Theorie sieht Lacan im Akt der Aufhebung der Verdrängung durch die Deutung einen Umkehrvorgang am Werk. Wenn Verdrängung dadurch geschieht, daß ein Signifikant substitutiv an die Stelle eines anderen Signifikanten tritt und so den Signifikanten, den er verjagt hat, anderswo hin verweist und damit den metaphorischen Effekt konstituiert, kann ein verrückter metaphorischer Effekt die verrückte Liaison dieser Signifikanten korrigieren und den verjagten Signifikanten wieder an die Stelle dessen setzen, der ihn verdrängt hat. Das ist das Wesen der „Bilderschrift“, wie ich die Kunst von Günter Brus bezeichnen möchte, dem Subjekt Gelegenheit zu geben, zu erkennen, welchen Signifikanten es als Subjekt unterworfen ist, welches Netz von Bedeutungen über das Subjekt geworfen ist, damit es sich als Subjekt konstituiert. Man könnte metaphorisch sagen, ins Dickicht der Bedeutungen schneidet Brus eine Schneise, in der Kette von Signifikanten zeigt Brus jenes Glied, in dem das Irreduzible des Subjekts, sei es auch als Unsinn, als Trauma, als Wahn, verankert ist. Deutung wird bei Brus kein symbolischer Akt der Kastration, sondern zur Überwindung des Mangels, Ausdruck des Begehrens. Das Unheimliche und das Unbewußte, das Freud in den Diskurs der Ratio eingeführt hat, liegt auch darin, daß die Deutung nicht für jeden Sinn offen ist. Im Nonsense, im Nonsensical, im Unsinn kann das Unbewußte des Subjekts hochkommen. Das scheinbar romantisch Unheimliche in der Bilderschrift von Brus stammt aus diesem Unbewußten. Im scheinbaren Unsinn der Brusschen Kalauer spricht das Unbewußte des Subjekts. „Im gesprochenen wie im geschriebenen Satz kommt etwas ins Straucheln. Freud ist magnetisiert, und er sucht in diesen Erscheinungen das Unbewußte.“<sup>30</sup> Die Brusschen Botschaften zwischen Witz und Wahn sind die Produkte eines psychoanalytischen Hackers im Geflecht abendländischer Kultur, die den Grund, den Abgrund, auf dem diese gebaut ist, transparent und einsichtig machen. Insofern ist seine künstlerische Praktik der Übertragung bzw. Transcodierung verwendet mit der Übertragungsdynamik der analytischen Intervention. Der Dichter als Diskursanalytiker, Orpheus als Psychoanalytiker. Die literarischen und visuellen Entstellungen, Interpunktionen, Einfügungen, Versetzungen, Verschiebungen, Skandierungen, Pa-

raphrasen, Überarbeiteter Produkte, die führt, bringen nicht einfach verdrängte die Technik der Trans Wissen unterstellt v Stelle der Kette de Gleiten der Signifika ebenfalls zu einem wird. Die Brusscher lutionäres Unterfarenzen, mit denen c trachten. Brus arbe der Aufhebung von Bewußtem wird ebe Primat einer Kunstf die Hegemonie eine schönbar schien, die Bild-Dichtungen kör codierung gesehen der Letter und dere rebelliert hat. Der Edelman hat in sei Matter of the Min Neuronal Group Se druckformen auf zentrale Ort diese Hölderlins Satz „All neuronalen Netze i Nervenzellen werde dern auch zeitlich Synchronizität der Zeitliche und räumlic die Quelle der Erfah und Sinnesorgane) i des Denkens. Dahe (1896-1948) und H Zeichner extremer k Artaud. Bewußtsein (des Körpers, des Bi als Meister aller C Dichtungen sind rev aktionen zwischen c nen. Indem er Druo jektiv transformiert, eines Diskurses des Wahrheit bei der Prc in das Netz der Kult Hacker seinen eiger transcodiert. Dieses und verdrängte V Hochkultur frei. Die Brus hier offeriert, Medien. Das Subje Spur. Die Geschwin vorgegebene Bildw wie ein Florettech

st keine Türen.

diesem Katalog versammelten  
taistischen Axiom der europä-  
ist und solcherart nur mit Gewalt  
Ideologie von der Ursprungs-

Brus beginnt mit Bildern und  
it mit einem Ursprung, mit von  
Artefakten. Er nistet sich nicht  
im Schein des Seins, sondern  
ologie, in den Printmedien, die  
ch radikal der Provokation der  
r mediatisierten Visualität leben,  
von den Medien geliefert wird  
unsere Bildkonzeption seit dem  
ns Buch, von technischen  
schen Medien Foto, Film, Funk,  
nem irreversiblen Wandel unter-  
dem Visuellen nicht mehr rein,  
ehmendem Maße auch vermit-  
allein wahrgenommen als natür-  
lich, sondern vermittelt durch die  
Gerade indem er sich dieser  
ualität im technischen und kult-  
t Brus eine Bild- und Schreib-  
edialität reduzierbar ist, gelingt  
er das Reale und des Subjekts  
der technischen Medialität und  
schnelle subjektive Spur zieht,  
ubtrahierbar und nicht auf das  
s in der Repro-Ästhetik zum  
hat das Tafelbild als exklusiven  
indem er den Körper zum Ort  
e des Bildes vom historischen  
aber nicht in die technischen  
an ausgewandert, sondern hat  
Schauplatz des Bildes und des  
ktiven Visualität im Meer media-  
sue Form der handgeschriebene  
in der Welt der industriellen  
ler technischen Medien deren  
/cos Ricorsi, auf Vicos Theorie  
g in der Geschichte, ist, am  
nderes Bild vorhanden ist und  
Ursprung hat, dann besteht  
n und Texten zu „translatieren“,  
und die Bilder in Texte, nicht auf  
ene, sondern auf der semanti-  
ar Montage, der fotografischen  
hren z.B. mit John Heartfield  
s des Bewußtseins von der ver-  
n, nämlich die Kunst als Kunst  
e zwischen diversen Codes der  
en der Kunst, zwischen Kunst  
chen den Codes der Kunst und  
t die Abhängigkeit der Kunst  
seine Quelle ist die Geschichte  
r Kunst umschichtet und dabei

verborgene Bedeutungen freilegt. Die Überzeichnungen, Überma-  
lungen, Überschreibungen, Überarbeitungen von Brus sind also  
Übersetzungen von Codes im Netzwerk der gleitenden Signi-  
fikanten. Bei diesen Übertragungen und Transcodierungen, bei  
diesem Gleiten entlang der Signifikantenkette im Text der Kultur,  
setzt er Schichten von Bedeutungen frei, die von der Geschichte  
oder von der Gewohnheit unterdrückt worden sind.

Das, was die Klecksographie, der Rohrschach-Test, die Expe-  
rimente mit dem Zufall, das spontane Sehen von Figuren in zufälli-  
gen Formen eigentlich leistet, ist ja gerade die Transcodierung: Aus  
einem gegebenen Sachverhalt (Form, Objekt, Code) eine neue  
Bedeutung heraussehen. Eine Landschaft wird z.B. als ein Kopf  
decodiert usw. Die paranoia-kritische Methode von Dalí und ande-  
re surrealistische Produktionsverfahren (von der Frottage bis zu  
den symbolischen Objekten) sind ebenfalls Prozesse der Deco-  
dierung und Transcodierung, die Entdeckung neuer Formen und  
Bedeutungen in vorgegebenen Formen und Bedeutungen. Eben  
weil alle Erscheinungen nur Codes sind, sind sie von einem Code  
in den anderen übertragbar. Die Mehrfach-Begabung P. P. Pasolini,  
Filmer, Dramatiker, Essayist, Semiologe, Dichter, Maler hat aus die-  
sem Grund die Theorie der Pansemologie entworfen, wo die Welt  
selbst nur ein Code ist, der Code der Codes, wie es in einem Essay  
von 1967 hieß. Die Wirklichkeit ist nur ein Spezialfall der Sem-  
iologie. Das Sein ist nicht natürlich, sondern konstruiert und  
künstlich. Das Sein ist ein Code, die Wirklichkeit ist ein Code, die  
Kunst ist ein Code. Da bekanntlich alle Codes übersetzbar sind,  
kann jeder Code in einen anderen übertragen werden, z.B. der  
Code der Wirklichkeit in den Code der Kunst. Die Transcodierung  
ermöglicht eine Grenzüberschreitung und damit die Sicht auf eine  
Welt jenseits der Erfahrung.<sup>29</sup>

#### VIII. (Dichtung und Diskursanalyse)

*„Das Lindernde an der Rede ist,  
daß sie mich übersetzt in das Allgemeine.“  
(Kierkegaard, Furcht und Zittern)*

Die Größe des künstlerischen Projektes von Günter Brus, seiner  
Schreib- und Zeichenkunst, kann nicht nur vermessen werden  
durch seine Kritik an den zwei fundamentalistischen Axiomen der  
klassischen Doktrin der metaphysischen europäischen Malerei  
(Ausgrenzung des Verbalen, Ursprungslosigkeit), sondern durch  
weitere Fragen-Komplexe, die sich angesichts seiner künstleri-  
schen Praktik stellen. Wer ist das Subjekt der Malerei? Was unter-  
scheidet ein malendes und sprechendes Subjekt? Wer ist das  
Subjekt, das spricht? Ist ein Subjekt, das Bilder malen kann, nur in  
Verbindung denkbar mit einem Subjekt, das auch sprechen kann?  
Gibt es evolutionsgeschichtlich die Bilder erst nach der Sprache?  
Sind die frühen Zeugnisse der Bildnerie des Menschen, die  
Höhlenzeichnungen, Produkte von sprechenden Subjekten? Er-  
laubt erst die Fähigkeit des Sprechens, die schöpferische Funktion  
des Sprechens, die Erschaffung von Bildern? Was sind die Wir-  
kungen des Sprechens, des Schreibens und des Malens auf das  
Subjekt? In welchem Subjekt entsteht die Schaulust? Was unter-  
scheidet das Subjekt der Äußerung vom Subjekt der Aussage im  
Netzwerk der Signifikanten? Sind Zeichnungen und Gemälde

Spuren des Sprechens des Subjekts? Das Fragen, die sich  
angesichts der künstlerischen Praktik von Brus erheben, und die  
bloße Tatsache der Verunsicherung, die von diesen Fragen aus-  
geht, belegt die Relevanz der Kunst von Brus.

Lacan folgend können wir uns einigen Antworten auf diese Fragen  
annähern. Saussure hat eine Auffassung von Sprache als System  
vorgetragen, dessen einzelne Elemente nicht bestimmt werden  
können ohne eine Hypothese über das Ganze. Die Entdeckung der  
Elemente und die Entdeckung des Systems bilden eine methodi-  
sche Einheit. Die Brusschen Bild-Dichtungen stellen ein solches  
System dar. In diesem System operiert Brus als Analytiker. Er glei-  
tet das Netz der Signifikanten im kulturellen Kontext entlang und  
exhibiert die Akte der Verdrängung. Insofern hätte es keinen Sinn,  
wenn Brus den Ursprung der Bilder in Bildern, der Texte in Texten,  
der Bilder in Texten und der Texte in Bildern leugnete, weil er dann  
selbst einen Akt der Verdrängung ausüben würde. Sein Ziel ist im  
Gegenteil Aufhebung des Verdrängungsvorganges. Hat er früher  
mit dem Körper das Verdrängte hervorgezerrt, tut er es heute mit  
seinen Bildern und Texten, indem er deren Liaisonen mit anderen,  
verrückte Liaisonen, freilegt. Entsprechend der Signifikanten-  
Theorie sieht Lacan im Akt der Aufhebung der Verdrängung durch  
die Deutung einen Umkehrvorgang am Werk. Wenn Verdrängung  
dadurch geschieht, daß ein Signifikant substitutiv an die Stelle  
eines anderen Signifikanten tritt und so den Signifikanten, den er  
verjagt hat, anderswo hin verweist und damit den metaphorischen  
Effekt konstituiert, kann ein verrückter metaphorischer Effekt die  
verrückte Liaison dieser Signifikanten korrigieren und den verjagten  
Signifikanten wieder an die Stelle dessen setzen, der ihn verdrängt  
hat. Das ist das Wesen der „Bilderschrift“, wie ich die Kunst von  
Günter Brus bezeichnen möchte, dem Subjekt Gelegenheit zu  
geben, zu erkennen, welchen Signifikanten es als Subjekt unter-  
worfen ist, welches Netz von Bedeutungen über das Subjekt  
geworfen ist, damit es sich als Subjekt konstituiert. Man könnte  
metaphorisch sagen, ins Dickicht der Bedeutungen schneidet Brus  
eine Schneise, in der Kette von Signifikanten zeigt Brus jenes  
Gleite, in dem das Irreduzible des Subjekts, sei es auch als Unsinn,  
als Trauma, als Wahn, verankert ist. Deutung wird bei Brus kein  
symbolischer Akt der Kastration, sondern zur Überwindung des  
Mangels, Ausdruck des Begehrens. Das Unheimliche und das  
Unbewußte, das Freud in den Diskurs der Ratio eingeführt hat, liegt  
auch darin, daß die Deutung nicht für jeden Sinn offen ist. Im  
Nonsense, im Nonsensical, im Unsinn kann das Unbewußte des  
Subjekts hochkommen. Das scheinbar romantisch Unheimliche in  
der Bilderschrift von Brus stammt aus diesem Unbewußten. Im  
scheinbaren Unsinn der Brusschen Kalauer spricht das  
Unbewußte des Subjekts. „Im gesprochenen wie im geschriebenen  
Satz kommt etwas ins Straucheln. Freud ist magnetisiert, und  
er sucht in diesen Erscheinungen das Unbewußte.“<sup>30</sup> Die  
Brusschen Botschaften zwischen Witz und Wahn sind die  
Produkte eines psychoanalytischen Hackers im Geflecht abend-  
ländischer Kultur, die den Grund, den Abgrund, auf dem diese  
gebaut ist, transparent und einsichtig machen. Insofern ist seine  
künstlerische Praktik der Übertragung bzw. Transcodierung ver-  
wandt mit der Übertragungsdynamik der analytischen Intervention.  
Der Dichter als Diskursanalytiker, Orpheus als Psychoanalytiker.  
Die literarischen und visuellen Entstellungen, Interpunktionen,  
Einfügungen, Versetzungen, Verschiebungen, Skandierungen, Pa-

raphrasen, Überarbeitungen fremder Texte und Bilder, externer kul-  
tureller Produkte, die Brus gleichsam als agent provocateur durch-  
führt, bringen nicht einfach signifikantes Material zutage, auch nicht  
einfach verdrängte Signifikanten, sondern vor allem Wissen. Durch  
die Technik der Transcodierung erweist sich Brus als Subjekt, dem  
Wissen unterstellt wird, und mit ihm wird der Leser in die gleiche  
Stelle der Kette der Signifikanten gesetzt, von der aus er das  
Gleiten der Signifikanten in eine andere Richtung lenken und damit  
ebenfalls zu einem Subjekt werden kann, dem Wissen unterstellt  
wird. Die Brusschen Schriftbilder und Bilderschriften sind ein revo-  
lutionäres Unterfangen, weil sie gewisse Kategorien von Diffe-  
renzen, mit denen das Subjekt eingeschränkt wird, zu überwinden  
trachten. Brus arbeitet am Abbau von Hierarchisierungen und an  
der Aufhebung von Grenzen. Die Grenze von Unbewußtem und  
Bewußtem wird ebenso durchlässig wie die von Bild und Text. Das  
Primat einer Kunstform über die andere wird ebenso abgebaut wie  
die Hegemonie einer Kultur über eine andere. Was bisher so unver-  
söhnbar schien, die Körperarbeiten von Günter Brus und seine  
Bild-Dichtungen können nun als Kontinuum einer Kunst der Trans-  
codierung gesehen werden, die von Anfang an gegen die Instanz  
der Letter und deren Einschreibung als Differenz auf den Körper  
rebelliert hat. Der Neurologe und Nobelpreisträger Gerald M.  
Edelman hat in seinen Büchern „Bright Air, Brilliant Fire: On the  
Matter of the Mind“ und „Neural Darwinism: The Theory of  
Neuronal Group Selection“<sup>31</sup> die These aufgestellt, daß alle Aus-  
drucksformen auf eine körperliche Erfahrung zurückgehen. Der  
zentrale Ort dieser körperlichen Erfahrung ist das Gehirn.  
Hölderlins Satz „Alles greift ineinander“ gilt insbesondere für die  
neuronalen Netze im Gehirn. Die Verbindungen zwischen den  
Nervenzellen werden nicht nur räumlich, jeweils neu geknüpft, son-  
dern auch zeitlich als Korrelation der Reaktionen oder als  
Synchronizität der Zellen in verschiedenen Arealen des Gehirns.  
Zeitliche und räumliche Mappings und Remappings im Gehirn sind  
die Quelle der Erfahrung und der Erkenntnis. Der Körper (Gehirn  
und Sinnesorgane) ist also der Schauplatz der Schrift, des Bildes,  
des Denkens. Daher das Interesse von Brus an Antonin Artaud  
(1896-1948) und Henri Michaux (1899-1984), beide Dichter und  
Zeichner extremer körperlicher Erfahrungen. 1979 zeichnete Brus  
Artaud. Bewußtseinszustände werden bei Brus in diverse Codes  
(des Körpers, des Bildes, der Sprache) übersetzt. Brus erweist sich  
als Meister aller Codes und ihrer Übersetzungen. Seine Bild-  
Dichtungen sind reversible Mappings zwischen Text und Bild, Inter-  
aktionen zwischen den verschiedenen Codes, Schnittstellen, Sinnen.  
Indem er Druckwerke, die in der Zivilisation zirkulieren, sub-  
jektiv transformiert, gemäß eines Vorgehens der Geschichte und  
eines Diskurses des Wiedererinnerns verhält er sich als Agent der  
Wahrheit bei der Produktion anderer. Er inseriert in den Code und  
in das Netz der Kultur gleichsam als graphischer und literarischer  
Hacker seinen eigenen Code. Er überlagert den Code anderer, er  
transcodiert. Dieses Verfahren der Transcodierung setzt verdeckte  
und verdrängte Wahrheiten sowohl der Massen- wie der  
Hochkultur frei. Die Konzeption des Visuellen und des Verbalen, die  
Brus hier offeriert, entspricht der Netzstruktur der Hypertext-  
Medien. Das Subjekt zieht in die gegebene Struktur eine neue  
Spur. Die Geschwindigkeit („blitzartige Einfälle“), mit der Brus auf  
vorgegebene Bildwerke reagiert, ist das Instrument und Vehikel,  
wie ein Florettfechter den äußersten Punkt der individuellen

Signifikation im Netz zu erreichen. Mit diesem Verfahren zeigt uns Brus, wie Geschichte individuelle Signifikanz und Kultur individuelle Interpretation von uns einfordert. Seine Kunst der Transcodierung zwischen Illustration und Illumination, zwischen Imagination und Intervention, zwischen Bild und Buch, zwischen Text und Bild ereignet sich in einer Visualität und Literarität im mediatisierten Kontext der Kultur. Die Botschaft der blitzartigen Einfälle zwischen Witz und Wahn lautet: Es gibt die Bilder und die Sprache, bevor das Subjekt in sie eintritt. Worte und Bilder haben schon Beziehungen zu anderen Worten und Bildern, bevor sie geschrieben oder gezeichnet werden. Bedeutung entsteht im Verweis auf andere Bedeutungen. Rückwirkend können in dieser Perspektive sogar die monomanischen Körperaktionen von Brus nicht allein als Selbstexpression, als eine Auseinandersetzung mit sich selbst, sondern auch mit dem Leib als Erfahrung des Anderen und Fremden, als Ort kultureller Normen und Zwänge interpretiert werden. Der Körper wird zum Schauplatz von Schrift und Bild, zum Ort

des Visuellen und der Schrift. Die Übermalung (des eigenen Körpers) entwickelt sich zur Überzeichnung und Überschreibung (fremder Texte und Bilder). Die Funktion der Übertragung und Transcodierung, die hierbei erfüllt wird, ist eine Funktion des Symbolischen. Merkmal des Symbolischen ist die Wiederholung im Sinne der Wiederkehr der Zeichen, auf die wir durch das Lustprinzip verpflichtet sind, und nicht Wiederkehr des Verdrängten. Die Wahrheit ist folglich eine Funktion des Symbolischen. Die Kunst der Transcodierung fungiert also im Dienst der Wahrheitsfindung. Die Brüssche Kunst der Transcodierung erfüllt also noch einmal ein altes Versprechen der Kunst, nämlich zwischen Witz und Wahn die Wahrheit zu sagen. Nicht in der Imitation der literarischen und visuellen Stile des 19. Jhdts., mit der die Helden des Kunst- und Literaturbetriebs ihr Ranking verdienen, sondern nur in der radikal veränderten Form der Kunst, von der Brus uns ein Beispiel gibt, kann die Kunst noch Erkenntnisfunktion haben und das Hervortreten der Wahrheit im Realen verursachen.

#### Anmerkungen:

- 1 vgl. Richard Rorty (Hg.), *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1967
- 2 I. R. Titunik, N. H. Bruss (Hg.), V. N. Volosinov, *Freudianism*, Indiana Univ. Press, 1987, S. 79
- 3 Michael Holquist, Vadim Lipunov (Hg.), Michail M. Bachtin, *Art and Answerability*, University of Texas Press, Austin 1990, S. XXX-XXXI
- 4 Rainer Gröbel (Hg.), Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1979, S. 52-53
- 5 Gröbel, a.a.O., S. 354
- 6 Gröbel, a.a.O., S. 357
- 7 vgl. Peter Brown, *Das Evangelium von Kells*, Herder Verlag, Freiburg-Basel-Wien 1980
- 8 Geoffrey Keynes (Hg.), *The Complete Writings of William Blake*, Oxford University Press, London-New York-Toronto 1966, S. 149
- 9 Keynes, a.a.O., S. 150
- 10 Keynes, a.a.O., S. 151
- 11 Stephen Rudy (Hg.), Roman Jakobson, *Selected Writings. Vol. III. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, Mouton Publishers, The Hague-Paris-New York, 1981, S. 322-344
- 12 Eimar Holenstein (Hg.), Roman Jakobson, *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1988, S. 206-232
- 13 zit. n. Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Seuil, Paris 1973, S. 488
- 14 Rudy, a.a.O., S. 388-446
- 15 Eine größere Untersuchung dazu behält sich der Autor noch vor, sollte seine Lebensspanne dazu ausreichen.
- 16 Keynes, a.a.O., S. 150
- 17 vgl. Rudy, a.a.O., S. 339
- 18 „Günter Brus - Limite du visible“, *Retrospektive 1960-1993*, Centre Pompidou, Paris 1993
- 19 zit. n. Karl Konrad Pohlheim, *Zur romantischen Einheit der Künste*, in: Wolf Dietrich Rasch (Hg.), *Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert*, Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main 1970, S. 164
- 20 ebda.
- 21 zit. n. Pohlheim, a.a.O., S. 167
- 22 vgl. Arthur Roessler, *Der unbekanntere Stifter*, Rohrer Verlag, Wien 1946
- 23 vgl. dazu Walter Weiss, *Zu Adalbert Stifters Doppelbegabung*, in: Wolf Dietrich Rasch (Hg.), *Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert*, Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main 1970, S. 103-115
- 24 vgl. Max Ernst: „... eine plötzliche Intensivierung der visionären Fähigkeiten“, in: Max Ernst, *Ecritures*, Gallimard, Paris 1970, S. 258
- 25 zit. n. „Der andere Strindberg“, *Katalog des Stadtmuseums Linz Nr. 27*, Linz 1982, o.S.
- 26 zit. n. Hans Bisanz, Alfred Kubin, *Zeichner, Schriftsteller und Philosoph*, Residenz Verlag, Salzburg 1977, S. 119
- 27 Kurt Wölfel, Thomas Wirtz (Hg.), Jean Paul, *Ideen-Gewimmel*, Eichborn Verlag, Frankfurt/Main 1996
- 28 Christian Morgenstern, Hans Ch. Andersen - Des Märchendichters Scheere, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatszeitschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, Jg. III, Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1905, S. 343-346
- 29 vgl. Peter Weibel, *Pasolinis Pansemiotologie oder die Wirklichkeit als Code*, in: Giuseppe Zigaina, Christa Steinle (Hg.), *Pier Paolo Pasolini oder die Grenzüberschreitung. organizza il trasumanar*, Verlag Marsilio, Venezia 1995, S. 27-47
- 30 zit. n. Norbert Haas (Hg.), *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI* (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Walter Verlag, Olten-Freiburg/Breisgau 1978, S. 31
- 31 vgl. Gerald M. Edelman, *Bright Air. Brilliant Fire: On the Matter of the Mind*, Basic Books, New York 1992 und G. M. Edelman, *Neural Darwinism: The Theory of Neuronal Group Selection*, Basic Books, New York 1987

#### Zusätzlich verwendete Literatur:

- Frederick Antal, *Füssli Studien*, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1973
- Martin Behheim-Schwarzbach, Christian Morgenstern in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt Verlag, Emile Bertaux, Victor Hugo Ariste, in: *Gazette des Beaux Arts*, XXIX, Paris 1903
- William Blake, Milton, Ein Gedicht, edition per procura, Wien-Lana 1995
- Julius Elias, Victor Hugo, *Der Zeichner*, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatszeitschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, Jg. III, Norbert Haas (Hg.), *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch I* (1953-1954), Freuds technische Schriften, Walter Norbert Haas (Hg.), *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch II* (1954-1955), Das Ich in der Theorie Freuds und in Freiburg/Breisgau 1980
- Werner Hoffmann, *Kunst um 1800*, William Blake, Prestel Verlag, München 1975
- Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, DuMont, Köln 1965
- John P. Houston, Victor Hugo, *Twaine Publishers*, Boston 1974
- Philippe Jullian, *Der Symbolismus*, DuMont, Köln 1974
- Philippe Jullian, *Mythen und Phantasmen*, Rembrandt Verlag, Berlin 1971
- Ernst Kretschmer, *Die Welt der Galgenlieder*, Christian Morgenstern und der viktorianische Nonsense, Walter de Elisabeth Langer, E.T.A. Hoffmann als Zeichner und Maler, Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Karl Christian Morgenstern, *Die Versammlung der Nägel*, Piper Verlag, München 1969
- Robert Mühler, E.T.A. Hoffmann und die bildkünstlerische Darstellung des Jenseits, *Jb. d. Kunsthist. Inst. der L. Hans von Müller, Friedrich Schnapp* (Hg.), E.T.A. Hoffmann, *Tagebücher*, Winkler Verlag, München 1971
- Erling Nielsen, Hans Christian Andersen in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt Verlag, Hamburg 19
- Theo Piana, E.T.A. Hoffmann als bildender Künstler, Henschel Verlag, Berlin 1954
- Wolfgang Raible, Roman Jakobson, *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1966
- Pierre Rey, *Eine Saison bei Lacan*, Passagen Verlag, Wien 1995
- Paul Schaffner, *Gottfried Keller als Maler*, Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart-Berlin 1923
- Wieland Schmied, *Der Zeichner Alfred Kubin*, Residenz Verlag, Salzburg 1967
- Michael Schulte (Hg.), *Das große Christian Morgenstern Buch*, Piper Verlag, München-Zürich 1976
- Gerhard Seidel (Hg.), E.T.A. Hoffmann, *Märchen*, Reclam Verlag, Leipzig 1975
- Göran Söderström, *Strindberg och bildkonsten*, Forum Verlag, Udevalla/Schweden 1972
- Auguste Strindberg, *Som malare och kritiker*, Ausstellungskatalog, Nationalmuseum Stockholm 1994
- Peter Tomory, *Heinrich Füssli. Leben und Werk*, Propyläen Verlag, Berlin 1974
- Martin Warnke, *Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte*, Verlag C. J. Buc
- Das Buch als Kunstwerk. Französische illustrierte Bücher des 18. Jahrhunderts aus der Bibliothek Hans Fürstent

Mit diesem Verfahren zeigt uns die Signifikanz und Kultur individuell. Seine Kunst der Transcodierung, Illumination, zwischen Image und Buch, zwischen Textualität und Literarität im mediatisierten der blitzartigen Einfälle gibt die Bilder und die Sprache, Worte und Bilder haben schon und Bildern, bevor sie geschrieben entsteht im Verweis auf und können in dieser Perspektive Funktionen von Brus nicht allein als anderssetzung mit sich selbst, Erfahrung des Anderen und und Zwänge interpretiert wertvoll von Schrift und Bild, zum Ort

des Visuellen und der Schrift. Die Übermalung (des eigenen Körpers) entwickelt sich zur Überzeichnung und Überschreibung (fremder Texte und Bilder). Die Funktion der Übertragung und Transcodierung, die hierbei erfüllt wird, ist eine Funktion des Symbolischen. Merkmal des Symbolischen ist die Wiederholung im Sinne der Wiederkehr der Zeichen, auf die wir durch das Lustprinzip verpflichtet sind, und nicht Wiederkehr des Verdrängten. Die Wahrheit ist folglich eine Funktion des Symbolischen. Die Kunst der Transcodierung fungiert also im Dienst der Wahrheitsfindung. Die Brüsseler Kunst der Transcodierung erfüllt also noch einmal ein altes Versprechen der Kunst, nämlich zwischen Witz und Wahn die Wahrheit zu sagen. Nicht in der Imitation der literarischen und visuellen Stile des 19. Jhdts., mit der die Helden des Kunst- und Literaturbetriebs ihr Ranking verdienen, sondern nur in der radikal veränderten Form der Kunst, von der Brus uns ein Beispiel gibt, kann die Kunst noch Erkenntnisfunktion haben und das Hervortreten der Wahrheit im Realen verursachen.

ic Turn. Recent Essays in Philosophical Method, The University of Chicago Press, Chicago-London 1987  
Volosinov. Freudianism, Indiana Univ. Press, 1987, S. 79  
g.), Michail M. Bachtin. Art and Answerability, University of Texas Press, Austin 1990, S. XXX-XXXI  
tin. Die Ästhetik des Wortes, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1979, S. 52-53

in Kells, Herder Verlag, Freiburg-Basel-Wien 1980  
Writings of William Blake, Oxford University Press, London-New York-Toronto 1966, S. 149

on. Selected Writings. Vol. III. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry, Mouton Publishers,  
322-344

son. Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1988, S. 206-232  
je poétique, Seuil, Paris 1973, S. 488

hält sich der Autor noch vor, sollte seine Lebensspanne dazu ausreichen.

rospektive 1960-1993, Centre Pompidou, Paris 1993  
antischen Einheit der Künste, in: Wolfdieterich Rasch (Hg.), Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem  
shnten Jahrhundert, Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main 1970, S. 164

Stifter, Rohrer Verlag, Wien 1946  
Stifters Doppelbegabung, in: Wolfdieterich Rasch (Hg.), Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer  
n Jahrhundert, Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main 1970, S. 103-115  
ansvierung der visionären Fähigkeiten", in: Max Ernst, Ecritures, Gallimard, Paris 1970, S. 258  
og des Stadtmuseums Linz Nr. 27, Linz 1982, o.S.

chner, Schriftsteller und Philosoph, Residenz Verlag, Salzburg 1977, S. 119  
n Paul. Ideen-Gewimmel, Eichborn Verlag, Frankfurt/Main 1996  
dersen - Des Märchendichters Scheere, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatszeitschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Jg. III,  
3: 343-346

ologie oder die Wirklichkeit als Code, in: Giuseppe Zigaina, Christa Steinle (Hg.), Pier Paolo Pasolini oder die  
asumarar. Verlag Marsilio, Venezia 1995, S. 27-47  
nar von Jacques Lacan. Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Walter Verlag, Olten-Freiburg/Breisgau 1978, S. 31  
brilliant Fire: On the Matter of the Mind, Basic Books, New York 1992 und G. M. Edelman, Neural Darwinism:  
tion. Basic Books, New York 1987

#### Zusätzlich verwendete Literatur:

- Frederick Antal, Füssli Studien, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1973  
Martin Beheim-Schwarzbach, Christian Morgenstern in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt Verlag, Reinbek/Hamburg 1964  
Emile Bertaux, Victor Hugo Artiste, in: Gazette des Beaux Arts, XXIX, Paris 1903  
William Blake, Milton. Ein Gedicht, edition per procura, Wien-Lana 1995  
Julius Elias, Victor Hugo, Der Zeichner, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatszeitschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Jg. VIII, Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1910  
Norbert Haas (Hg.), Das Seminar von Jacques Lacan. Buch I (1953-1954). Freuds technische Schriften, Walter Verlag, Olten und Freiburg/Breisgau 1978  
Norbert Haas (Hg.), Das Seminar von Jacques Lacan. Buch II (1954-1955). Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse, Walter Verlag, Olten-Freiburg/Breisgau 1980  
Werner Hoffmann, Kunst um 1800. William Blake, Prestel Verlag, München 1975  
Hans H. Hofstätter, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, DuMont, Köln 1965  
John P. Houston, Victor Hugo, Twaine Publishers, Boston 1974  
Philippe Jullien, Der Symbolismus, DuMont, Köln 1974  
Philippe Jullien, Mythen und Phantasmen, Rembrandt Verlag, Berlin 1971  
Ernst Kretschmer, Die Welt der Galgenlieder. Christian Morgenstern und der viktorianische Nonsense, Walter de Gruyter Verlag, Berlin-New York 1983  
Elisabeth Langer, E.T.A. Hoffmann als Zeichner und Maler, Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Karl-Franzens-Universität, Graz 1980  
Christian Morgenstern, Die Versammlung der Nägel, Piper Verlag, München 1969  
Robert Mühler, E.T.A. Hoffmann und die bildkünstlerische Darstellung des Jenseits, Jb. d. Kunsthist. Inst. der Univ. Graz, I/1965, Graz 1965  
Hans von Müller, Friedrich Schnapp (Hg.), E.T.A. Hoffmann. Tagebücher, Winkler Verlag, München 1971  
Erling Nielsen, Hans Christian Andersen in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt Verlag, Hamburg 1958  
Theo Piana, E.T.A. Hoffmann als bildender Künstler, Henschel Verlag, Berlin 1954  
Wolfgang Raible, Roman Jakobson. Aufsätze zur Linguistik und Poetik, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1974  
Pierre Rey, Eine Saison bei Lacan, Passagen Verlag, Wien 1995  
Paul Schaffner, Gottfried Keller als Maler, Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart-Berlin 1923  
Wieland Schmied, Der Zeichner Alfred Kubin, Residenz Verlag, Salzburg 1967  
Michael Schulte (Hg.), Das große Christian Morgenstern Buch, Piper Verlag, München-Zürich 1976  
Gerhard Seidel (Hg.), E.T.A. Hoffmann. Märchen, Reclam Verlag, Leipzig 1975  
Göran Söderström, Strindberg och bildkonsten, Forum Verlag, Udevalla/Schweden 1972  
Auguste Strindberg. Som malare och kritiker, Ausstellungskatalog, Nationalmuseum Stockholm 1994  
Peter Tomory, Heinrich Füssli. Leben und Werk, Propyläen Verlag, Berlin 1974  
Martin Warnke, Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte, Verlag C. J. Bucher, Luzern-Frankfurt/Main 1979  
Das Buch als Kunstwerk. Französische illustrierte Bücher des 18. Jahrhunderts aus der Bibliothek Hans Fürstenberg. Schloß Ludwigsburg, 1965.