

Wolfgang Wildgen

Das semiotische Konstruktionsprinzip der Grotteske und dessen Weiterentwicklung seit der Renaissance

Gliederung:

1. Das Grotteske: von der Antike bis Hieronymus Bosch
2. Grotteske Bilderfindungen Arcimboldos
3. Die evolutionäre Morphologie der grottesken Verwandlungen
4. Grotteske Bilderfindungen nach der Renaissance
5. Einige bildsemiotische Prinzipien der Grotteske
6. Schlussbemerkungen

Das Grotteske: von der Antike bis Hieronymus Bosch

Bildkompositionen mit Pflanzen und Tieren, Metamorphosen von Pflanze, Tier und Mensch existieren seit der Antike. Wir finden sie nicht nur in Ägypten, wo sie eventuell ihren Ursprung haben (will man nicht auf die schamanischen Rituale der Steinzeit zurückgreifen; vgl. Wildgen, 2004d: Kap. 5). Einen großen Stellenwert nehmen Zwitterwesen auch in der griechischen Mythologie ein, wobei ägyptische Vorbilder weitergeführt werden. Als Beispiel mag die aus einem Frauenkopf, einer Vogelbrust mit Flügeln und einem Löwenkörper zusammengesetzte Sphinx dienen, die in Abbildung 1 gezeigt wird.



Abbildung 1: Sphinx auf einem Säulensockel aus dem Tempel von Naxos (um 560 v. Chr.).

Die als dekorative Wandbemalung dienenden Mischwesen und floralen Verzierungen der Antike wurden in der frühen Renaissance nach der Ausgrabung der Fresken des „domus aurea“ (aus der Epoche Neros) als so genannte Grottesken neu entdeckt (man hielt diese Räume für Grotten). Von Luca Signorelli (1499-1504) in Orvieto, Pinturicchio (1502) in Siena und von Raffael (1515) im Vatikan wurde diese Technik zu einem dominierenden Dekorationselement der Renaissance.

Eine besonders intensive Wiederaufnahme der antiken „Grottesken“, die eigentlich auf den Mithras-Kult¹ Bezug nehmen, also mehr als ein Dekor sind, geschah in der Form eines Wand-Dekors in der Stufetta des Kardinals Bibbiena und der Loggetta im Vatikan (1517-1519).

¹ Der Mithras-Kult breitete sich im 1. Jh. in Italien aus und konkurrierte dort mit dem Christentum. Unter Kaiser Aurelian wurde er sogar Staatsreligion. Die Initiierten verehrten Mithras (der Züge eines Sonnengottes trug) häufig in Grotten (Mithräen).



Abbildung 2 Grottesker Dekor an der Fensterwand der Loggetta im Vatikan (Mitwirkung von Raffael; vgl. De Campos, , 1988: Abb.107).

In der Grotteske finden wir eine dekorative Bildkomposition, in der die Körper aus Tier und Mensch, Mensch und Pflanze zusammengesetzt sind. In einer ersten Reaktion auf die Funde in Rom wurde die dekorative Textur der Wände übernommen. Ein Schüler Raffaels, Giovanni di Udine, studierte die Räume genauer und verwendete einige Motive für die Ausgestaltung des Badezimmers des Kardinals Bibbiena. Der häretische Charakter der Bilder, d.h. deren narrativer Gehalt, war den Renaissance-Malern und ihren Auftraggebern nicht bewusst (vgl. Kaufmann, 1984: 65).

Eine andere, eher spätgotische, in die frühe Renaissance hineinreichende Tradition geht von Hieronymus Bosch aus (1450/1460-1516).² Für Boschs Stil war charakteristisch, dass er im

² Die Quellen der Inspiration Boschs liegen im Dunkeln. Einige Autoren sind der Meinung, dass die Bilderwelt ein Reflex alchimistischer Ideen sei, insofern diese von einer universalen Metamorphose ausgehen. Die

Bildaufbau ziemlich spontan nicht nur Mensch und Tier zu teuflischen Phantasiefiguren zusammenfügte, sondern quasi wie ein moderner Biotechnologe auf der Evolutionsklaviatur spielte.³ Er formt auch menschliche Körper zu Objekten, die wiederum von Menschen behaust werden. Die Abbildungen 3 und 4 geben eine Vorstellung seiner Phantasiekonstruktionen.



Abbildung 3: Hieronymus Bosch, Detail aus dem Bruchstück des „Jüngsten Gericht“ (vgl. Buchner, 1957, Tafel XVI).

alchimistische Tradition selbst transportierte viel antikes, am Christentum vorbei über den Islam tradiertes Wissen und wurde deshalb zunehmend als religionsfeindlich empfunden (vgl. Chailley, 1978). Eine vielleicht näher liegende Quelle sind mittelalterliche Weltuntergangsphantasien, wie sie an Kapitellen und besonders in Randzonen der Kirchen, z.B. in Nischen auf der Innenseite der Portale (Dom zu Regensburg), auf Brüstungen der Türme (Notre Dame, Paris) zum Ausdruck kommen.

³ Vgl. Helmcke, 1968, der auf diese Analogie hinweist.



Abbildung 4: Der „Baum-Mensch“, Ausschnitt aus der rechten Tafel des Triptychons genannt „Garten der Lüste“ oder „Garten der Alchimie“:.

Die Bildsemiotik erzeugt aber nicht nur Phantasieobjekte, mögliche Evolutionsprodukte oder Hybridformen; der eigentliche Sinn besteht darin, dass die mit diesen Objekten verknüpfbaren Bedeutungen und Konzepte eine semantische Verbindung eingehen, d.h. die eigentliche Konstruktion erfolgt im Symbolfeld⁴ und hier gelten ja die natürlichen (z.B. evolutionären) Beschränkungen zumindest nicht mehr in strikter Form. Im Endergebnis erzeugt Bosch allerdings eine Komplexität der Symbolbedeutungen, welche die heutigen Interpreten überfordert und wahrscheinlich auch die

⁴ Vgl. Bühler, 1934/1965: Kapitel 3.

Inquisitoren überforderte, weshalb Bosch zeitlebens ohne Anfechtungen seine Kunst ausüben konnte (und damit berühmt wurde).

In einem systematischen Kontext könnte man Boschs Bildsemiotik unter dem Aspekt der Chaos-Semantik behandeln, da wiederholte Symbolisierungen durch die auftretenden Abbildungsverzerrungen einen chaotischen Attraktor haben (vgl. Wildgen, 1998a). Da die Bilder insgesamt einen geordneten, harmonischen Eindruck hinterlassen, müsste man die „chaos-controller“ angeben können, welche die ausufernden Verformungen in eine harmonische Ordnung einbetten. Diese könnte durch den globalen Bildaufbau (vgl. dazu Wildgen, 2005b) oder durch eine vorausgesetzte Theorie/Mythologie geschehen. Alle Hypothesen zu einer inhaltlichen Ordnung sind aber bisher ohne Erfolg geblieben.

Die Motivationen und Funktionen der beiden fast zeitgleichen Erscheinungen, der italienischen Grottesken nach 1500 und der phantastischen Wesen in Boschs Bildern, sind grundverschieden. Die italienischen Grottesken sind dekorative Texturen für Wände in kleinen Räumen oder Durchgangszimmer, quasi Ränder oder Überleitungen zu Räumen mit großen narrativen Bildwerken. Sie sind nur im Badezimmer des Kardinals Bibbiena Erinnerungen an antike Wandbilder. Die Bilderfindungen von Bosch entspringen einerseits der enthemmten Phantasie von Bosch (welches auch immer die singulären Motivationen dieses Malers gewesen sein mögen), andererseits fügen sie sich ein in die Zaubergeschichten und den Kampf gegen das Hexentum im späten 15. und im 16. Jh. Diesen Aspekt illustriert ein Stich nach Bruegel, der den Zauberer Hermogenes und seinen christlichen Kontrahenten, den Hl. Jakobus, in einem Zimmer voller Zauberwesen, die stark an Boschs Kreationen erinnern, zeigt. In dieser (bildlichen) Interpretation wäre Bosch ein Prediger gegen Zauberei und Hexentum gewesen, was gut zur großen Akzeptanz seiner Kunst am spanischen Hof (z.B. Ferdinand II.) passt.



Abbildung 5: Der Sturz des Zauberers, Kupferstich von Pieter van der Heyden nach Bruegel (Bruegel inventit).

Die italienischen Grottesken sind Bildzeichen, deren Weltbezug aufgehoben ist und die deshalb als Dekor/Randverzierung oder figurativer Übergang zu Bildersälen mit streng orthodoxen Inhalten fungieren. Die Grottesken bei Bosch und Bruegel gehören dagegen einer antichristlichen Welt von Zauberern und Teufeln, die insofern als real anzusehen ist, als deren Bekämpfung und Ausrottung eine zentrale Aufgabe der christlichen Staaten, die Daseinsberechtigung der Inquisition (besonders vor dem Beginn der Reformation, diese übernahm selbst die Tendenz der Ausrottung alles Unchristlichen) bildete.

1. Grotteske Bilderfindungen Arcimboldos

Im Vergleich zu Bosch ist die Kunst Arcimboldos zwar phantastisch aber gleichzeitig im Detail realistisch und in der Kompositionstechnik sehr systematisch.⁵ Der intellektuelle

⁵ Innerhalb der Renaissance-Malerei haben Leonardo da Vinci und Dürer sich besonders intensiv mit der Schilderung von Tieren beschäftigt. Dürer erfand dabei auch Phantasiegebilde vom Typ der Grottesken, die im

Hintergrund von Arcimboldo ist eindeutig die italienische Renaissance. Wegen seiner Mailänder Herkunft ist eine Beziehung zu Leonardo da Vinci anzunehmen (der Vater Arcimboldos, der Glasmaler war, soll Leonardo gekannt haben). Auch in ihren Funktionen ähneln sich Arcimboldo und Leonardo. Letzterer entwarf in Mailand Festdekorationen und führte Regie bei Palastfesten, so wie Arcimboldo dies am kaiserlichen Hof zuerst in Wien, dann in Prag tat. Das Grotteske ist funktional auf die optisch-artistischen Hoffestspiele ausgerichtet, die Fürstenlob und Augenlust zu verbinden wussten.⁶ Es steht somit im Kontext allegorischer Theateraufführungen und der beliebten Emblemkunst, die Bildhaftes und moralisch-politische Inhalte verknüpfte. Allen seinen Kompositionsformen ist ein Hang zum Dekorativen und somit eine Abkehr von der narrativen Kunst (z.B. des Leonardo da Vinci und der ganzen Kirchenmaler-Tradition) gemeinsam.

Eines der frühesten Kompositbilder Arcimboldos hat einen Bibliothekar und Objekte, denen seine Aufmerksamkeit und Pflege gilt, als Themen: Folianten, merkwürdigerweise ohne Titel, ein aufgeschlagenes Buch, den Staubwedel aus Marderschwänzen, die Schere. Die Gesamtgestalt der geordneten Objekte ergibt die Kontur und Gliederung eines männlichen Oberkörpers; dieser steht für eine Berufsgruppe, charakterisiert (oder karikiert) sie. Der Komposition wird damit eine globale Gestalt aufgezwungen. Die Teile: Bücher, Seidenstreifen, Blätter, Schere, Staubwedel vertreten Körperteile, wie Arme, Oberkörper, Schultern, Kopf (Bücher), Haare (Blätter), Seidenstreifen (Finger), Schere (Augen).

Man kann das Kompositionsprinzip rhetorisch nennen, da metonymische sowie metaphorische Beziehungen den Aufbau bestimmen. Das Bild vermittelt eine leicht polemische/humoristische Aussage, d.h. der Bibliothekar schwimmt in seinem Wesen mit den Objekten seines Berufes (z.B. den Büchern), die ihrerseits ihre Bedeutung (als Vermittler von Inhalten) einbüßen und mit dem Bibliothekar eine symbiotische Beziehung eingehen. Falls das Bild Porträtcharakter hat, was wir nicht wissen, wäre diese Aussage der psychologische Kern des Bildes.

Gegensatz zu Boschs Gebilden eher dekorativ sind. Insofern steht er Arcimboldo näher bzw. Letzterer konnte in Wien und Prag die Bildersprache Dürers voraussetzen und darauf aufbauen.

⁶ Leonardo trat auch als Organisator von Festspielen auf; so 1490 anlässlich der Hochzeit von Giangaleazzo da Forza mit Isabella von Aragonien (vgl. Heydenreich, 1943: 105 ff.). Ähnliche Funktionen nahm Arcimboldo in Wien und Prag wahr (vgl. Dvorský, 1988: 65 f.). Arcimboldo soll auch einen Geheimcode und hydraulische Maschinen entworfen haben (cf. ibidem: 66).



Abbildung 6: Der „Bibliothekar“ von Arcimboldo (Ausschnitt).

In mehreren Bildserien, welche eine ähnliche Bildsemiotik aufweisen, sind die konkreten und mit viel Akribie und Realismus gemalten Teile des allegorischen Porträts Pflanzen oder Tiere. Die Allegorien der Elemente Wasser, Erde und Luft enthalten außerdem einen naturwissenschaftlichen Inhalt.

Das Element Erde wird als allegorische Profilfigur dargestellt. Alle Teile, bis auf das goldene Schaffell auf der Brust, das die Zugehörigkeit des Porträtierten zum Orden des „Goldenen Vlieses“ andeutet, sind landbewohnende Tiere in verschiedenen Posen. Die Körperteile der allegorischen Figur sind entweder direkt mit denen der Tiere assoziiert, z.B. Elefantenohr → Ohr des menschlichen Gesichts, oder nur durch eine Formanalogie: Maul des Wolfes → Auge, Hase → Nase, Geweihe → Haare (Krone?) usw. In Begriffen der Morphologie sind einige Teile homolog (Ohr des Elefanten, Ohr des Menschen), andere werden nur durch eine flüchtige Formanalogie verbunden. Das Ganze erscheint als Gestalt erst, wenn die Teile als Hintergrund oder Textur betrachtet werden, d.h. Arcimboldo spielt hier lange vor den

Gestaltpsychologen ganz geschickt mit Ambiguitäten in der Wahrnehmung und dem Wechsel von Figur und Hintergrund.

Die Komposition erhält einen tieferen biologischen Sinn, wenn man annimmt, dass die (phänomenologischen) Gattungen: Landlebewesen, Wasserlebewesen, Vögel von der Figur dargestellt werden. Das Gemeinsame dieser Gattungen ist das (aristotelische) Element, mit dem die Gattungen verbunden sind, aus dem sie hervorgegangen sind. Im Rahmen einer aristotelischen Naturlehre repräsentiert das Bild:

- Das materielle Substrat, die Erde, die selbst als Eigenschaftskombination: feucht, kalt gilt, sie ist allegorisch durch ein Individuum (ein Porträt) wiedergegeben.
- Die einzelnen Lebewesen, welche den Weltbereich besiedeln, in dem die Erde vorherrscht. Es wäre eine Aufgabe des historischen Zoologen, die dargestellten Gattungen auf dem Hintergrund des zoologischen Wissens des 16. Jh. zu identifizieren und ihre Anordnung zu untersuchen. Arcimboldo, der auch die Raritätensammlungen des Kaisers verwaltete, also dessen „Museumsdirektor“ war, hat offensichtlich großen Wert auf die Vielfalt und Genauigkeit der wiedergegebenen Tiere und Pflanzen gelegt. So gesehen, stellt jedes Bild eine Enzyklopädie der Fauna oder Flora dar und ist somit selbst ein Stück Biologiegeschichte.
- Die Homologien von Körperteilen des Porträtierten zu Formen des Tierganzen oder ihrer Teile. Hier herrscht natürlich eine vortheoretische Homologie-Konzeption, in der quasi alle Teile des Naturganzen irgendwie homologisierbar sind. In der Allegorie des Elements Wasser wird die Sorgfalt der Teilstudien und die Vielfalt der dargestellten Wasserbewohner besonders deutlich. Das große Auge gehört zu einem größeren Fisch im Hintergrund.

Die meeresbiologische Analyse dieses Bildes in Da Costa Kaufmann (1987: 96f) erlaubte die Identifikation von nicht weniger als 62 verschiedenen Arten. So ist z.B. die Nase ein Teil von „Murena murena, Moray eel“ (ibidem: 96) und das Auge Teil von "Mola, mola, Ocean sunfish" (ibidem); das Ohr ist eine „Arca sp., Blood clam; Filibrancus“ (ibidem: 97). Die Größenordnungen sind der Bildaussage (dem Portrait) angepasst; dies zeigt z.B. die große Wiedergabe des Einsiedlerkrebses auf der Brust der allegorischen Figur. Die zum Vergleich gegebene Allegorie des Wassers aus dem 17. Jh. zeigt ebenfalls das Moment der Aufzählung der Vielfalt der Wassertiere für das Element Wasser. Die Allegorie des Elements selbst ist aber separat als weibliche Person im mittleren Feld wiedergegeben.

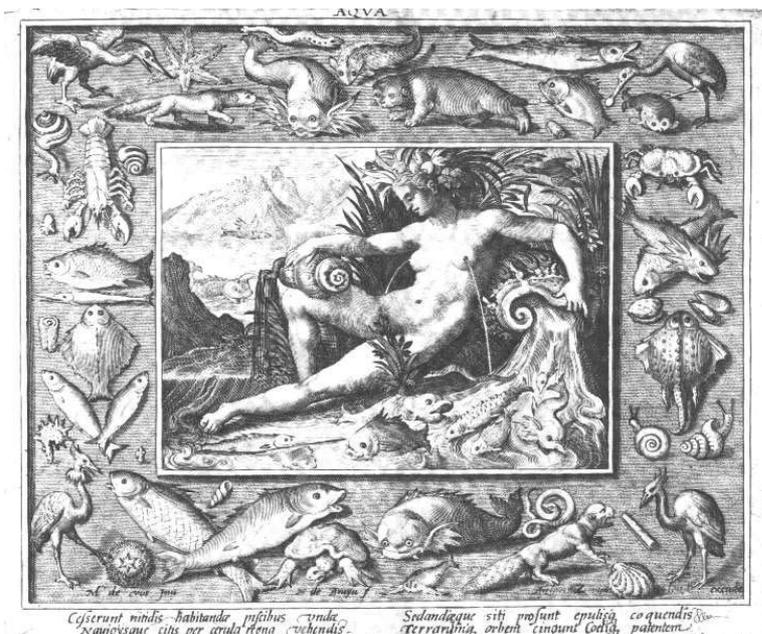
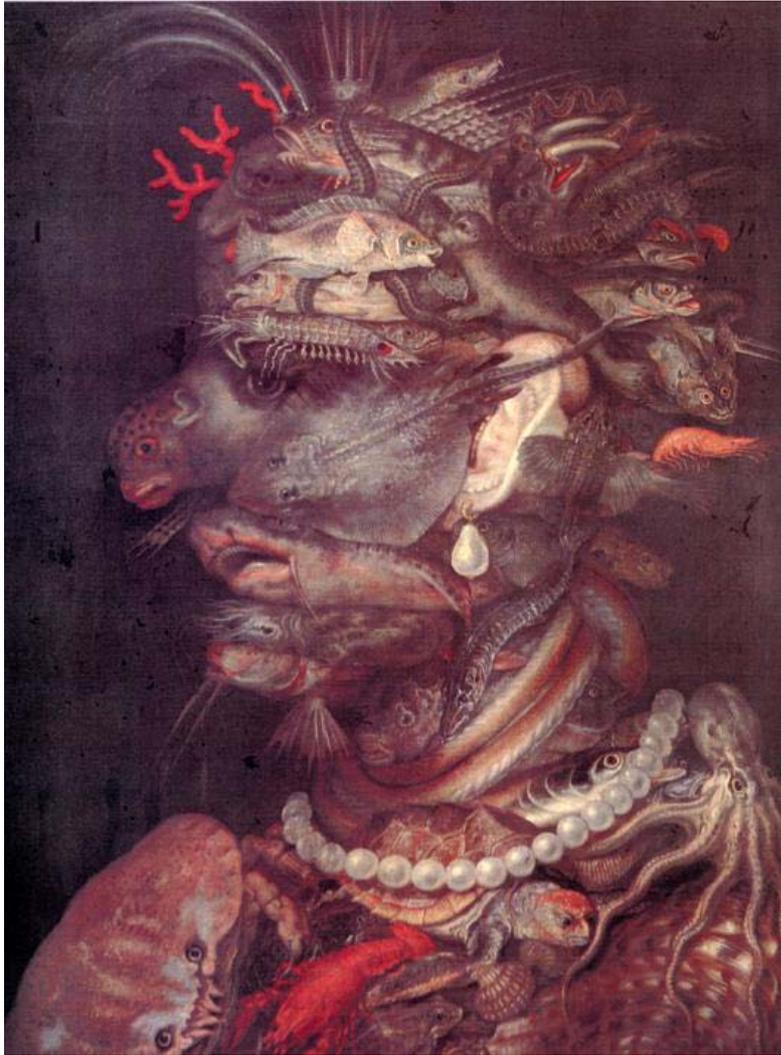


Abbildung 7: Allegorie des Wassers (Arcimboldo, 1568) und eine entsprechende Allegorie aus der Mitte des 17. Jh.; Druck nach einem Bild von Maerten de Vos.

2. Die evolutionäre Morphologie der grotesken Verwandlungen

In einer evolutionären Morphologie sind die Elemente ineinander transmutierbar, wodurch die Vielzahl der unbelebten Formen entsteht. Im Anschluss an die moderne Evolutionsforschung kann man sich die Umwandlung von Wassertieren (z.B. Fischen) über die Zwischenstufe der Amphibien in Landtiere (z.B. in Säugetiere) vorstellen; parallel dazu gibt es auch die die Umwandlung von landbewohnenden Säugetieren zu Meeressäugern (z.B. Delphinen). Landlebende Tiere (z.B. die Saurier) können sich in fliegende Tiere (z.B. die Vögel) verwandeln. Solche Verwandlungen sind auch schon im Rahmen des Aristotelismus im sublunaren Bereich durch die Prozesse der „generatio und corruptio“ möglich. Das schöpferische Moment in der Natur erreicht seinen Höhepunkt in der Kreativität des Künstlers. Arcimboldo stellt deshalb die Phantasie des Künstlers neben die in der Natur wirksamen Schöpfungskräfte oder sogar über diese.⁷ Die botanischen Sammlungen und Studien Arcimboldos wirken sich auf die Vielfalt der Blumen und Pflanzen in den Allegorien der Jahreszeiten und in der Allegorie der Göttin Flora aus.

Wie schon Leonardos Studien zur Anatomie und Dürers Zeichenstudien (Grasstück, Kaninchen) zeigten, hat der Renaissancekünstler auch einen wissenschaftlichen Auftrag, d.h. seine Kunst ist gleichzeitig ein Beitrag zur Wissenschaft. Arcimboldo steht in der Ausgestaltung der Details in der Tradition von Dürer und Leonardo; sein Manierismus beschränkt sich auf die semiotische Vielschichtigkeit der Komposition, die manchmal Züge eines Bilderrätsels annimmt (vgl. zu den Bilderrätseln Leonardos Posèq (1990: 178) und Heydenreich (1943: 12). Im Gegensatz dazu zeigen andere Maler des Hofes in Prag schon fast frühbarocke Züge (z.B. Spranger, 1546-1611).

Einen letzten Höhepunkt erlebt Arcimboldos Kunst im Bild des römischen Gottes Vertumnus, des Gottes für Verkehr und Handel; es ist gleichzeitig ein üppiges Porträt des Kaisers Rudolf II.. Durch den etymologischen Bezug auf Vertumnus (ver = Frühling; autumnus = Herbst; verteri = verwandeln) entsteht eine semiotische Aussage, welche Blüte, Fruchtbarkeit, Erfolg und Fülle mit der Herrschaft Rudolf II. verknüpft.⁸ Beziehen wir die

⁷ Vgl. zum Entwicklungsgedanken bei Aristoteles und zu dessen Neugestaltung in der Renaissance Cassirer, 1963: 19 f.

⁸ Wie andere Herrscher des 16. Jh. versuchen die Habsburger eine eigene Herrschaftsmythologie zu schaffen. Rudolf II sah sich als Kaiser des „Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation“ nicht nur in der Kontinuität der römischen Kaiser, er führte die Herrschaftslinie, in der er stand, bis auf die ägyptischen Pharaonen zurück. Hieroglyphen- und Emblemkunst sollten diesen Zusammenhang aufdecken (gl. Posèq, 1990:178).

physiognomischen Analysen Della Portas (der dem Hofe von Rudolf II. nahe stand, aber Einladungen dorthin nicht folgte) in die Interpretation mit ein, so sind den Pflanzen bzw. deren Reife und Blüte Eigenschaften zugeordnet, welche auch den Porträtierten charakterisieren.⁹ Gleichzeitig wird dieser zu einer antiken Gottheit, quasi zu einem Gott-Kaiser in der römischen Tradition.



Abbildung 8: Arcimboldo Vertumnus (1590).

Wenn Arcimboldo Fleischpartien des Gesichts mit Hilfe von ganzen Körpern oder Körperteilen darstellt, bewegt er sich innerhalb der aristotelischen Trennung von

⁹ Vgl. zur Physiognomie und Della Porta Wildgen, 2004e.

Homöomeren und Anhomöomeren: Erde und Fleisch sind homöomer,¹⁰ die funktional separaten Teile des Gesichtes: Auge, Ohr, Mund usw. sind anhomöomer. Gestaltpsychologisch können aber die Teile zu einer farblich, figürlichen Textur werden und sind dann wahrnehmungspsychologisch homöomer. Die zweite Skala, auf der Arcimboldos Kompositionen spielen, ist durch die Gattungen und die Körperteile gegeben. Die verschiedenen Landtiere werden (teilweise) zu Körperteilen des allegorischen Individuums. Beide Typen haben unterschiedliche Kontexte, so teilen sich z.B. Wolf und Hase in der Allegorie des Elements „Erde“ eine Ökologie (in typischer Jagd-Flucht-Pose) und sind durch einen populationsdynamischen Zyklus verbunden, während Auge (im Bild: Rachen des Wolfs) und Nase (im Bild: Hase) in einem Zyklus der Koevolution in Verbindung stehen. Als dritte Stufe tritt die Individualisierung, z.B. beim Porträt des Kaisers Rudolf II., auf. Jenseits dieser Struktur von Homöomeren/Anhomöomeren, Gattungen/Körperteilen, Klasse/Individuum gibt es noch die Merkmals-Dimensionen, welche die Eigenschaften der Elemente (warm/kalt, feucht/trocken, leicht/schwer) mit denen der belebten Welt (Pflanzen und Tiere) verbinden¹¹ und (vermittelt durch die Physiognomik) mit den Eigenschaften eines menschlichen Individuums. Tabelle 1 systematisiert diese Analyse und fügt als weitere Ebene die der Artefakte und Maschinen (Automaten) hinzu. Diese Ebene kommt zwar in der Kunst Arcimboldos nicht direkt vor, wird aber bei den Nachahmern seiner Kunst eingeführt (vgl. Geiger, 1960).

¹⁰ Mit Homöomeren (ien) (griech. «Gleichteiligkeiten») sind bei Aristoteles die Urstoffe des Anaxagoras u.a. die Metalle gemeint, deren Teile die gleiche Beschaffenheit haben wie das Ganze, während z.B. Hand oder Gesicht aus ungleichartigen Teilen bestehen (vgl. die Diskussion zu diesen aristotelischen Begriffen in Thom, 1988).

¹¹ Im 19. Jh. wurde die Betrachtung von Gattungen, welche ähnliche ökologische Ressourcen (besonders bei Pflanzen) nutzen, als Synökologie bezeichnet (von Buffon und besonders von Alexander von Humboldt; vgl. Mayr, 1997: 185).

Tabelle 1: Morphologie und Eigenschaften.

Morphologie	Eigenschaften
Homöomere / Anhomöomere ↓ ↓ Urstoffe Einzelformen	kalt / warm leicht / schwer trocken / feucht
Gattungen Partinomien / Meronymien der Gattung	Universalien und spezifische Differenzen Homologie / Analogie
Individuen (spezifisch Menschen) Körperteile des Individuums	Eigenschafts-Kompositionen auf dem Weg der physiognomischen Korrelation
Artefakte/Maschinen	Geplante, untendierte Eigenschaften ¹²

Im Falle der Allegorie „Vertumnus“ (Rudolf II.) wird die Hierarchie der Zier- und Nutzpflanzen, die als Sammelkategorie dargestellt sind, erweitert auf:

- den Gott Vertumnus (selbst eine Mischung aus Frühling und Herbst),
- die portraitierte Person des Kaisers, als Personifikation des Gottes.

In allen Bildern Arcimboldos fungiert als höchste Verallgemeinerung das menschliche Individuum, das porträtiert wird; d.h. ganz im Sinne der aristotelischen Ontologie stehen die Individuen (Substanzen erster Art) über den Klassen (Substanzen zweiter Art).¹³

Hinter dieser systematischen Aussage steht als mitgemeinte Botschaft der Katalog der Fähigkeiten des stolzen Malers, der neben seiner akademischen Bildung und seiner genauen Naturkenntnis auch noch zeigen kann, dass er sowohl als Blumen-/Tiermaler als auch als Portrait-Künstler sein Handwerk versteht. Das Bild charakterisiert also das Leistungsprofil eines Arcimboldo und damit seinen Anspruch als Hofmaler und König seiner Zunft.

¹² Geiger (1960: Abb. 40 und 41) führt Bilder vor, die bereits 1567 die Technik Arcimboldos in seinen „Vier Jahreszeiten“ von 1563 nachahmen und dabei Artefakte verwenden (dies tat übrigens auch Arcimboldo in seinem „Bibliothekar“). Der menschenähnliche Automat ist im Prinzip eine Zusammenfügung mechanischer Teile, welche im Aussehen und in manchen Bewegungsformen dem Menschen ähnlich sind (vgl. Gendola, 1990).

¹³ Francis Galton beschrieb bereits 1883 eine mögliche kognitive Basis der Kompositfiguren. Es sieht die Basis im Mechanismus der Gesichtererkennung. Die große Anzahl der benützten Details und die Vielfalt der möglichen Anordnungen zu einem Ganzen machen es unmöglich, diesen Vorgang genau zu erfassen. „Der Effekt eines *compositite portraits* ist es, all jene Züge evident vor Augen zu stellen, [in denen die Gesichter einer Gruppe] übereinstimmen und nur den Schatten einer Spur individueller Besonderheiten übrigzulassen. Nun haben die Gesichter so viele Züge gemeinsam, daß das *composite portrait*, das sich aus vielen zusammensetzt, weit entfernt von einem Mischmasch ist, es sieht vielmehr ganz wie eine ideale Komposition aus.“ (Zitiert aus: Schmölder, 1995: 213). So gesehen erzeugt jede Gesichtswahrnehmung und noch mehr jedes Portrait ein Komposit-Bild aus vielen Wahrnehmungen ähnlicher Gesichter. Die Herkunft der verschiedenen Bilder wird aber im Endprodukt verschleiert.

Diese Steigerung der Mischung von Heterogenem erzeugt ganz neue Segmentations-, Äquivalenz- und Kompositionsprobleme.

- a) Die Beziehung von einzelnen Arten zur Klasse (z.B. der Wassertiere nach Aristoteles) wird in die spezifische Form eines allegorischen Körpers (hier Kopf, Hals, Schulter) gegossen. Dabei entstehen ganz skurrile Bezüge zwischen Ohr, Nase, Mund, Haaren, Wangen und einzelnen Tieren; die Elemente der Klasse bleiben sichtbar, werden jedoch bildlich zur Textur eines Portraits herabgestuft und damit desemantisiert. Im Vergleich zur Sprache könnte man sagen, sie verlieren (aus einer gewissen Betrachterdistanz) ihre Eigenbedeutung (wie Morpheme) und sind nur noch bedeutungsdistinktiv (wie Phoneme).
- b) Die allegorische Beziehung (Personifikation eines Abstraktums) ergäbe im Renaissance-Kontext eine Idealfigur. In diesem Fall werden der Idealfigur aber noch Merkmale eines Portraits aufgepfropft; dies ist besonders deutlich beim Bild des Gottes Vertumnus, der deutlich als Rudolf II. wiederzuerkennen ist.

Neben den rhetorischen Strukturen, wie Metapher und Metonymie, gibt es originäre bildsemiotische Erfindungen. So werden Körperteile variiert und mit neuen Bedeutungen versehen (re-semiotisiert). Die Variation betrifft beispielsweise die folgenden Formen:

- Das Ohr wird zum sich spitz nach oben öffnenden Maiskolben (der „Sommer“), zur halb (nach hinten!) geöffneten Blume (der „Frühling“), zum rot-weißen Schirm eines Pilzes (der „Herbst“), zum Astloch mit Rinde und Bast (der „Winter“), zum Hals und Kopf einer Gans (die „Luft“), zum weit aufgerissenen Maul (das „Wasser“), zum Feueranzünder (das „Feuer“). Als Gemeinsames bleiben übrig: Rundung und Öffnung und natürlich die Position im Gestalten-Dreieck: Auge – Ohr - Mund (in der Seitenansicht).¹⁴
- Die Pupille ist (häufig) eine Öffnung, eine schwarz-braune Beere (im „Sommer“, der aufgerissene Rachen des Wolfs (in der „Erde“, der Docht einer Kerze (im „Feuer“); das Augenweiße ist eine Anemone (im „Frühling“). Das riesige Auge eines Fisches (im „Wasser“) fungiert als Auge der allegorischen Person „Wasser“.

Die Variation ist nur zum Teil homolog (etwa das Ohr des Elefanten, das Auge des Fisches), meist ist es abstrahierend: Auge \cong Öffnung (Mund, Loch), oder partialisierend Auge \rightarrow Pupille \cong Beere, Kirsche. Beim Ohr gibt es die Reduktion auf Öffnung, Loch (beim

¹⁴ Vgl. zur Semantik von Ausdrücken für Körperteile und deren Dynamik Wildgen (1999).

„Winter“), wodurch Ohr und Auge (auch Nase) sich in der Form nähern, es überwiegt die halbrunde Form, z.B. der Muschel (in Seitenansicht), der runden Pilzkappe (der „Herbst“) oder der halboffenen Blüte (der „Frühling“).¹⁵

Diese semantische Variation ist nicht rein figürlich, sondern im eigentlichen Sinne semiotisch oder gar sprachlich zu interpretieren. In den polysemen Lesarten von Auge und Ohr (und den anderen Ausdrücken für Körperteile) finden wir ähnliche metonymische und metaphorische Inhaltsvarianten:

Ohr: vgl. Ohrmuschel (äußeres Teil des Ohrs), Nadelöhr (Öffnung).

Auge: vgl. Fettaugen (rund), Auge des Taus, Auge der Kuppel, Auge des Orkans (Öffnung, Loch, Zentrum).

Arcimboldo mischt also teils homologe Varianten, teils semantische Varianten und fügt artistische Erfindungen (Kopf und Hals einer Gans als Ohr) hinzu. Seine Phantastik hat aber eine stabile Basis in Homologien, Analogien der Biologie und in der Polysemie der Benennungen für Körperteile.¹⁶

Die besondere Herausforderung ist nicht die Variation im Einzelnen (Auge, Ohr, Mund usw.), sondern das Zusammenfügen zu einer Totalität, der sich die transformierten Teile naturgemäß verweigern. Könnte man beim „Winter“ noch daran denken, dass der Künstler ein „objet trouvé“ verwendet und leicht drapiert, wie dies später die Surrealisten taten, und ist das „Wasser“ zur Not als glückliche Augenblickskonstellation in einem überfüllten Aquarium denkbar, so würden sich Landtiere und Vögel nicht für den kürzesten Augenblick zu einem „Kopf“ zusammenstellen lassen. Die Komposition manifestiert eine gestalterische Gewalt, welche in einem Blumenbild Jan Bruegels oder in einem Stillleben mit Fischen (am Markt oder in der Küche) sorgfältig vermieden wird. Der Hase, der seine Pfote auf die Schulter des Wolfes legt und dessen aufgesperrten Rachen übersieht, ist eine Provokation für alle Forderungen nach Natürlichkeit in der künstlerischen Komposition. Diese kompositionelle

¹⁵ Auffällig ist die zweimalige Verwendung der reifen Maisfrucht (als Ohr des „Sommer“ und des „Vertumnus“), obwohl nur ein Faunohr spitz nach oben verläuft; hier mag die Attraktivität der erst im 16. Jh. aus Amerika importierten Pflanze ein zusätzliches Motiv gewesen sein.

¹⁶ Eine maschinelle Variante der Kompositionstechnik Arcimboldos bieten Mosaikprogramme für die Fotomontage am PC. Sie zerlegen ein Bild, z.B. ein Portrait systematisch in kleine Quadratflächen und ersetzen diese Felder durch kleine Bilder welche ähnliche Farb- und Helligkeitswerte haben. Dabei bleibt allerdings die semantische Passung unberücksichtigt. Es kann passieren, dass ein Kinderbild in der Feinstruktur aus lauter Bildern von Waffen oder Militärgerät besteht, da diese im mitgelieferten Bildmaterial besonders stark vertreten sind. Gerade die semantische und sachliche Passung macht aber den Reiz der Gemälde Arcimboldos aus.

Gewalt (ohne polemische Absicht) ist die tiefere Aussage der Bilder Arcimboldos. Der Mensch (Künstler) als gestalterischer Herrscher über die Natur. Diese Manifestation der Willkür, der semiotischen Allmacht, kann als Bekenntnis zur Autonomie der Zeichengebung, zur semiotischen Selbstwerdung des Menschen verstanden werden. Sie manifestiert sich als Phantasie, d.h. in der Herstellung und sinnlich bildhaften Repräsentation des Möglichen aber nicht Aktuellen. Diese Phantasie, wenn sie zu kollektiven Vorstellungen führt, gibt Gestalt-Ziele vor, welche wie „Fitness-Kriterien“ eine mehr und mehr von der externen Umwelt losgelöste Evolution steuern können. Semiotische „Gewalt“ und Selbst-Domestikation des Menschen hängen somit eng zusammen und ein menschlicher Körper, der aus (in der Natur) inkohärenten Teilen zusammengepflastert ist, bleibt für die natürliche Evolution unerreichbar; für die nächste Stufe der Selbstdomestikation durch Gentechnik und Transplantationschirurgie könnte er realisierbar werden.¹⁷

3. Grotteske Bilderfindungen nach der Renaissance

In der satirischen Gattung treten grotteske Bilder massiv in den Caprichos Goyas auf. Sie manifestieren, vielleicht ähnlich wie Boschs Bilder Ende des 15. Jh., eine Krisen- und Angstsituation der Gesellschaft (oder des Künstlers in der Gesellschaft). Auch sie müssen das Problem der Übergangszonen zwischen Inkongruentem lösen, wie die Abbildung 9 zeigt. Kopf und Krallen des Reiters im Vordergrund gehören zu einem Hahn, der Körper ist der eines Mannes. Beim Kopf sind Mund und Nase transformiert, indirekt auch der Hinterkopf; die Übergänge zwischen Bärenkörper und Eselskopf werden kaschiert. Die Köpfe der Esel sind vermenschlicht (vgl. die physiognomische Metapher „Eselskopf“ oder „Esel“ für einen Menschen).¹⁸

¹⁷ Alles, was für den Menschen realisierbar, d.h. vom Konstrukt in die Realität überführbar ist, wird erfahrungsgemäß auch ausprobiert. Derzeit werden dem Menschen Tierorgane implantiert und Gesichter werden mit Transplantaten geformt. Bald könnte ein Schweineohr und ein Mäuserücken zur Gesichtsgestaltung herangezogen werden und archimboldeske Gestalten könnten die Großstädte bevölkern.

¹⁸ Die „asinitä“ oder Eselheit spielt seit Lukian in der Antike und dann wieder verstärkt in der Renaissance-Literatur und -Philosophie eine zentrale Rolle (vgl. Wildgen, 2005a).



Abbildung 9: Aus den Los Caprichos von Francisco Goya (vgl. Seidel und Bihalji-Merin, 1980: 62). Der Titel lautet: Miró que grabes! (Sieh nur wie ernst sie sind!).

Die mythologischen Zwitterwesen tauchen in ganz natürlicher und heiterer Umgebung in der Romantik bei Böcklin auf, wie Abbildung 9 zeigt. Der Maler kann sich nicht ganz entschließen, Gesäß und Beine der Nixe zum Fischleib zu machen;¹⁹ dies zeigt die Ambivalenz der Misch-Konstrukte; beim Kentaur wird die Übergangszone geschickt durch eine Welle kaschiert. Mit diesen Kunstgriffen wird der groteske Zug der Darstellung minimiert und die Illusion einer realistischen Szene erzeugt.

¹⁹ Vgl. das Meerjungfrauensyndrom, auch Sirenomelie genannt, bei dem die Beine bis zu den Fersen zusammengewachsen sind. Heute können operative Trennungen erfolgreich vorgenommen werden. Das Syndrom tritt einmal bei 70.000 Geburten auf.



Abbildung 10: Arnold Böcklin, „Spiel der Wellen“, 1883 (vgl. Wundram, 1976: 131).

In der modernen Kunst hat der Surrealismus die groteske Tradition wieder aufgenommen und ihr eine Vielfalt von Inhalten gegeben. Erneut spielt die Komposition aus ontologisch inkohärenten Elementen eine zentrale Rolle. Am erfinderischsten war wohl May Ernst. Im Bild „Die Ankleidung der Braut“ wird im Gegensatz zu Böcklin die Unnatürlichkeit nicht kaschiert, sondern forciert. Außerdem kommen durch intertextuelle Verweise²⁰ weitere Inkongruenzen ins Spiel:

- Der die Perspektive verstärkende Kachelboden verweist (über Chirico) auf Renaissance-Techniken.
- Die leuchtende Nacktheit der Figuren verweist auf Körperdarstellungen des deutschen 16. Jh. (Lucas Cranach).
- Die Schreckfiguren nehmen Motive aus Darstellungen der Versuchung des Hl. Antonius bei Mathis Neidhart im Isenheimer Altar oder von Hieronymus Bosch

²⁰ Die Vermischung verschiedener Stile hat dann, wenn ein Wiedererkennen der einzelnen Stile intendiert ist, selbst einen grotesken Charakter, denn es kommt zu plötzliche Übergängen zwischen der eigentlichen Bildaussage und dem Zitat aus einer Quelle. Im Bereich der Sprache sind solche Übergänge als Code-switching bekannt.

wieder auf (vgl. Schneede, 1972: 175 und das Bild von Max Ernst "Versuchung des Hl. Antonius" von 1945),

Die grotesken Zwitterwesen sind Bilderfindungen von Max Ernst; so erscheinen im voluminösen Haar der nackten Frau im Vordergrund an mehreren Stellen Augen, ein Gesichtsmaske sitzt über den Brüsten; das Wesen mit Kranichkopf hat ein Gefieder, das pflanzliche Strukturen wiedergibt, usw. ²¹



Abbildung 11: Max Ernst „Die Einkleidung der Braut“, 1939.

Ganz ins fast dekorative, abstrakte Muster eingebettet finden wir auch bei Miró groteske Elemente. Allgemein kann man aber sagen, dass mit der Aufgabe der Gegenständlichkeit

²¹ Man kann die Technik des Grotesken, insofern sie in einer Mischung und Überblendung von Verschiedenem (Verschiedenartigem) besteht auch auf die Computer-Grafik anwenden, insofern z.B. beim graphischen „blending“ Farbflächen oder 3-D-Konstrukte artifizuell zusammengefügt werden. Was dabei jedoch fehlt ist die inhaltlich-ontologische Inkohärenz bzw. die enge Verknüpfung von inhaltlich Verschiedenem.

naturgemäß das auf ontologische Inkongruenz bezogene Grotteske unmöglich wird. Im Bild von Miró sind immerhin spielerisch Elemente des Grottesken verarbeitet.



Abbildung 12 Juan Miró: „Der gepflügte Acker“, 1923-23 (vgl. Diehl. 1991: 20).

Es ist bei Miró schwer, zwischen Grotteske und Abstraktion zu unterscheiden: Hund, Pferd, Huhn, Schnecke, Hase, Kuh könnten die stilisierten Tiere eines Bauernhofes (im Hintergrund) sein, während das Wesen im Vordergrund, das durch eine Röhre springt, nur sehr grob als Katze, eventuell zusammengesetzt aus verschiedenen Wesen, zu interpretieren ist. In vielen Bildern Mirós wird die Stilisierung oder Abstraktion so weit geführt, dass es nicht mehr möglich erscheint, Inkongruenzen als Eigenschaften der Grotteske festzustellen, einfach deshalb, weil alle Prototypen als mögliche Bezugsgrößen einer grotesken Verbindung verschwunden sind. Eigenartigerweise wirken die Bilder gerade der Übergangsperiode der 20er Jahre wie der groteske Wanddekor im Vatikan (vgl. Abbildung 2), d.h. der Verlust an Referenzialität (Narrativität) leitet eine Regression zum Dekorativen ein. In der abstrakten Kunst des 20.Jh.. geht mit dem Verlust eines Bezug selbst zu imaginierten Sachwelten auch die referentielle Semantik mit ihren Kategoriengrenzen verloren Was bleibt, sind Formen, Farben, Texturen, die lediglich indirekt als Vorraussetzung unserer inhaltlich gefüllten Wahrnehmungswelt einen Bezug zur Bedeutung haben (vgl. Wildgen,, 2005c zur Problematik der Prägnanz).

4. Einige bildsemiotische Prinzipien²² der Groteske

Die Groteske beruht im Wesentlichen

- auf Teil-Ganzes-Beziehungen,
- einer Typologie natürlicher Arten und einer Hierarchie der Verallgemeinerung.

Im Falle der antiken Mischwesen Tier und Mensch, z.B.

- Kentaur (Mann und Pferd)
- Sphinx (Löwe/Greifvogel-Frau)
- Nixe (Fisch-Frau)

werden jeweils Körperteile des einen Typus mit Körperteilen des anderen Typus verbunden. Die Resultate sind durchweg als mögliche Wesen (wenn auch nicht alltäglich, eventuell in fremden Weltgegenden beheimatet) auffassbar.

Mischungen von Mensch und Pflanze wirken eher dekorativ als phantastisch. Einfache Mischungen innerhalb der allgemeinen Gattung: Mensch, Tier, Pflanze oder sogar bei Untergattungen, können als möglich und nicht weiter befremdlich gelten. Beispiele sind:

- Das Einhorn. In der biologischen Realität haben alle Horntiere paarige Hörner, lediglich Nashörner und noch weiter entfernt Fische mit hornartigen Zuspitzungen des Kopfes haben *ein* „Horn“. Diese Restriktion ist aber nur schwer als notwendig einsehbar, weshalb das Einhorn als eine Mischung von Pferd und Horntier durchaus plausibel erschien.
- Extrem unplausibel und deshalb für einen Schabernack mit Leichtgläubigen geeignet ist ein Wesen, das Teile von ganz verschiedenen Tieren und noch dazu mit asymmetrischen Gliedern zusammenfügt; dies ist z.B. der Wolperdinger, der am Hang nur linksherum läuft, da die rechten Beine länger sind.

Die bildhafte (oder dreidimensionale) Realisierung des Mischwesens muss die Übergänge zwischen inkompatiblen Körperteilen kaschieren; z.B. bei der Nixe den Übergang vom Fischschwanz zum Unterleib, beim Kentaur den vom Hals/Brust und Beinen.

Die Mischform aktiviert ein Schema der Überblendung („blending“), bei dem aus Quelle 1 ein Teil des Körpers, aus Quelle 2 ein anderer Teil genommen wird. Als Hintergrund ist ein

²² Siehe zum Thema „Bildsemiotik“ weitere Arbeiten des Autors, die eine ähnliche Theoriebildung anstreben: Wildgen, 2004a,b,c und 2005b.

den Maßstab vernachlässigendes und generalisierbar Eigenschaften hervorhebendes Kompositionsprinzip mit funktionalen Analogiebeziehungen notwendig. Es muss z.B. festgelegt werden, dass die Beine des Menschen dem Schwanz des Fisches entsprechen usw. Abbildung 13 zeigt in Anlehnung an Schemata des „blending“ (vgl. Fauconnier und Turner, 1999: 1) eine Analyse der Nixe als Mischwesen; die oberste Kategorie des Schemas enthält die (verallgemeinerten) Prinzipien, nach denen die Bestandteile der Komposition von Input 1 und 2 homologisiert werden können.

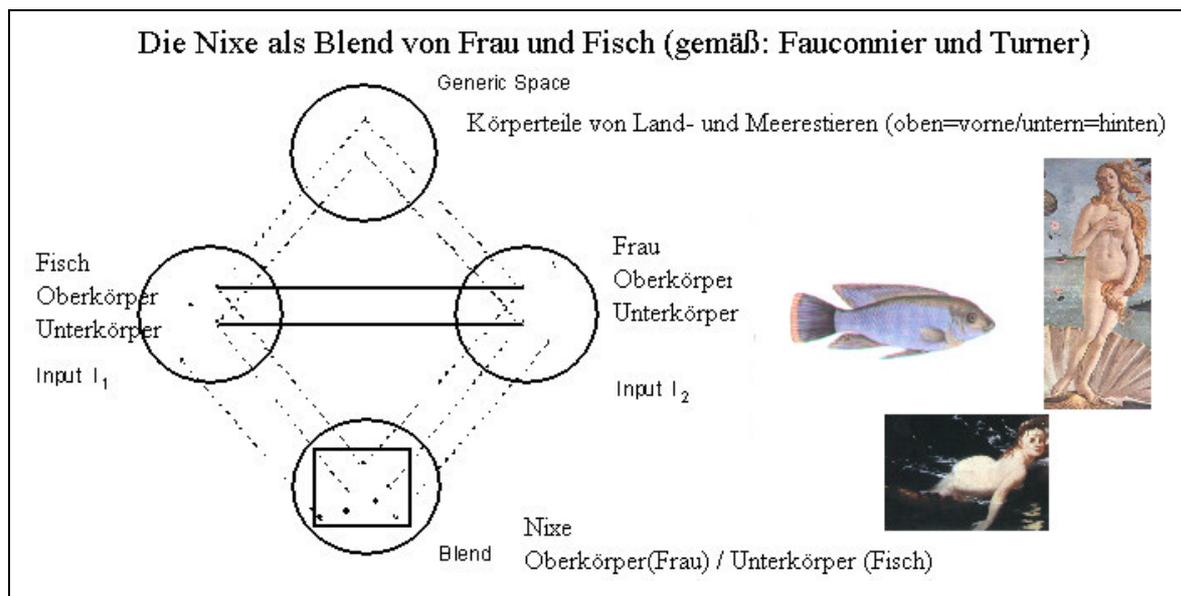


Abbildung 13: Die Mischung („blending“) von Fisch und Frau zur Nixe (dargestellt im Rahmen des „blending“-Diagramms von Fauconnier und Turner (1999: 1).

Notwendige Voraussetzungen des „blending“ (des Komposit-Bildes) sind:

- Die Segmentation der Quellfiguren; in der Isolation erzeugt sie Fragmente, die z.B. als Torso eine eigene kunsttheoretische Bedeutung erlangt haben (vgl. Thom, 1987).
- Die Äquivalenz der Segmente \ddot{A}_1 ; \ddot{A}_2 (in Abbildung 13) im sogenannten „cross-space-mapping“.
- Die emergente Struktur betrifft das Charakterbild der Figur, die nach Prinzipien der Physiognomie erzeugt werden kann.
- Durch die neue Integration fremder Segmente entsteht nicht nur *ein* Phantasiewesen; diese Operation kann analog fortgesetzt werden und so ein ganzes Universum von Komposit-Wesen erzeugen; dies ist bei Hieronymus Bosch besonders deutlich.

- Ähnliche Operationen gibt es auch in der Literatur (und in anderen symbolischen Formen). So hat z.B. der Mathematiker Lewis Carroll (1832-1898) in „Alice im Wunderland“ und anderen Schriften eine Phantasiewelt erzeugt, welche geometrische Transformationen und komplizierte Projektionen als Technik der Komposition nützt.

5. Schlussbemerkungen

Das groteske Bild überträgt auf die Bildebene Kompositionsprinzipien, die wir von der Sprache kennen und versprachlicht quasi die Bildebene. Insbesondere werden natürliche Arten, Individuenbegriffe, rhetorische Figuren in die Bildsprache übernommen. Semantisch sind zwei charakteristische Prinzipien hervorzuheben.

- Die Mischung an und für sich heterogener Formen anhand eines Masterschemas, in dem Segmentations- und Äquivalenzkriterien festgelegt sind. Diese Operation entspricht in etwa dem „blending“ in Fauconnier und Turner (2002), das sprachliche und visuelle Zeichen verbindet.
- Die Individualisierung (bis hin zum Portrait) von visuellen Formen. Das Bild wird einerseits zur definiten Beschreibung der Person (Bedeutung eines Eigennamens) und andererseits bleibt zumindest teilweise der ikonische Bezug, der eine spontane Identifikation erlaubt, erhalten.

Insbesondere in Arcimboldos Werk wird systematisch eine Grenzüberschreitung von der visuellen zur sprachlichen Zeichengestaltung vollzogen. Gleichzeitig erweist die Singularität des Vorganges wiederum die Existenz einer Grenze zwischen sprachlichen und visuellen Zeichen.

Bibliographie
Arcimboldo Effect (The), 1987. The Arcimboldo Effect. Transformations of the Face from the Sixteenth to the Twentieth Century, Bompiani, Mailand.
Cassirer, Ernst, 1963. Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance (erste Auflage 1927), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
Chailley, Jacques 1978. Jérôme Bosch et ses symboles: Essai de décryptage, Palais des Académies, Brüssel.
DaCosta Kaufmann, 1987. The Allegories and their Meaning, in: Arcimboldo Effect (The), 1987.: 89-110.
De Campos, D. Redig (Hg.), 1988. Die Kunstschatze des Vatikans, Lingen Verlag, Köln.
Diehl, Gaston, 1991. Miró, Goudrome, Bindlach.
Dvorský, Jíří, 1988. Die Kunst am Hofe Rudolf II., Werner Dausien, Hanau.
Fauconnier, Gilles und Mark Turner, 1999. Analysis versus Global Insight. How and Why Do we Blend Cause and Effect?, Handout, UC Berkeley, November 1999. Download von: http://markturner.org/
Geiger, Benno, 1960. Die skurrilen Gemälde des Giuseppe Arcimboldi (1527 - 1593) : mit einer Studie von Lionello Levi über Arcimboldi als Musiker und einem Epilog von Oskar Kokoschka, Limes, Wiesbaden.
Gendolla, Peter, 1990. Maschinen der Hölle und Attrappen des Menschen. Magische Mechanik bei Bosch, Brueghel und Arcimboldo, in: Hanno Möbius und Jörg Jochen Berns (Hg.), 1990. Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie, Jonas, Marburg: 57-66.
Helmke, Johann-Gerhard, 1968. Biotechnik, in: Bild der Wissenschaft, Dezember 1968: 1083-1091.
Heydenreich, Ludwig H., 1943. Leonardo, Rembrandt-Verlag, Berlin.
Kauffmann, Georg (Hg.), 1984. Die Kunst des 16. Jahrhunderts, Propyläen Verlag, Berlin.
Mayr, Ernst, 1997. Das ist Biologie. Die Wissenschaft des Lebens, Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg (Original 1997. This is Biology).
Messer, Thomas M. (Hg.), 1986. Guida. Collezione Peggy Guggenheim, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York.
Müller, Jürgen und Uwe M. Schneede (Hg.), 2001. Peter Bruegel invenit. Das druckgraphische Werk, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.
Posèq, Avigdor W.G., 1990. The Arcimboldesque „Four Seasons“ in Brescia, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XLIII, Böhlau, Wien.
Riedl, Rupert, 1975. Die Ordnung des Lebendigen. Systembedingungen der Evolution, Parey, Hamburg.
Schneede, Uwe M., 1972. Max Ernst. Hatje Bild-Monographie, Hatje, Stuttgart.
Schmölders, Calaudia, 1995. Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik, Akademie Verlag, Berlin.
Seidel, Max und Otto Bihalji-Merin (Hg.), 1980. Francisco Goya. Caprichos – Verborgene Wahrheit, Belser, Stuttgart.
Thom, René, 1987. The Question of the Fragment, in: Arcimboldo Effect, 1987: 319-344.

Thom, René, 1988. Esquisse d'une sémiophysique. Physique aristotélicienne et théorie des catastrophes, InterEditions, Paris.
Wildgen, Wolfgang, 1998a. Das kosmische Gedächtnis. Kosmologie, Semiotik und Gedächtnistheorie im Werke von Giordano Bruno (1548-1600), Reihe: Philosophie und Geschichte der Wissenschaften, Studien und Quellen, Lang, Frankfurt.
Wildgen, Wolfgang, 1998b. Chaos, Fractals and Dissipative Structures in Language. Or the End of Linguistic Structuralism, in: Gabriel Altmann und Walter A. Koch (Hg.), 1998. Systems. New Paradigms for the Human Sciences, de Gruyter, Berlin: 596-620.
Wildgen, Wolfgang, 1999. Hand und Auge. Eine Studie zur Repräsentation und Selbstrepräsentation (kognitive und semantische Aspekte), Schriftenreihe des Zentrums Philosophische Grundlagen der Wissenschaften, Bd. 21, Universitätsbuchhandlung, Bremen. Download: http://www.fb10.uni-bremen.de/homepages/wildgen/pdf/handundAuge.pdf .
Wildgen, Wolfgang, 2004a. Conceptual Innovation in Art. Three Case Studies on Leonardo da Vinci, William Turner, and Henry Moore, in: Frank Brisard, Michael Meeuwis und Bart Vandenabeele (Hg.), 2004. Seduction, Community, and Speech: A Festschrift for Herman Parret, Benjamins, Amsterdam: 183-196.
Wildgen, Wolfgang, 2004b. Cross-cultural dynamics of picture and text. Vortrag beim Round Table von Martina Plümacher: Pictures as intercultural medium of interunderstanding, 8. Int. Kongress der Semiotik in Lyon, 7.- 12. Juli 2004 (erscheint 2005 auf der CD-Rom des Kongresses).
Wildgen, Wolfgang, 2004c. Éléments narratifs et argumentatifs de l'«Ultime Cène» dans la tradition picturale du XIIe au XXe siècle, in: Stefania Caliendo (Hg.). Espaces perçus, territoires imagés en art, L'Harmattan, Paris: 77-97. Download (mit Bildern, die im Druck des Bandes aus technischen Gründen leider weggelassen wurden): http://www.fb10.uni-bremen.de/homepages/wildgen/pdf/parisnarration.pdf .
Wildgen, Wolfgang, 2004d. The Evolution of Human Languages. Scenarios, Principles, and Cultural Dynamics, Benjamins, Amsterdam.
Wildgen, Wolfgang, 2004e. Die Repräsentation von Mensch, Tier (und Pflanze) und ihres Verhältnisses seit der Antike, in: Silja Freudenberg und Hans-Jörg Sandkühler (Hg.). Repräsentation, Krise der Repräsentation, Paradigmenwechsel, Lang, Frankfurt, 301-340.
Wildgen, Wolfgang, 2005a. Religiöse Ethik als „gottloses“ Sprachspiel. Der Dialog „Spaccio della Bestia Trionfante“ von Giordano Bruno (1584), Beitrag zum Kolloquium: Glaubensstreit und Gelächter im 16. Jahrhundert, 10.-11. Juni 2005, Universität Bremen: Download der Vortragsversion von der Homepage: http://www.fb10.uni-bremen.de/homepages/wildgen.htm .
Wildgen, Wolfgang, 2005b. Visuelle Semiotik der elementaren Kräftefelder der Hände (Gestik) und der Augen (Blicke) in einigen Werken von Leonardo da Vinci und Barocci, erscheint in: Winfried Nöth / Anke Hertling (Hg.), 2005. Körper - Verkörperung - Entkörperung, Kassel University Press, Kassel.
Wildgen, Wolfgang, 2005c. Die Prägnanztheorie René Thoms als Basis einer Allgemeinen Semiotik, erscheint in: Zeitschrift für Semiotik 2005/2006.
Wundram, Manfred, 1976. Die berühmtesten Gemälde der Welt, Imprimatur, Bergisch-Gladbach.