

# 7. Bremer Wissenschaftsphilosophisches Symposium: *Repräsentation und Interpretation*

8. – 9. Februar 2002

**Wolfgang Wildgen**

## „Piktoriale“ Repräsentationen und Text: am Beispiel von Hermann Hesse

### 1 Einleitung

Die Begriffe Repräsentation und Interpretation können durchaus als Gegensätze verstanden werden, und zwar dann, wenn der Begriff „Repräsentation“ im Sinne von „wieder präsent machen“, „einer (möglichen) Präsenz verpflichtet sein“, d.h. im Sinne eines indirekten, gestalteten Realismus verstanden wird, und „Interpretation“ eher auf die Freiheit oder gar Willkür des Interpretierenden verweist. Sören Kierkegaard hat zu der so verstandenen „Interpretation“ ein Gleichnis geschrieben.

*Denke dir ein Land. Der König läßt ein Gebot ergehen an alle Beamten, Untertanen, kurzum an die ganze Bevölkerung. Was geschieht? Es geht mit allen eine merkwürdige Verwandlung vor, alle verwandeln sich in Ausleger, die Beamten werden Verfasser; täglich erscheint eine Auslegung, scharfsinniger, gelehrter, geschmackvoller, tiefsinniger, geistreicher, wunderbarer, entzückender und wunderbar-entzückender als die andere; die Kritik, die den Überblick über diese ungeheure Literatur behalten soll, kann den Überblick kaum mehr behalten, ja selbst die Kritik wird zu einer weitläufigen Literatur, so daß es nicht mehr möglich ist, einen Überblick über die Kritik zu behalten. Alles ist Auslegung, aber niemand las das Gebot des Königs so, daß er danach handelte. Und nicht nur, daß alles zur Auslegung wurde, nein: man verschob zugleich den Blickpunkt dafür, was Ernst ist, und machte die Beschäftigung mit der Auslegung zum eigentlichen Ernst. Denke dir nun, der König wäre kein menschlicher König - ein solcher würde wohl auch merken, daß man ihn eigentlich zum Narren hielt, indem man die Sache so wendete; doch ein menschlicher König ist abhängig, besonders von sämtlichen Beamten und Untertanen, so daß er sich vielleicht genötigt sähe, gute Miene zum bösen Spiel zu machen und so zu tun, als ob alles seine Ordnung hätte: der geschmackvollste Ausleger würde zur Belohnung in den Adelstand erhoben, der tiefsinnigste mit einem Orden dekoriert usw. - Denke dir, der König wäre ein Allmächtiger, der also nicht in Verlegenheit kommt, auch wenn alle Beamten und Untertanen falsches Spiel gegen ihn spielten. Was, glaubst du nun, wird dieser allmächtige König darüber denken? Ob er nicht sagte: daß das Gebot nicht befolgt wird, könnte ich zur Not verzeihen; und ferner, wenn sie deshalb gemeinsam in einer Bittschrift an mich um Geduld oder gar Erlaß des Gebotes einkämen, das ihnen so schwer fiel: auch das könnte ich ihnen verzeihen. Aber das kann ich nicht verzeihen, daß man sogar den Blickpunkt dafür, was Ernst ist, verrückt.*

(Kierkegaard, 1952: 234f)

In den Kunstwissenschaften, und dazu gehört auch die Literaturwissenschaft, könnte man dagegen argumentieren, es gäbe weder Gott noch König und jeder Interpret sei ein Souverän. Sieht man genauer hin, bemerkt man aber schnell die Pseudo-Götter. Das Paradigma ist aus dem Mittelalter bekannt. Die notwendige Autorität als Anker des interpretatorischen Prozesses ist zuerst die Bibel, dann die Kirchenväter, die ja den Text ediert, übersetzt und die Interpretationslinien festgelegt haben (hinter ihnen steht die Institution Kirche, welche den Kirchenvätern ihren Status verleiht).

Seit Thomas von Aquin (dem vierten Kirchenvater) gilt der (partielle) Aristoteles als Autorität, in der Renaissance treten Plato, Plotin, die Schriften des legendären „Hermes Trismagistos“ hinzu. Diese Entwicklung führt bald zu einer Art Polytheismus interpretatorischer Autoritäten (der auch durch die Reformation nicht verhindert wurde).

Dagegen haben sich mit Galilei (auch schon mit Bruno u.a.) die Wissenschaften wieder auf die Natur besonnen. An Stelle der mannigfachen Usurpationen der Interpretationsmacht, tritt das „Buch“ der Natur. Die naturphilosophischen Paradigmata (z.B. Newtons Naturphilosophie) haben weiterhin die Funktion von Interpretationshorizonten, tun dies aber nur in praxi, theoretisch sind sie jederzeit auswechselbar, revidierbar.

Ich werde im Folgenden diese Problematik auf die Textanalyse übertragen und dabei versuchen, gegen die Interpretationswillkür, den *präsentationellen* Aspekt, zu verstärken, indem ich die Texte, im folgenden Texte von Hermann Hesse, auf mögliche „piktoriale“, präsentionale Hintergründe befrage. Dazu werde ich mir die Tatsache zu Nutze machen, dass Hermann Hesse gemalt und einige seiner Texte illustriert hat und sich außerdem über das Sehen und Malen und den Gegensatz zum Schreiben geäußert hat.

## **2 Piktoriale vs. textuelle Repräsentationen: eine erste Begriffsbestimmung**

Die Debatte zu unterschiedlichen Repräsentations-Codes: einem piktorial-imaginalen und einem sprachlich-textuellen ist eng verbunden mit den Forschungen von Paivio seit 1971. Im Laufe der Jahrzehnte wurden etwa sechzig Indikatoren der Verschiedenheit experimentell bestätigt. Sie reichen vom Unterschied zwischen konkreten (anschaulichen) Wörtern und abstrakten in Gedächtnistests bis zur Korrelation mit neuropsychologischen Fakten (Aktivitäten im rechten bzw. linken Temporal-Lappen) (vgl. Paivio, 1991: 348 f.). Die Unterscheidung piktorial-textuell hängt eng zusammen mit den Oppositionen: analog (piktorial) – diskret (verbal). Insbesondere im Aufbau komplexer, hierarchischer Strukturen scheint die Verarbeitung unterschiedlich zu sein. Die piktoriale Repräsentation ist bei gewohnten Objekten (Bauten, Innen-Einrichtungen, Körpern) durch eine räumliche Verschachtelung von Teilen und Ganzem gekennzeichnet, während verbale Repräsentationen in hierarchisch strukturierten „Bäumen“ organisiert sind (vgl. die Strukturbäume der Grammatik). Es gibt sicher auch Gemeinsamkeiten, aber unterschiedlich schnelle Zugriffsleistungen weisen doch darauf hin, dass der Verarbeitungsmodus bei piktorialen und verbalen Repräsentationen zumindest so verschieden ist, dass ein Vergleich bzw. Kontrast eine lohnende Aufgabe darstellt. Auf diese Verarbeitung, z.B. die Memorierung, Assoziation, den symbolischen Vergleich, die mentale Rotation bzw. Transformation, Inferenz und natürlich die Top-down-Modifikation durch Schemata, Erwartungshorizonte,

Hintergrundwissen, in der Situation aufgebaute Kontexte, bezieht sich auch der Term „Interpretation“ im Folgenden, und es wird die Hypothese aufgestellt, dass beide Repräsentationen sowie deren Misch- bzw. Kombinationsformen unterscheidbare Interpretationsvorgänge ermöglichen bzw. nahe legen. Wenn man die verbale Interpretation in der Tradition der grammatischen Regelschreibung (z.B. in einer generativen oder kategorialen Grammatik), die auf Texte und Diskurse erweitert wird, behandelt, stellt sich die Frage nach einer „piktoralen Grammatik“. Wie Saint-Martin (1990) zeigt, muss eine solche Grammatik wesentlich auf topologische Relationen, Gestalteigenschaften und Interaktionen im Farbraum Bezug nehmen, sie hat einen komplexeren Basis-Raum als die sprachliche Grammatik und ist auch nicht über ein relativ kleines Basisvokabular (z.B. von Phonemen oder Morphemen) zu konstruieren. Leyton (1992) radikalisiert diese Position insofern, als er die Sprache ebenso wie das Bild als „Prozess-Geschichte“ mit Deformationen neutraler Prototypen auffasst. Auch die topologisch-dynamische Semantik in der Nachfolge René Thoms (vgl. Wildgen, 1982, 1985, 1994a) versucht, beide Codes auf eine topologisch-dynamische und somit gemeinsame Basis zu stellen. Diese Grundlagenfragen treten im Folgenden in den Hintergrund. Es vorrangig Unterschiede auf der phänomenalen Ebene untersucht und zwar am Werk eines Dichter-Malers, Hermann Hesse.

### **3 Repräsentation und Interpretation des Klosters „Maulbronn“ in Hesses Texten**

Das Korpus von Texten Hermann Hesses enthält drei Romane, die als zentralen Ort eine (Art) Klosterschule darstellen:

- a) „Unterm Rad“ (1903–1904 geschrieben, 1906 veröffentlicht). Diese Erzählung ist teilweise biographisch und der Ort ist identifizierbar, das Kloster Maulbronn.
- b) „Narziß und Goldmund“ (1930). Der Roman spielt vor der Reformation und hat als zentralen Ort das Kloster Mariabronn. Da die Klosterkirche in Maulbronn vor der Reformation der Jungfrau Maria geweiht war, ist der Hinweis des Namens ebenso deutlich wie die Analogien in der Beschreibung des Klosters.
- c) „Das Glasperlenspiel“ (ab 1930/31 begonnen, 1943 veröffentlicht). Wichtige Orte des Protagonisten Josef Knecht sind die Ordensschulen Eschholz und Waldzell („ein einstiges Zisterzienserkloster“). Knecht wird schließlich zum katholischen Kloster Mariafels (entspricht evtl. Sils Maria im Oberengadin) geschickt. Außerdem gibt es Beschreibungen des Klosters Maulbronn in:
  - Schweizerland (1920, erneut in: Die Kunst des Müßiggangs; Hesse, 1973)
  - Gedichte (1914: „Maulbronn“), in: Hesse, 1977b
  - Ein Maulbronner Seminarist 1954 (in: Geheimnisse. Letzte Erzählungen (Hesse 1964).

Unter „Repräsentation“ will ich jene Aspekte des Werkes analysieren, bei denen ein Designat, direkt oder indirekt, mit ausreichender Sicherheit festzustellen ist; unter „Interpretation“ die Metamorphosen dieser Repräsentation, die Mischungen, die symbolischen „Aufladungen“ bis zur gänzlichen

Zerstörung des Bezugs zu einem Designat. Damit wird auch die piktoriale Basis, die bildhafte Konkretheit aufgelöst und durch eine Art „Archetyp“ ersetzt.<sup>1</sup> Besonders aufschlussreich scheint mir der Übergang von der Repräsentation zur Interpretation (im oben definierten Sinn) zu sein, insbesondere die Rekombination von einzeln noch repräsentierenden Elementen zu einem Ganzen, dem diese Eigenschaft nicht mehr zukommt. Exemplarisch mögen dafür die Eigennamen sein: Maulbronn bezeichnet einen Lebensort Hesses, Mariabronn teilt zwar Eigenschaften mit Maulbronn (wie die Namensanalogie andeutet), könnte aber in der langen Kette der Zisterzienserklöster ein x-beliebiges sein; außerdem hat Hesse die Zeit um ca. 500 Jahre zurückversetzt. „Eschholz“ hat weder Namensbestandteile mit Maulbronn gemeinsam noch archetektorische Besonderheiten. Dennoch bleibt die Analogie: Klosterschule – Ordensschule als Invariante erhalten und ist bedeutsam.<sup>2</sup>

Ich will im Folgenden hauptsächlich die Übergänge zwischen Repräsentation und Interpretation untersuchen.

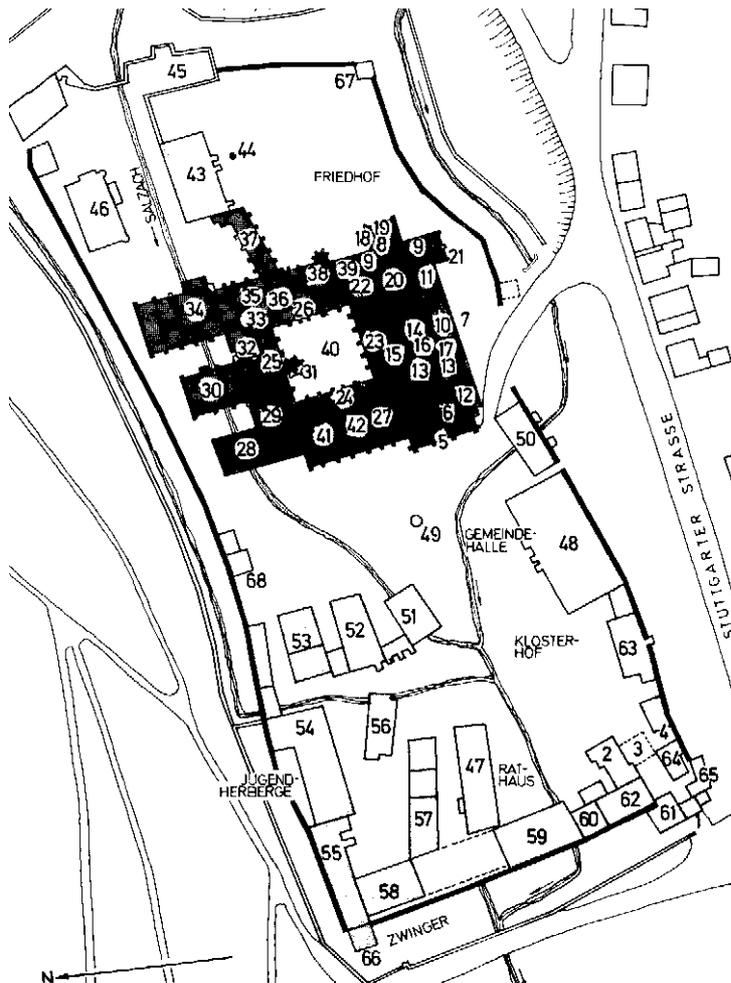
### **3.1 Der Ausgangspunkt: Das Kloster Maulbronn**

In Abbildung 1 wird der Plan des Klosters Maulbronn als Hintergrund des imaginierten Besuchsweges im Text vorgegeben.

---

<sup>1</sup> Ich benutze den Begriff „Archetyp“ hier im Sinne von C. G. Jung, denn Hesse hat 1916/17 über 70 therapeutische Sitzungen mit einem Schüler von C. G. Jung absolviert (Mai/Juni 1921); mit C. G. Jung selbst hatte er in Küßnacht Kontakt. Dieser schenkte ihm 1921 sein Werk „Psychologische Typen“ (vgl. auch Wildgen, 1997).

<sup>2</sup> Man könnte den Vergleich auf das See-/Fluss-Motiv oder auf Personen (Charakter-)Figuren und Figuren-Paarungen ausdehnen (vgl. Curtius, 1950: 210 ff.).



**Abbildung 1 Lageplan des Klosters Maulbronn**

Den Text habe ich in kurze Absätze gegliedert, auf die in der Analyse Bezug genommen wird. Wichtige Nummern im Plan (vgl. den offiziellen Klosterführer, Anstatt, 1994: 18f) sind:

- 1 Klostertor
- 49 Klosterhofbrunnen
- 51,52,53 Bursarium, Gesindehaus, Speisemeisterei („feste Häuser“)
- 5,6,7 Paradies der Klosterkirche, Hauptportal der Klosterkirche, Klosterkirche
- 23, 24, 25,26 Kreuzgang
- 37 Parlatorium und Oratorium
- 28 Konversen-Refektorium (Laienrefektorium)
- 43 Herrenhaus des Klosters (das ehemalige Abtshaus befand sich vor dem für Gäste gedachten Herrenhaus; vgl. den Grundriss der Klausur in Anstett, 1994: letzte Seite, Nr. 13; vielfach wurde das Herrenhaus jedoch als „Abtshaus“ bezeichnet; vgl. Kloster Maulbronn, o.J.: 4 und 45)

- 30, 38 Herrenrefektorium, Kapitelsaal (vielleicht meinte Hesse mit „zwei Kirchen“ diese reich ausgestatteten Räume)
- 54 Klostermühle

Der „Vorplatz“ befindet sich um den Brunnen (49) herum vor dem Trakt, der ursprünglich im Obergeschoss den Schlafsaal der Laien (27) und zu Hesses Zeit Schulräume und Schlafstuben enthielt.

- (1) *Im Nordwesten des Landes liegt zwischen waldigen Hügeln und kleinen stillen Seen das große Zisterzienserkloster Maulbronn.*
- (2) *Weitläufig, fest und wohl erhalten stehen die schönen alten Bauten und wären ein verlockender Wohnsitz, denn sie sind prächtig, von innen und außen, und sie sind in den Jahrhunderten mit ihrer ruhig schönen, grünen Umgebung edel und innig zusammengewachsen.*
- (3) *Wer das Kloster besuchen will, tritt durch ein malerisches, die hohe Mauer öffnendes Tor auf einen weiten und sehr stillen Platz.*
- (4) *Ein Brunnen läuft dort, und es stehen alte ernste Bäume da und zu beiden Seiten alte steinerne und feste Häuser und im Hintergrunde die Stirnseite der Hauptkirche mit einer spätromanischen Vorhalle, Paradies genannt, von einer graziösen, entzückenden Schönheit ohnegleichen.*
- (5) *Auf dem mächtigen Dach der Kirche reitet ein nadelspitzes, humoristisches Türmchen, von dem man nicht begreift, wie es eine Glocke tragen soll.*
- (6) *Der unversehrte Kreuzgang, selber ein schönes Werk, enthält ein Kleinod eine köstliche Brunnenkapelle; das Herrenrefektorium mit kräftig edlem Kreuzgewölbe, weiter Oratorium, Parlatorium, Laienrefektorium, Abtwohnung und zwei Kirchen schließen sich massig aneinander.*
- (7) *Malerische Mauern, Erker, Tore, Gärtchen, eine Mühle, Wohnhäuser umkränzen behaglich und heiter die wuchtigen alten Bauwerke.*
- (8) *Der weite Vorplatz liegt still und leer und spielt im Schlaf mit dem Schatten seiner Bäume; nur in der Stunde nach Mittag kommt ein flüchtiges Scheinleben über ihn.*
- (9) *Dann tritt eine Schar junger Leute aus dem Kloster, verliert sich über die weite Fläche, bringt ein wenig Bewegung, Rufen, Gespräch und Gelächter mit, spielt etwa auch ein Ballspiel und verschwindet nach Ablauf der Stunde rasch und spurlos hinter den Mauern.*
- (10) *Auf diesem Platz hat schon mancher gedacht, hier wäre der Ort für ein tüchtiges Stück Leben und Freude, hier müßte etwas Lebendiges, Beglückendes wachsen können, hier müßten reife und gute Menschen ihre freudigen Gedanken denken und schöne und heitere Werke schaffen.*

Aus einer piktorialen Perspektive wird zuerst ein Bild von oben (Vogelperspektive) gezeigt; diese Perspektive kann man leicht bei einem kurzen Spaziergang in Maulbronn nachvollziehen, da sich das

Kloster in einer Senke befindet. Als Nächstes wird ein Besuchsweg durch das Kloster beschrieben, der allerdings ab der Aufzählung (Satz 6) unbestimmt wird. Auch Satz 7 ist nicht eindeutig wegspezifisch; immerhin könnte man aus der Abtwohnung (dem Herrenhaus im Plan) ins Freie treten und im Süden, an der Kirche vorbei zum Vorplatz gelangen. Die Sätze 8/9 verlassen deutlich die Besucher-Perspektive; mit den Schülern wird ein kurzes narratives Moment eingeführt und der Irrealis in Satz 10 verankert die Text-Passage in der Stimmung des Gesamttextes.

Obwohl also ein Bezug zum Designat und zur (biografischen) Zeit gegeben ist und bereits die Perspektivenwechsel, die Übergänge zur narrativen Sequenz (8/9) und das Coda vom Designat, dem Kloster Maulbronn, losgelöst sind, verweisen sie doch auf ein anderes Designat: den Interpretanten (den Betrachter, Schreiber, die Person Hesses) oder auf ein representamen, einen Zeichenkörper, d.h. auf den Roman als Ganzes, den Text. Die Funktion des Repräsentierens, Wieder-Präsent-Machens ist zwar nur *ein* Aspekt, aber ein für die Dynamik des Werkes zentraler Aspekt, wie Hesse (1951: 352 f.) selbst hervorhebt:

*„... ob geglückt oder nicht, das Buch enthielt doch ein Stück wirklich erlebten und erlittenen Lebens, und solch ein lebendiger Kern vermag zuweilen nach erstaunlich langer Zeit und unter völlig anderen, neuen Umständen wieder wirksam zu werden und etwas von seinen Energien auszustrahlen.“<sup>3</sup>*

Aus dieser knappen Analyse möchte ich eine erste Hypothese destillieren:

#### Hypothese 1:

Die repräsentationalen Elemente eines Textes sind für die Dynamik (Energetik) zentral und können die Vielfalt der Interpretationen leiten bzw. ihnen Substanz (Energie) geben.

Daraus kann man folgen, dass nicht oder schwach repräsentierende Texte (Zeichenstrukturen) einen Stabilitätsverlust riskieren, sie verlieren an Bedeutsamkeit.

### **3.2 Das Gedicht (Maulbronn, 1914)**

*(ab der 3. Strophe)*

*Hier ward mir mancher Jugendtraum zunichte,  
An schlecht verheilten Wunde litt ich lang,  
Nun liegt es fern und ward zum Traumgesichte  
Und wird in guter Stunde zum Gesang.*

*Verzaubert in der Jugend grünem Tale  
Steh ich am moosigen Säulenschaft gelehnt  
Und horch, wie in seiner grünen Schale  
Der Brunnen klingend das Gewölbe dehnt.*

*Nun klinget, Wasser, tief in eurer Schale,*

---

<sup>3</sup> Der präzise Bezug auf die eigene Biographie ist in Einklang mit realistischen Elementen der damaligen Literatur; vgl. etwa Thomas Mann in den *Buddenbroocks* (Midell, 1975: 77f).

*Mir ward das Leben längst ein flüchtig Kleid*

.....

.....

Die dritte Strophe thematisiert den Übergang vom vernichteten „Jugendtraum“ zum „Traumgesicht“ und zum „Gesang“. Die erste und letzte Strophe „repräsentieren“ das Maulbronner „Brunnengebäude“:

*Strophe (3./4. Zeile):*

*„Und horche, wie in seiner grünen Schale  
der Brunnen klingend das Gewölbe dehnt“*

*5. Strophe (1/2 Zeile):*

*„Nun klingelt, Wasser, tief in eurer Schale“*

Weitere repräsentative Elemente sind (in der 1. Strophe):

*„in der Jugend grünem Tal“  
„am moosigen Säulenschaft gelehnt“*

Sie sind der „Bedeutungsanker“, mit dem Symbolisches, Umfassendes (der Schluss: „Traum der Ewigkeit“) im Erfahrungsraum festgemacht werden.

Ich leite daraus eine zweite Hypothese ab.

#### Hypothese 2:

Jede Interpretation benötigt als „Bedeutungsanker“ eine Repräsentation.

### **3.3 Der Ort des Klosters in „Narziß und Goldmund“**

Das Kloster „Mariabronn“ ist Ausgangs- und Endpunkt des Schicksals von Goldmund, der aus dem Kloster flieht und alt und gebrochen zurückkehrt; für Narziß ist es der Ort des beständigen Daseins.

Der Eingang des Klosters wird zuerst sehr knapp beschrieben:

*„Vor dem von Doppelsäulchen getragenen Rundbogen des Klostereingangs von  
Mariabronn“*

Mehr Bedeutung erhält der Kastanienbaum im Hof, der als Sinnbild für den „Fremdling“ Goldmund steht:

*„... in geheimer Verwandtschaft mit dem schlanken sandsteinernen Schmuckwerk der  
Fensterbögen, Gesimse und Pfeiler, geliebt von den Welschen und Lateinern, von den  
Einheimischen als Fremdling begafft.“ (S. 7)*

Beide Motive, das Klostertor und die Bäume, sind auch in „Unterm Rad“ (vgl. 3.1; Satz 3 und 4) genannt worden, so dass hier sowohl Repräsentation als Intertextualität vorliegen.

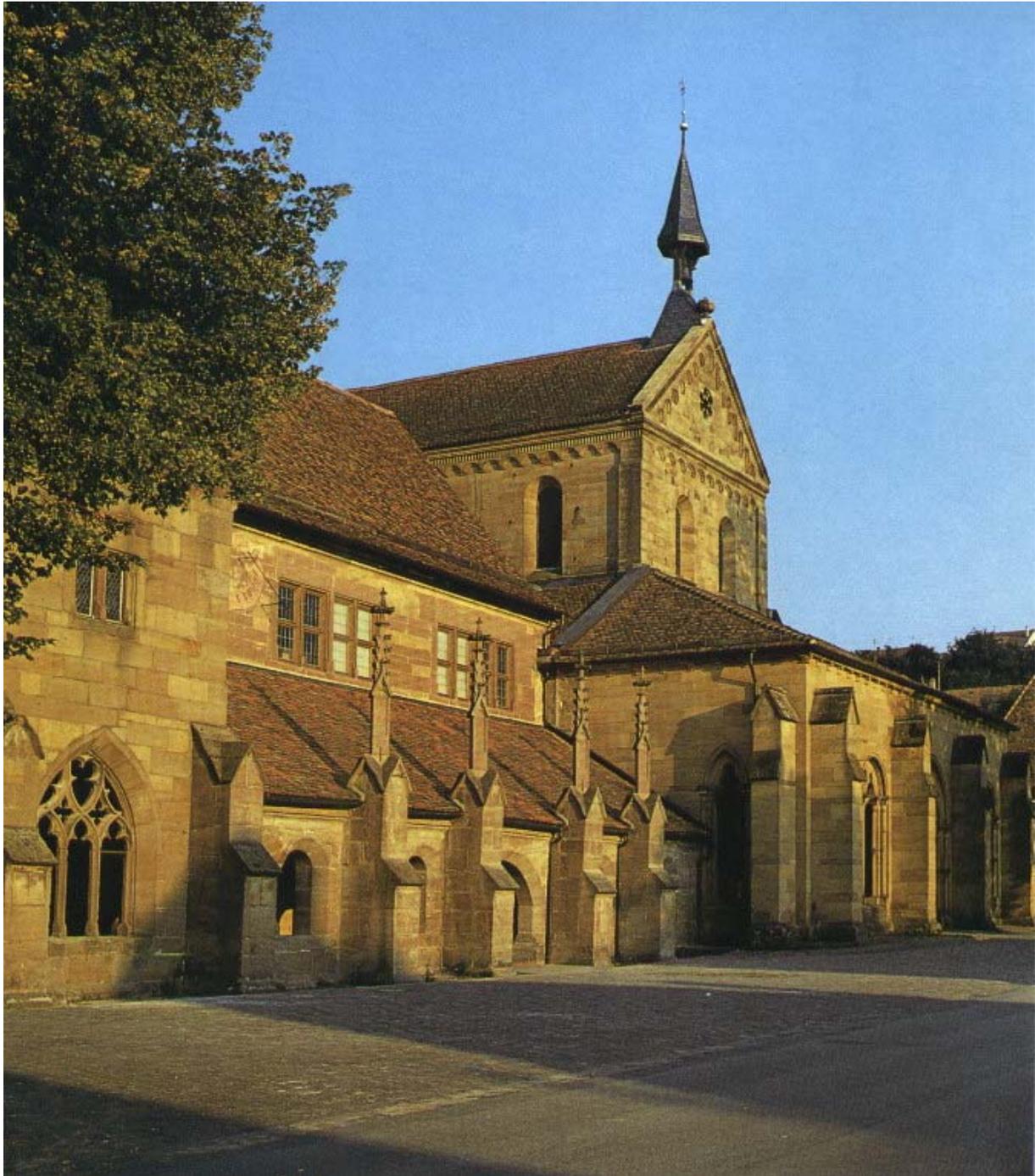
Richtig thematisiert wird das Kloster erst vom zurückkehrenden Goldmund:

*„Aber es kannten ihn die Bäume des Hofes, es kannten ihn die Portale und Fenster, die  
Mühle und das Wasserrad, die Fliesen der Gänge, die welken Rosenbüsche im  
Kreuzgang, die Storchennester auf Kornhaus und Refektorium. Es duftete aus jeder  
Ecke der Vergangenheit seine Jugendzeit ihm süß und rührend entgegen ...“ (S. 278)*

Er sieht nun das Kloster aus der Perspektive der Erinnerung und des künstlerischen Sachverständes (er war nach seiner Flucht aus dem Kloster Bildhauer geworden).

*„Er sah und fühlte die Maße dieser Bauten, die Gewölbe der Kirche, die alten Male-  
reien, die steinernen und hölzernen Figuren auf den Altären, in den Portalen, und  
obwohl er nichts sah, was nicht auch damals an seinem Ort gewesen wäre, sah er doch  
jetzt erst die Schönheit dieser Dinge und den Geist, der sie geschaffen hatte.“ (S. 279)*

In *Abbildung 2* wird die Klosterkirche vom Vorhof aus gesehen gezeigt (vgl. Abtei Maulbronn, 1979).



**Abbildung 2 Paradies (Vorhalle), Stirnseite der Klosterkirche mit dem Dachreiter oben und links Cellarium und Laienrefektorium**

Das Repräsentierte wird zum Gedächtnisort, d.h. Inhalte, Werte, Gefühle werden, wie in der antiken und neuzeitlichen „ars memoriae“, den Orten und Dingen angeheftet. Die so repräsentierten Entitäten werden zur Organisationsstruktur des Gedachten, Gefühlten. Daraus leite ich eine weitere Hypothese ab.

#### Hypothese 3:

Die Repräsentationen konstituieren Gedächtnisorte, an denen Subjektives, Gedachtes, Imaginiertes festgemacht werden. Dieses kann, selbst bei einer weitgehenden Dekonkretisierung, als „Leerstruktur“ für organisierte Inhalte nicht-räumlicher oder zeitlicher Natur benützt werden.

Dass die Inhalte der Gedächtnisstruktur wandern und selbstorganisiert neue Effekte hervorheben können, hat bereits Giordano Bruno in seiner Schrift „De imaginum, signorum et idearum compositione“ klar gemacht (vgl. Wildgen, 1998). Diese Art der Kombinatorik führt uns direkt zu Hesses „Glasperlenspiel“.

### **3.4 Klosterschulen in Hesses „Das Glasperlenspiel“**

Es gibt drei Klosterschulen in diesem Roman, in denen Josef Knecht seine Bildung erfährt („Josef Knecht“ ist ein Gegensatz-Name zu Goethes „Wilhelm Meister“):

- „Waldzell“, ein altes Zisterzienserkloster, das Knecht – ähnlich wie Hesse Maulbronn – durch das Südportal betritt.
- „Eschholz“ ist die eigentliche Ausbildungsstätte des utopischen Ordens der Glasperlenspieler und damit ein Gegenentwurf zu Maulbronn (mit vielen Ähnlichkeiten, wie meine Analyse zeigen wird).
- „Mariafels“ ist ein Benediktinerkloster, in dem Josef Knecht als Botschafter seines Ordens verweilt.

Ich gehe nur auf „Eschholz“ näher ein, um die Metamorphose des Motivs in der Utopie als eine *Interpretation* dieses Motiv zu untersuchen.

- (1) Eschholz war die größte und die jüngste Schulsiedlung von Kastalien, die Bauten alle aus neuerer Zeit, keine Stadt in der Nähe, nur eine dorfähnliche kleine Niederlassung, eng von Bäumen umstanden.
- (2) Dahinter entfaltete sich weit, eben und heiter die Anstalt, um ein großes freies Rechteck angelegt, in dessen Mitte, geordnet wie die Fünf auf einem Würfel, fünf stattliche Mammutbäume ihre dunklen Kegel in die Höhe trieben.
- (3) Der riesige Platz war teils mit Rasen, teils mit Sand bedeckt und nur von zwei großen Schwimmbassins mit fließendem Wasser unterbrochen, zu welchen breite flache Stufen hinabführten.
- (4) Beim Eingang zu diesem sonnigen Platz stand das Schulhaus, das einzig hohe Gebäude der Anlage, zweiflügelig mit je einer fünfsäuligen Vorhalle an jedem Flügel. Alles übrige Bauwerk, das den ganzen Platz ohne Lücke von drei Seiten umschloß, war ganz niedrig, flach und schmucklos, in lauter gleichgroße Glieder geteilt, deren jedes mit einer Laube und einer Treppe

von wenigen Stufen auf den Platz mündete, und in den meisten Laubenöffnungen standen Blumentöpfe.

Die Anlage ist modern, streng geometrisch. Dennoch stellt sie eine Art Metamorphose des Klosters Maulbronn dar.

Ausgehend von Versatzstücken der Schulerinnerung wird ein Idealort konstruiert:

- die „alte(n) ernste(n) Bäume“ werden zu „fünf stattliche(n) Mammutbäume(n)“
- der „weite Platz“ wird zum „riesigen Platz“
- die „spätromanische Vorhalle“ wird zu „je einer fünfsäuligen Vorhalle“

Die Verwandlung hat eine Tendenz: Vergrößerung, Regularisierung, perfekte Ordnung, die der Gesamttendenz der Utopie entspricht. Die konstanten Elemente in der Verwandlung illustrieren die Hypothese 3, die oben formuliert wurde.

Die Motivverwandlungen bilden außerdem einen biographischen Zyklus. Er beginnt womöglich 1891, als Hesse am 4. Oktober in einem Brief schreibt:

*„Auch bietet das ehrwürdige Kloster mit seinen alten Kreuzgängen einen schönen Anblick. Besonders schön ist die alte Kirche.“*

Er endet eventuell 1954, als Hesse (vgl. Hesse, 1964) rückblickend eine Begebenheit schildert, die sich wohl 1910 in Maulbronn zutrug. Ein Schüler, begeisterter Leser von „Unterm Rad“, das in Maulbronn zur verbotenen Lektüre zählte, entdeckt Hesses Signatur in seinem Leseputz. Er verlässt (wie damals Hesse) die Schule und wird schließlich 1939 von den Nationalsozialisten in eine Nervenanstalt geschickt, wo er auch stirbt. Die Länge des Motivzyklus beträgt somit 63 Jahre. Die Beständigkeit des Motivs hängt wohl mit der Natur des episodalen (und biographischen) Gedächtnisses zusammen. Intensiv erlebte, folgenreiche und frühe Ereignisse bilden besonders energiereiche Gedächtnisorte. Ihre memorielle Verankerung in der motorischen, sensorischen Erinnerung, die durch affektive Intensitäten verstärkt wird, bildet eine Bedeutungsstruktur aus, die alle späteren „Interpretationen“ im Sinne von Hakens Synergetik „verslart“. Ich fasse dieses Ergebnis in Hypothese 4 zusammen.

#### Hypothese 4:

Die Körperlichkeit und Affektgeladenheit von Gedächtnisinhalten ermöglicht die Stabilität von Ordnungsformen in der Imagination, in der kreativen Gestaltung, in der Interpretation.

Im Folgenden will ich weiter am Beispiel Hermann Hesses das piktoriale Element herausarbeiten. Ich mache mir dabei die Tatsache zu Nutze, dass Hesse nicht wenig Mühe in die Herstellung von Aquarellen verwandte und sich auch als Maler beschrieben hat.

## **4 Hermann Hesse als Dichter und Maler**

Hermann Hesse begann im Ersten Weltkrieg mit dem Malen und Zeichnen. In den Jahren 1916-1917 war er noch ein Übender. 1919 bemalte er im Tessin Hunderte von Blättern „mit kleinen, expressionistischen Aquarellen, hell und farbig, sehr frei der Natur gegenüber, aber in den Formen

genau studiert“ (notiert nach Hesse in Michels, 1982: 77). Der Malstil ist durch die Arbeiten besonders von August Macke inspiriert, den Hesse, vermittelt durch Louis Maillet, kennen gelernt hatte.



**Abbildung 3 Ein Bild von August Macke (Landschaft am Meer, 1914), das im Stil mit Hesses Aquarellen vergleichbar ist**

Diese Tätigkeit wird Hesses schriftstellerische Arbeit fortan begleiten, und er reflektiert in einigen Texten sein Malen und Zeichnen. Dabei thematisiert er die Differenz und Ähnlichkeit von piktorialen und sprachlichen Repräsentationen.

#### **4.1 Hesses Aquarelle und Zeichnungen und seine Texte dazu**

Ich möchte zuerst den Text „Ohne Krapplack“ aus der Text- und Bildersammlung „Magie der Farben“ analysieren. Ich habe den Text in drei Abschnitte: A, B und (weiter unten) C, unterteilt.

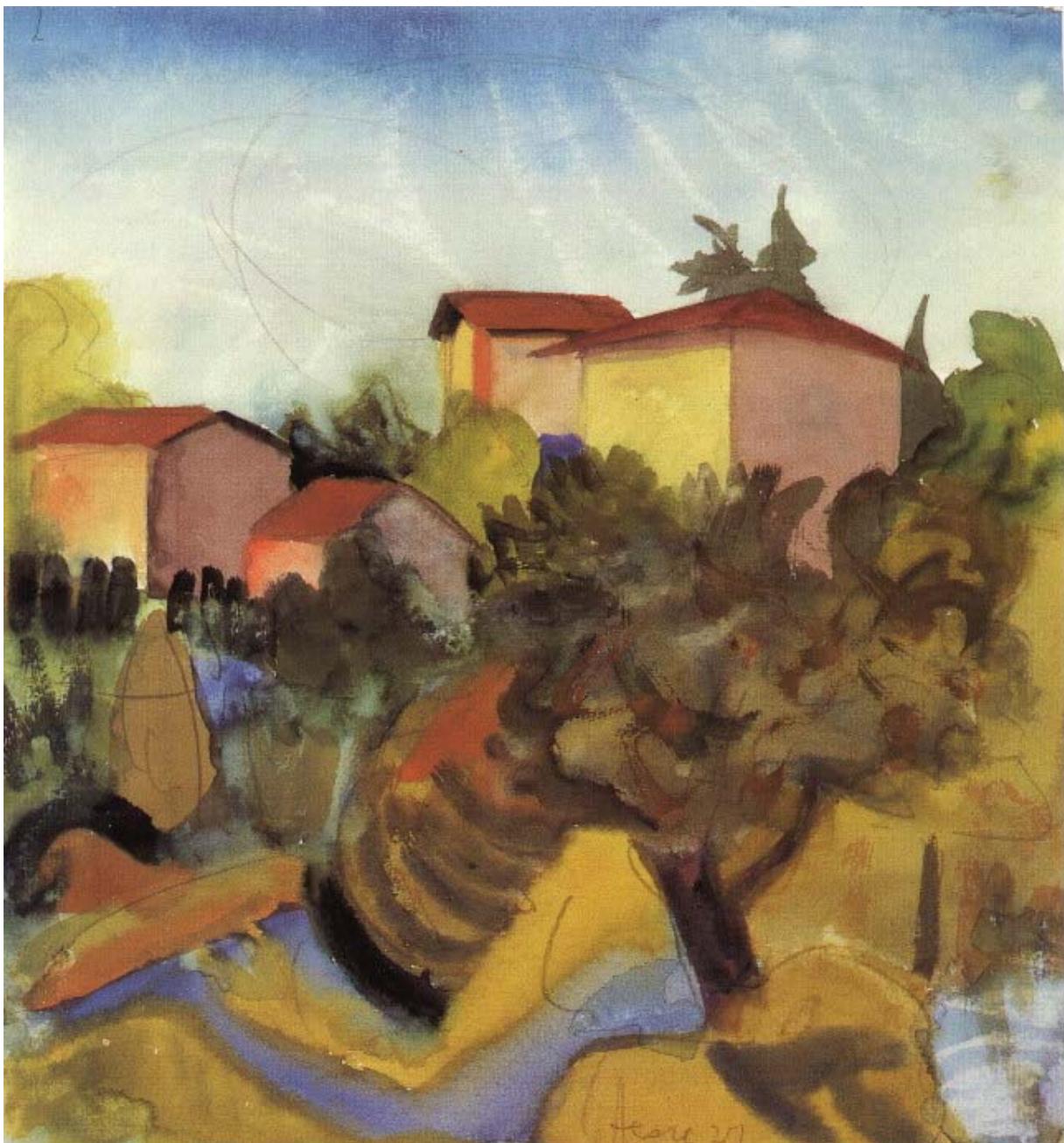
A: Kaum bin ich in einen kleinen Wiesenfußweg eingebogen, wo im Schatten eines Rebenhügels das Gras noch tiefend naß vom Tau steht, da ruft mich schon ein Bild an, das unbedingt gemalt werden muß, so schön und geheimnisvoll strahlend blickt es mich an: ein alter Baumgarten, der mit Eiben, Palmen, Zypressen, Magnolien und vielem Gebüsch steil den Berg hinan strebt, wie Flammen steigen, mit leicht gebogenen, nadelspitzen Wipfeln, die Zypressen in den Himmel, und unten brennt in dem Meer von dunklem Grün ein grellrotes Hohlziegeldach mit entzückenden, zackigen Schatten, und hoch oben aus dem schlafenden Garten- und Baumparadies blickt zart und kokett ein helles Landhaus mit scharfen Schattenkanten. Eigentlich paßt es mir gar nicht, mich schon hier, beinahe noch im Dorf, aufzuhalten, und mir im hohen Grase nasse Füße zu holen, aber da ist nun nichts zu

machen, das rote Dach, und der Schatten unterm Kamin, und die paar tiefen, mysteriösen Blau im Laubmeer der Terrasse lassen mich nicht los, das muß ich malen.

B: Und ich lege den Rucksack ins Gras und packe aus, die Malschachtel, den Bleistift, das Papier, ich lege den Karton auf meine Knie und fange an aufzuzeichnen, das Dach, das Kamin mit dem Schatten, die Hügellinie, die hohe, strahlende Villa, die dunklen Raketen der Zypressen, den besonnenen, lichten Kastanienstamm, der so wunderbar im tiefen Blauschatten des Gehölzes schimmert. Bald bin ich fertig, es kommt mir heute nicht auf Kleinigkeiten an, bloß auf die Farbflächen. Andere Male wieder kann ich mich auch ins Kleine und Einzelne verlieren und die Blätter am Baum abzählen, aber heute nicht! Heute kommt es mir bloß auf die Farbe an, auf dies satte, schwere Rot des Daches, auf alle die Blaurot und Violett darin, auf das Herausleuchten des lichten Hauses aus dem Baumdunkel.

(ibid., 32-36)

Das in Abbildung 4 wiedergegebene Aquarell zeigt zumindest ein Bild des im Text angedeuteten Typs.



**Abbildung 4:** Aquarell von Hermann Hesse.

Hesse beschreibt das „Bild, das unbedingt gemalt werden muß“ und das ihn „anblickt“, d.h. seine visuelle Aufmerksamkeit wird gefangen,<sup>4</sup> sein Geist will sich des Bildes bemächtigen. Im Text beschreibt er das Bild, das er gleich malen sollte (zum Zeitpunkt des Schreibens aber schon gemalt hat). Die Farben sind wie in einem Farbkasten durch das sprachliche Lexikon vorgegeben:

dunkles Grün – grellrot –(Schatten) —hell — rot — blau

Die sprachliche Palette ist, im Vergleich zu einer realen, dürftig und das Spiel der Kontraste, der Farbtonungen muss durch Attribute und Bestimmungswörter wiedergegeben werden: *dunkles* Grün, *grellrot*. Aber es wird ja nur der erste Eindruck beschrieben, es fällt immerhin auf, dass die Objekte (konturierte Farbflächen) überwiegen und viel spezifischer sind, als später die Farbflächen des Bildes:

- alter Baumgarten
- mit Eiben, Palmen, Zypressen, Magnolien
- viel Gebüsch
- (Zypressen) mit leicht gebogenen, nadelspitzigen Wipfeln
- Hohlziegeldach
- Landhaus, Kamin, Laubmeer, Terrasse

Fast scheint es, als müsse die Sprache die Unterlegenheit im Farbbereich durch Objektbezeichnungen kompensieren. Betrachtet man jedoch das Bild, sieht man gleich, dass die Vielfalt unterschiedener, allerdings nicht genau charakterisierter Objekte im Bild viel größer ist.

Der Prozess des Malens wird im zweiten Absatz beschrieben. In der Beschreibung tauchen zusätzlich die Hügellinie, der Kastanienstamm, das Gehölz auf. In Absatz C kämpft Hesse mit der Vervollständigung des Bildes, wobei er den fehlenden Krapplack kompensieren muss.

C: Und machte mich daran, den Krapplack zu ersetzen. Ich nahm Zinnober und mischte ein wenig von einem Blaurot hinein, und als das mit allem Mischen nicht die ersehnte Farbe geben wollte, tönnte ich die Umgebung des Daches aus dem Blauen mehr ins Gelbgrüne, um wenigstens den Kontrast herauszukriegen. Und ich mischte, verbiß mich, strengte mich an und vergaß den Lack, vergaß die Fremden, die Literatur, die Welt, es gab nichts mehr als den Kampf mit diesen paar Farbflächen, die miteinander eine ganze bestimmte Musik ergeben mußten. Und schließlich war mein Blatt vollgemalt, eine Stunde war vergangen.

Die piktoriale Repräsentation ist zuerst eine scheinbar von der Landschaft ausgehende Aufforderung an den Betrachter (in A), wodurch eine skizzenhafte, interne piktoriale Repräsentation entsteht. Um diese zu sichern, sich ihrer zu bemächtigen, wird in einem von der Palette, der Maltechnik, dem Können (insgesamt dem piktorialen Code) bestimmten Malprozess eine externe Repräsentation erzeugt. Dabei arbeitet nicht nur die Hand, sondern auch das Auge, das beides, die Landschaft und das entstehende Bild, betrachtet, vergleicht, memoriert usw. Die piktoriale Repräsentation entfaltet sich in der Auseinandersetzung mit dem Malprozess (und der wiederholten visuellen Analyse der Landschaft). Dem ganzen Prozess liegt eine intentionale Präferenz zu Grunde:

---

<sup>4</sup> In einem anderen Text: „Malfreude, Malsorgen“ wird das intensive Suchen nach einem Malerlebnis, die Gestimmtheit des Malenden prägnant beschrieben. Da Hesse weder eine geeignete Situation noch ein Motiv findet, kehrt er betrübt nach Hause zurück, entdeckt dort aber einen vorher auf den Tisch gestellten

*„Heute kommt es mir bloß auf die Farbe an. ... Andere Male kann ich mich auch ins Kleine und Einzelne verlieren.“ (B)*

Wir können in dieser Selbstreflexion Hesses deutlich verschiedene Schichten der piktorialen Repräsentation erkennen.

- Die (evtl.) vorgefasste Intention, Malen oder Zeichnen, Farbflächen oder Details.
- Die skizzenhafte, erste Repräsentation, die zum Malen und Betrachten „auffordert“.
- Die Elaborationsphase, in der Betrachten (Auge) und Malen (Hand) koordiniert werden.
- Die Abhängigkeit der zeichenhaften (externen) Realisierung der piktorialen Repräsentation von einem System von Bedingungen (am Fehlen des Krapplacks verdeutlicht).

Den Ablauf kann man sich ähnlich bei der verbalen Repräsentation vorstellen, insbesondere beim Schreiben, wo die Hand an die artifiziellen Bedingungen (z.B. der Orthographie) gebunden ist. Beim Sprechen ist diese Instrumentalität nur scheinbar aufgehoben, da die Sprache erlernt werden muss und (fast) ebenso unterschiedlich gut beherrscht wird, wie das Malen und Zeichnen.

Der zweite Text, den ich nur kurz kommentieren will, zeigt Hesse als Zeichner. Die Episoden A und B entsprechen den vorher analysierten, nur die Technik (der Code) ist jetzt ein anderer. In C zeigt sich eine prinzipielle Instabilität der piktorialen Repräsentation, insbesondere in ihrer zeitraubenden Ausführung, sie ist ein zeitlicher Ablauf, das Repräsentierte wird dabei als statischer Ort betrachtet. In C verändert sich, belebt sich plötzlich das Dargestellte: „... denn plötzlich war das Bild verändert ...“ Der Text ändert seinen Modus vom deskriptiven zum narrativen, die piktoriale Darstellung müsste jetzt zur Bilderserie, zum Comic, zum Film erweitert werden und das sprengt den technischen Repräsentationsrahmen. Der wesentlich schnellere und dynamischere Wahrnehmungsprozess hat damit natürlich kein Problem, im Gegenteil, er spricht auf Bewegtes besonders gut an und ignoriert leicht Unbewegtes. Hier trennen sich deutlich die originäre, perzeptuelle, piktoriale Repräsentation und deren bildnerische Ausarbeitung. Dasselbe könnte wohl auch für den (literarischen) Text gelten, der eine Zeit absorbierende Sorgfalt erfordert, die ihn aus der realen Zeit ausschneidet. Die Unterschiede zwischen dem visuellen und dem verbalen Modus liegen nicht so sehr in den kognitiven Prozessen, sondern in den Elaborationstechniken. Wir fassen diese Einsicht in Hypothese 5 zusammen.

#### Hypothese 5:

Die technische, künstlerische Elaboration der piktorialen bzw. verbalen Repräsentation verstärkt vorhandene Unterschiede und schafft eine zusätzliche Distanz, die den Begriff der „instrumentellen Interpretation“ rechtfertigt.

---

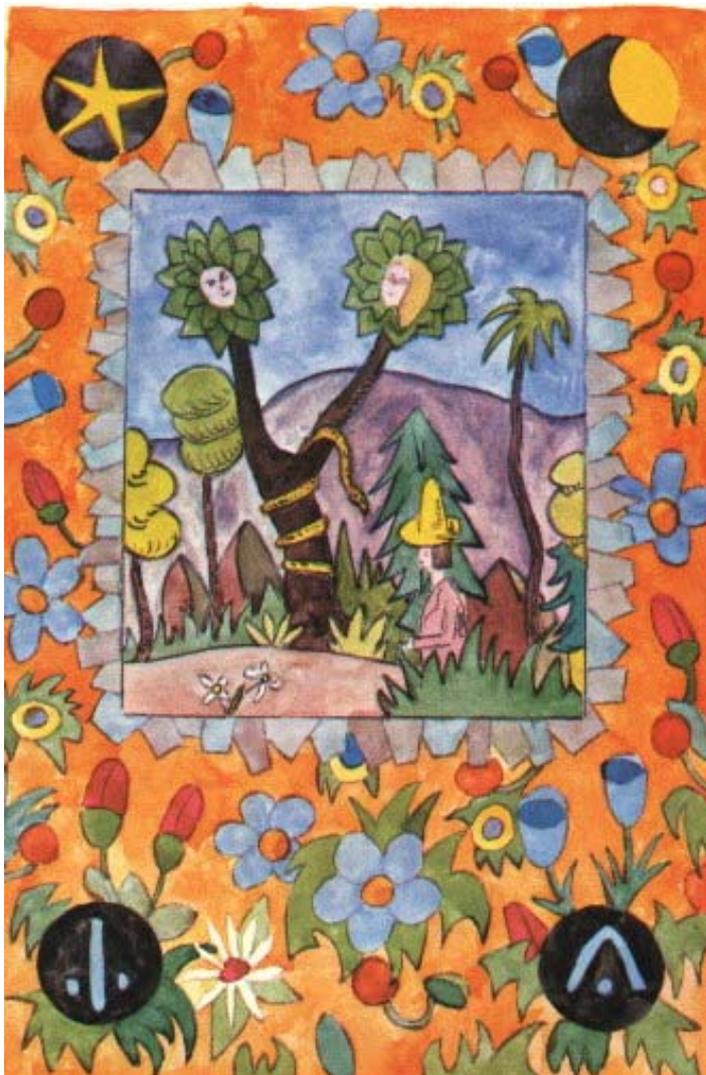
Magnolienzweig als herrliches Malobjekt. Erst die Steigerung seiner Malintention machte dieses vorher lediglich „mit Freude“ betrachtete Objekt plötzlich zur Quelle malerischer Intuitionen (vgl. Hesse1977c: 246f).

## 4.2 Hesses Versuch einer Synthese von Bild und Text<sup>5</sup>

Im Jahre 1922 schickte Hesse Romain Rolland ein illustriertes Manuskript mit dem Titel „Piktors Verwandlungen“. Die Fassung, die Hesse seiner späteren Ehefrau Ruth Wenger geschenkt hat, wurde schließlich veröffentlicht (siehe Hesse, 1982). Hesse selbst sagt, dass Bild und Text nicht zu trennen sind und keines den Vorrang hat. Er schreibt an Rolland:

*„Ich möchte Ihnen hier etwas zeigen ... ein neues Märchen, wobei Text und Bilder nicht zu trennen sind ... Sie sehen aus diesem Ding ..., was meine Malversuche meinen, und wie Malerei und Poesie für mich zusammenhängt.“*

In Abbildung 4 zeige ich das erste Aquarell, welches in Zusammenhang mit dem ersten Abschnitt steht.



**Abbildung 5:** Aquarell aus „Piktors Verwandlungen“.

*Kaum hatte Piktor das Paradies betreten, so stand er vor einem Baume, der war zugleich Mann und Frau. Piktor grüßte den Baum mit Ehrfurcht und fragte: "Bist du der*

<sup>5</sup> Man könnte außerdem die von Hermann Hesse in Auftrag gegebene handgeschriebenen und illustrierten Texte untersuchen. Das Thema Text und Illustration ist aber selbst ein so großer Bereich, dass ich davon abgesehen habe. Vgl. Wildgen, 1998b und Hesse, 1977a.

*Baum des Lebens?" Als aber statt des Baumes die Schlange ihm Antwort geben wollte, wandte er sich ab und ging weiter. Er war ganz Auge, alles gefiel ihm so sehr. Deutlich spürte er, daß er in der Heimat und am Quell des Lebens sei.*

Im Vergleich zum vorherigen Abschnitt wird deutlich, dass hier das Bild nicht die Realisierung eines Gesehenen, Betrachteten, visuell Analysierten mit den Mitteln (im Code/des Malens) ist, sondern dass eine abstrakte Konzeptualität verbildlicht wurde. Das Emblem, die Allegorie, sind klassische Formen gemalter Konzeptualisierungen. Die Frage stellt sich, ob Hesses Selbsterfahrung einer gleichzeitig verbalen und piktorialen Repräsentation korrekt ist. Es ist naheliegend, die abstrakte Konzeptualisierung eher in die Nähe der Sprache zu rücken. Ich möchte die Frage, ob es ein abstraktes, piktoriales Denken gibt, aber lieber offen lassen, insbesondere weil nicht wenige Mathematiker die Intuition haben, sehr abstrakte Probleme in der Anschauung zu lösen. Es ist durchaus vorstellbar, dass es im Abstrakten eine andere Beziehung zwischen Bild und Text gibt als im Konkreten. Hypothese 6 formuliert diese Mutmaßung.

#### Hypothese 6:

Abstrakte Sinnzusammenhänge können sowohl in symbolhaften, allegorischen Bildern als auch in Texten, z.B. Gleichnissen, fiktiven Erzählungen, ausgedrückt werden. In beiden Fällen wird artifiziell eine piktoriale oder narrative Struktur erzeugt, die jedoch kein Designat hat.

Diese Hypothese könnte man anhand der Emblematik näher untersuchen (vgl. Wildgen, 1994b). Ich möchte es aber hier bei dem Hinweis auf diese weiterführende Problematik belassen.

## **5 Repräsentation und Interpretation als Zyklus**

Die grobe Trennung von Repräsentation und Interpretation (in Abschnitt 1) und von piktorial und verbal (in Abschnitt 2) erwies sich zwar als praktikabel in den Anwendungen (Abschnitt 3 und 4). Dennoch zeigt insbesondere Abschnitt 4, dass es in der Elaboration von Repräsentationen auch schon komplizierte Umformungen gibt, die eine Grenzziehung zur Interpretation erschweren. Im Grunde ist bereits die Perzeption, wie dies Cassirer deutlich gemacht hat, ein Symbolisierungsprozess und dieser schafft eine Distanz zum Objekt. Die Selektion und Organisation im episodalen und biographischen Gedächtnis bringt noch mehr kontext- und wissensabhängige Veränderungen mit sich. In diesem Vortrag wurde dieses neuropsychologische Verarbeitungskontinuum der „Repräsentation“ zugerechnet, da Elemente und Relationen im einmal Präsenten erhalten bleiben und die Struktur organisieren (also für diese konstitutiv sind).

Die Umformung in Bezug auf spezifische Instrumente, die künstlerische Palette, die literarische Form, bedeutet den einen bei Hesse klar nachweisbaren Schritt zur Auflösung der repräsentationalen Verankerung und damit zur Interpretation. Die von Kierkegaard gezeißelte Chaotisierung der Interpretation ist eine fast zwingende, in jedem Fall zu bedenkende Folge der wiederholten Deformationen. Dies lässt sich bereits im Rahmen sogenannter Feed-back-Systeme in der Chaostheorie zeigen (vgl. Wildgen, 1998). Der Verlust der repräsentationalen Verankerung führt die Interpretation zu strukturellen Einheitsattraktoren, die vom Ausgangspunkt des Transformationsprozesses nicht nur unabhängig werden, sondern von der inneren Dynamik der

Deformationsprozesse versklavt werden und möglicherweise in die Sinnlosigkeit führen. Dies besagt unsere letzte, provokante Hypothese.

#### Hypothese 7:

Die vollständige Lösung der Interpretationen von den Repräsentationen führt zum semiotischen Chaos, dem ludischen Sinnverlust, wie Josef Knecht (im „Glasperlenspiel“) am Ende seines Weges erkennen muss.

## **6 Schluss**

Präsentation, Repräsentation und Interpretation bilden eine Kette von im Prinzip ähnlichen Prozessen, in denen vermittelt durch das Gedächtnis grundlegende Bedeutsamkeiten zu differenzierten, elaborierten Sinnkomplexen ausgeformt werden. Die beiden Modi, der piktoriale (imaginale) und verbale Modus sind sowohl experimentalpsychologisch als auch intuitiv in ihrem Zusammenwirken durchschaubar. Letzteres wurde an Texten Hermann Hesses demonstriert.

## Bibliographie

- Abtei Maulbronn, 1979. Bild- und Textband, Brausdruck GmbH, Heidelberg.
- Anstett, Peter R., 1994. Kloster Maulbronn. Amtlicher Führer. Deutscher Kunstverlag, München-Berlin.
- Cassirer, E.: 1994, 'Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften', in: Ideen, Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs (Sonderausgabe), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 175-200.
- Curtius, Ernst Robert, 1950. Kritische Essays zur europäischen Literatur (p. 202-233: Hermann Hesse), Francke, Bern.
- Hesse, Hermann, 1964. Geheimnisse. Letzte Erzählungen, Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Hesse, Hermann, 1971. Die Romane und die großen Erzählungen (Jubiläumsausgabe), Band 1 bis 8. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Hesse, Hermann, 1973. Die Kunst des Müßiggangs, Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Hesse, Hermann, 1977. Der verbannte Ehemann oder Anton Schievelbeyn's ohnfreywillige Reise nach Ost-Indien. Handgeschrieben und illustriert von Peter Weiss, Insel Verlag, Frankfurt (it 260)
- Hesse, Hermann, 1977. Die Gedichte (1892-1962), Band 1 et 2, Suhrkamp (st 381), Frankfurt/Main.
- Hesse, Hermann, 1977. Kleine Freuden. Kurze Prosa aus dem Nachlaß, Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Hesse, Hermann, 1979. Kindheit des Zauberers. Ein autobiographisches Märchen. Handgeschrieben und mit einer Nachbemerkung versehen von Peter Weiss, Insel Verlag, Frankfurt (it 67).
- Hesse, Hermann, 1980. Magie der Farben. Aquarelle aus dem Tessin. Mit Betrachtungen und Gedichten zusammengestellt und mit einem Nachwort von Volker Michels, Insel Verlag, Frankfurt (it 482).
- Hesse, Hermann, 1982. Piktors Verwandlungen, Insel-Verlag, Frankfurt/Main.
- Hesse, Ninon (éd.), 1973. Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert. Hermann Hesse in Briefen und Lebenszeugnissen, Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Karalaszewski, Reso, 1986. Hermann Hesses Romanwelt, Böhlau, Wien.
- Kierkegaard, Sören, 1952. Religion der Tat. Sein Werk in Auswahl (übersetzt und herausgegeben von Eduard Geismar). Kröner, Stuttgart.
- Kloster Maulbronn, o.J. Langewiesche-Bücherei, Königstein/Taunus.
- Michels, Volker, 1982. Hermann Hesse: Sein Leben in Bildern und Texten, Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Midell, Eike, 1975. Hermann Hesse. Die Bilderwelt seines Lebens, Reclam, Leipzig.
- Paivio, Allan, 1991. Images in the Mind. The Evolution of a Theory, Harvester/Wheatsheaf, New York.
- Plümacher, Martina, 1998. Sinn der Bilder, in: Sachs-Hombach und Rehkämper, 1998: 49-58.
- Pipino, Sando (Hg.), 1999. Sestolaestate per Hermann Hesse poeta e pittore, Museo Hermann Hesse, Motagnola.
- Sachs-Hombach, Klaus und Klaus Rehkämper, (Hg.) 1998. Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden.
- Saint-Martin, Fernande, 1990. Semiotics of Visual Language. Indiana U.P., Bloomington.
- Wildgen, Wolfgang, 1985. Archetypensemantik, Narr, Tübingen.
- Wildgen, Wolfgang, 1992. Hermann Hesses „Sprachbilder“ als Übergang zwischen Bild und Erzählung, in: Lichterova, Bronislawa et Wolfgang Wildgen (éds.), 1992. Exemplarische Textanalysen, Acta Universitatis Latviensis, 569, Tekstu Analizes Parangi, Riga: 83-93.
- Wildgen, Wolfgang, 1993. Les métamorphoses de l'abbaye de Maulbronn dans les textes de Hermann Hesse, communication au colloque de Urbino: L'objet (Ms.).
- Wildgen, Wolfgang, 1994a. Process, Image, and Meaning. A Realistic Model of the Meaning of Sentences and Narrative Texts, Benjamins, Amsterdam.
- Wildgen, Wolfgang, 1994b. Embleme der Leidenschaft oder Leidenschaft der Embleme, in: A. Dinesen, A. Sonne und B. Rosenbaum (Hrsg.), PIANO: Hommage à Per Aage Brandt, Center for Semiotisk Forskning, Aarhus, 253-266.
- Wildgen, Wolfgang, 1997. Literatur im 3. Jahrtausend zwischen Archetyp und Chaos, in: SPIEL 16 (1/2); 388-391.
- Wildgen, Wolfgang, 1998a. Chaos, Fractals and Dissipative Structures in Language. Or the End of Linguistic Structuralism, in: Gabriel Altmann und Walter A. Koch (Hrsg.) Systems. New Paradigms for the Human Sciences, de Gruyter, Berlin: 596-620.
- Wildgen, Wolfgang, 1998b. Image-texte, texte-images: Routes vers le chaos sémiotique Vortrag am Centro Internazionale di Linguistica e Semiotica, Urbino, 1997; publiziert im Internet: <http://www.hum.au.dk/semiotics/DOCS/urbino97/WILDGEN/Wildgen.htm>
- Wildgen, Wolfgang, 1999. De la grammaire au discours. Une approche morphodynamique. Lang, Bern.