

# Kunsthistorische Arbeitsblätter



---

## Herausgegeben von

*Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet*

*Prof. Dr. Werner Busch*

*Prof. Dr. Hubertus Kohle*

*Prof. Dr. Regine Prange*

*Prof. Dr. Dethard von Winterfeld*

---

## Urheberrechte

Alle Rechte, insbesondere die urheberrechtlichen Nutzungs- und Verwertungsrechte an den zur Verfügung gestellten Beiträgen stehen im Verhältnis zum Nutzer ausschließlich dem Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis GmbH & Co. KG zu.

Der Nutzer ist berechtigt diesen zur Verfügung gestellten Beitrag zu privaten Zwecken zu nutzen und auf seinen Rechnern zu speichern. Dabei ist das Herunterladen sowie die vorübergehende Speicherung zu privaten Zwecken auf einem Computer oder Bildschirm zulässig. Der Nutzer ist zur Herstellung von Vervielfältigungsstücken (z.B. Ausdruck von Webseiten oder von dem jeweiligen Beitrag) nur zu privaten Zwecken bzw. zu eigenen Informationszwecken berechtigt. Der Nutzer darf darüber hinaus die abgerufenen Beiträge ausschließlich zum eigenen Gebrauch nutzen.

Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis  
GmbH & Co. KG

Richard-Strauss-Str. 3, 50931 Köln

Telefon: 0221/4 30 39 83/84

Fax: 0221/4 30 21 85

E-Mail: [Deubner-Kunst@t-online.de](mailto:Deubner-Kunst@t-online.de)

Internet: [www.kabonline.de](http://www.kabonline.de)

2006 wurde zum vierten Mal der Deubner-Preis für aktuelle kunsthistorische Forschung verliehen. Anlässlich des Deutschen Kunsthistorikertages in Regensburg konnten drei herausragende Arbeiten von Nachwuchswissenschaftlern prämiert werden. Den ersten Preis erhielt Dr. Karin Gludovatz für ihren Beitrag zur Künstlersignatur. Am Beispiel von Oscar Wildes ›The Picture of Dorian Gray‹ und Francisco Goyas ›Bildnis der Herzogin von Alba‹ zeigt sie hierin, dass die Signatur als Kommentar und Selbstinszenierung eine ganz eigene Ästhetik im Bild entfaltet.

Karin Gludovatz

# Schriftbilder

## Vom Wesen und Wirken der Künstlersignatur

### Mehr als eine Funktion: Die Signatur als Zauberspruch

In seiner Erzählung *The Picture of Dorian Gray* (1890/91) lässt Oscar Wilde den Maler Basil Hallward mit großer Geste das Bildnis des schönen Jünglings vollenden: »It is quite finished«, he [the painter] cried at last, and stooping down he wrote his name in long vermilion letters on the left-hand corner of the canvas.«<sup>1</sup> Mit dieser finalen Setzung aber nimmt das Unheil erst seinen Lauf, denn bekanntlich entwickelt das Gemälde im Weiteren ein starkes Eigenleben. Während das Aussehen Dorians makellos bleibt, schreibt sich sein charakterlicher Wandel dem Porträt ein, das schließlich zur abstoßenden Fratze gerät (*Abb. 1*): Das Bildnis mutiert und altert stellvertretend, sein Urbild hingegen bleibt äußerlich unverändert, verfällt vielmehr innerlich und geht letztlich am Anblick seines gemalten, doch *wahren* Gesichts zugrunde.

Oscar Wildes Text zählt mit dieser konsequenzreichen Überlagerung von Antlitz und Porträt zu den interessantesten literarischen Reflexionen zum Thema *Bildlichkeit*.<sup>2</sup> Auf solche Ambitionen verweist bereits der Titel, da der Begriff *picture* ein deutlich weiter gefasstes Problemspektrum bildlicher Repräsentation aufruft als es der in Hinblick auf den erzählerischen Gehalt eher zu erwartende Begriff *portrait* vermag: *picture* kann jegliche Art von Bild meinen, eben auch das fiktionale oder im Verhältnis zu einer Vorlage stark modifizierte – behauptet jedenfalls eine größere Autonomie der Darstellung als *portrait* oder *image*, die beide einem Urbild verpflichtet bleiben.

Gerade auch die Hervorhebung des Signierakts ist in Hinblick darauf zu lesen, was ein Bild sein kann und zu leisten vermag. Die Niederschrift des auktorialen Namenszugs gerät zunächst zum Zeichen der Fertigstellung des Gemäldes und zur Bestätigung des künstlerischen Bildes, denn als Dorian, sich aus seiner Modellpose erhebend, zögerlich nachfragt: »Is it really finished?«, antwortet Basil, der eben den Pinsel von seiner Signatur abgesetzt hat: »Quite finished.«<sup>3</sup>

### Zur Autorin

Geb. 1970. Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Soziologie an den Universitäten Wien und Hamburg, 2001-2003 Stipendiatin des Graduiertenkollegs ›Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses‹, 2004 Promotion zum Thema ›Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz‹, 2000-2004 Lehrbeauftragte an der Universität für angewandte Kunst Wien, der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz und an der Universität Wien, seit 2003 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Freien Universität Berlin.





Abb. 1  
Dorian enthüllt sein Bildnis,  
Filmstill aus *The Picture of  
Dorian Gray*, USA 1945, Regie:  
Albert Lewin.  
Bild: Archiv der Autorin.

Das Auftragen des Künstlernamens auf die Leinwand ist nicht nur deshalb eine Schlüsselszene der Erzählung, weil der Maler so die Komposition als sein Werk autorisiert und dessen Vollendung bekräftigt, sondern weil er damit erst die Vorbedingungen für die weitere Entwicklung der Geschichte schafft, die just diese traditionellen Funktionen der Künstlersignatur ad absurdum führt: Wohl versiegelt die Signatur zunächst die Darstellung als Signum der Fertigstellung, dennoch gelingt es ihr nicht, die Bildoberfläche dauerhaft zu schließen – immer wieder schafft das Bild sich neu, womit auch der im Roman bravourös inszenierte Anspruch auf alleinige Produzentenschaft des Malers relativiert wird. Dorian's Bildnis kann sich aber erst wandeln und dabei das Gemälde zerstören als die malerische Arbeit daran nach allen Regeln und Ritualen künstlerischer Autorisierungspraxis beendet, es als *Werk* entlassen ist.

Das Notat des Künstlernamens auf dem Kunstwerk selbst oder auf einem Beiwerk, etwa Rahmen oder Sockel, ist in der Geschichte der Kunst des europä-

ischen Kulturraums epochenübergreifend geradezu obligatorisch.<sup>4</sup> Bereits aus der Antike sind sowohl Quellenschriften als auch künstlerische und kunsthandwerkliche Objekte überliefert,<sup>5</sup> die entweder nur den Namen ihres Herstellers tragen oder – nicht selten – diesen um ein die eigenhändige Produktion bekräftigendes Verb (etwa *fecit* oder *faciebat*) ergänzen. Damit sind auch die beiden häufigsten Formulierungsmodi genannt. Signaturen beschränkten und beschränken sich im Wesentlichen auf rudimentäre Aussagen: den Namen des Künstlers, den Zeitpunkt und/oder den Ort der Fertigstellung des Werks. Vor allem im Mittelalter wurden diese Kernaussagen gelegentlich um Widmungs- und Demutsformeln ergänzt, wobei diese oft mehrzeiligen Inskriptionen in der Forschung allgemeiner als Künstlerinschriften bezeichnet werden,<sup>6</sup> die – meist deutlich abgesetzt vom Gegenstand der Darstellung, z.B. auf Rahmungen oder gemalten Schrifttafeln – dem panegyrischen Künstlerlob oder der schicklichen Zueignung vorbehalten waren.

Im Folgenden liegt das Augenmerk jedoch auf handschriftlichen Signaturen, die auf den ersten Blick nur den Künstlernamen und die Datierung preiszugeben scheinen, tatsächlich aber weit mehr aussagen. Forschung und Kunsthandel haben die Künstlersignatur bislang vor allem als Zuschreibungskriterium, als Datierungshilfe oder als einen den ökonomischen Wert steigernden Faktor erschlossen.<sup>7</sup> Es gilt jedoch zu zeigen, dass Künstler diese handschriftlichen Vermerke nicht nur als Autorisierungsnachweis anbrachten, sondern sie als Element der Selbstinszenierung verstanden, das sie unter Einsatz stilistischer und formaler Qualitäten – also etwa Duktus, Faktur, Farbgebung, Platzierung, Beleuchtung – zur Kommentierung des dargestellten Inhalts und zur Reflexion über die Möglichkeiten malerischer Mittel heranzogen. Die schriftliche Signatur (in Abgrenzung zur pikturalen)

ist somit innerhalb des Gemäldes weniger als Exponentin medialer Brechung zu verstehen, in der ein für die ältere Kunst (vornehmlich die gegenständliche Malerei) häufig reklamierter Konflikt zwischen Schrift und Bild seinen Ort gefunden hätte.<sup>9</sup> Sie *versöhnt* vielmehr diese unterschiedlichen Kulturtechniken, indem sie deren Differenzen hervorkehrt und dadurch erst die Voraussetzungen schafft, in der Verknüpfung das jeweils spezifische Gestaltungsvermögen für die Inhaltskonstituierung wirksam zu machen – gewissermaßen das Eigene im Gemeinsamen zu betonen.

Wenn Wildes *Picture of Dorian Gray* für diese Studie den Rahmen und die Referenzerzählung bildet, so auch, um diesem Zusammenspiel von Schrift und Pinselstrich auf methodischer Ebene in einer Gegenlektüre von Text und Bild zu begegnen: Die Künstlersignatur stellt in der Geschichte der bildenden Kunst die einzige Form von Schrift dar, die innerhalb eines den Gesetzen der Nachahmung (*Mimesis*) folgenden Bildgefüges inserierbar war, ohne erst auf erzählerischer Ebene legitimiert werden zu müssen, selbst dann, wenn sie nicht auf den Inhalt Bezug nahm. Als Realitätsfragment, das von der Wirklichkeit des Künstlers in die Wirklichkeit des Gemäldes und von dieser wieder in die Gegenwart der Betrachter reicht, ist sie den Gesetzen bildlicher Repräsentation immer nur bedingt unterstellt – sie kann sich diesen unterordnen, sich aber ebenso nachhaltig entziehen. Selbst wenn Buchstaben gemalt sind, bleiben sie – per se zweidimensional – immer noch lesbar; sie sind also nicht ihrer Funktion enthoben, wie die Gegenstände der Dingwelt, die in der Projektion auf die Bildfläche bei ihrer Übertragung in den Bildraum notwendigerweise Reduktion erfahren.

Es mögen diese Fähigkeit der Selbstbehauptung und auch die Attraktivität der Handschriftlichkeit der Künstlersignatur im Gegensatz zu den gedruckten Paratexten<sup>10</sup> der Buchpublikationen gewesen sein, die Wilde und auch andere Literaten (etwa Marcel Proust) veranlassten, in ihren Schilderungen bildkünstlerischer Arbeit auf dieses Detail autorschaftlicher Selbstinszenierung einzugehen. Wilde hat dies im Bildnis des Dorian Gray nachhaltig getan, unter welchen Gesichtspunkten wird noch zu zeigen sein. Zuerst aber soll ein anderes, nicht minder berühmtes Porträt das schriftbildliche Potential der auktorialen Inschrift exemplarisch vor Augen führen.

### **Wort und Ort. Zur Aussage und Lokalisierung der Signatur**

Francisco Goyas 1797 entstandenes *Bildnis der Herzogin von Alba* (Abb. 2) beflügelt nicht zuletzt auf Grund seiner auffälligen Signatur die Fantasie der Betrachter:<sup>11</sup> Unübersehbar setzte der Maler die Worte »Solo Goya« auf die Leinwand und mithin in den Sand zu Füßen der Frau (Abb. 3), womit er reichlich Anlass zu Spekulationen über sein vermeintlich sehr persönliches Verhältnis zu dieser Dame des spanischen Hochadels gab. Wie dieses tatsächlich ausgesehen haben mag, steht hier nicht zur Diskussion, denn viel eindrucksvoller ist, wie der Maler es anstellte, vermittels der formalen Spezifizierung der Signatur intime Nähe zu suggerieren. Zweimal brachte er seinen Namenszug an: »Solo Goya« schrieb dieser angeblich also Einzige zu Füßen der Frau in den Sand. Weiterhin zeigt sich sein Name auf dem goldenen Reif, der an dem gebieterisch nach unten weisenden Zeigefinger der Herzogin steckt, unmittelbar neben jenem Ring, dessen Perlmutter-Medaillon



Abb. 2  
Francisco Goya, *Bildnis der Herzogin von Alba*, 1797, New York, Hispanic Society of America.  
Bild: Archiv der Autorin.

die Aufschrift »Alba« trägt (Abb. 4). Allerdings trat das heute so bedeutungsvoll belegte Wort »Solo« überhaupt erst 1959 im Zuge einer Restaurierung wieder zutage, zuvor war es durch eine Farbschicht verdeckt gewesen. Die restauratorische Untersuchung ergab, dass die Übermalung wohl bald nach Fertigstellung des Gemäldes, also mit ziemlicher Sicherheit von Goya selbst getätigt worden war.<sup>12</sup>

Diese Aufdeckung aber bedingte einen entscheidenden Bedeutungswandel im Verhältnis von Inschrift und Bild: War der bis dahin allein lesbare Name vor allem eine Versicherung der Autorschaft gewesen, wurde durch das Wiederauftauchen des der Frau buchstäblich zu Füßen gelegten Wortes »Solo« zudem ein entschlossener Anspruch erhoben und ein Versprechen gegeben, wie man es weniger aus Gemälden, als vielmehr aus Liebesbriefen kennt, zu deren entscheidenden Qualitäten es bekanntlich gehört, den



Adressaten oder die Adressatin der bedingungslosen Zugehörigkeit und der beständigen memorialen Leistung des liebenden Schreibers bzw. der liebenden Schreiberin zu versichern.<sup>13</sup> Um wie viel aufwändiger erscheint es jedoch, ein lebensgroßes Gemälde anzufertigen, um darin einen solchen Liebesschwur zu platzieren – einen Liebesschwur, der allerdings in der Tat vielsagend ist. Die Worte sind nicht einfach nur auf die abschließende Mal- oder gar Firnissschicht gesetzt, vergleichbar dem finalen Unterzeichnungsgestus des Basil Hallward bei Oscar Wilde, der das Gemälde definitiv abschließen soll, was im weiteren Verlauf durch die enge und fatale Beziehung von Bild und Vorbild wiederum aufgehoben wird. In Goyas Gemälde verbleibt die Schrift nicht auf dessen Oberfläche und damit an der Schwelle zwischen Bild- und Betrachtterraum, vielmehr ist sie durch die formale und scheinbare materielle Anbindung an das Dargestellte – den sandigen Boden – innerhalb des Bildraums platziert, und besetzt somit den der Alba eigenen Ort.

Die Jahreszahl 1797 steht dem externen Betrachter zugewandt am linken unteren Bildrand, »Solo Goya« hingegen ist auf die Herzogin hin ausgerichtet. Mit dem Wechsel der Leserichtung von Inschrift und Datierung installiert Goya einen Wechsel des Betrachterstandpunkts und adressiert unterschiedliche Personen. »Allein Goya« ist zunächst der Alba versprochen. Die Jahreszahl wendet sich jedoch an einen externen Betrachter, der so über die Entstehungszeit des Gemäldes informiert werden soll – freilich nicht, ohne zugleich auch den vermeintlichen Zeitpunkt des Geschehens zu erfahren, das in der Interaktion von Inschrift, Darstellung und Malerei evoziert wird: dem Gegenübertreten von Maler und Modell im Malakt, dessen tatsächliche Dauer im fertigen Gemälde und in der Datierung komprimiert ist, sowie der solcherart chronologisch annähernd einordenbaren Begegnung dieser beiden Menschen.<sup>14</sup>

### ... an diesem bestimmten Tag im Juni

Der ›Mehrwert‹ an Bedeutungsproduktion, der sich nun diesem speziellen Zusammenspiel von Schrift und Bild verdankt, resultiert zunächst aus Störungen der vordergründig in sich abgeschlossenen Darstellungsrealität. Eine dieser Störungen liegt in der Tatsache, dass die Signatur als eine – sei es durch den Duktus oder auch nur durch die Namensnennung – individualisierbare Spur auf eine konkrete, historisierbare Person verweist, eine Person, die also an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit lebte. Damit bringt der solcherart personalisierte Schriftzug immer auch eine zeitlich und subjektiv festgelegte Komponente in die Darstellung ein. Diese

Abb. 3  
Francisco Goya, *Bildnis der Herzogin von Alba (Detail)*, 1797, New York, Hispanic Society of America.  
Bild: Archiv der Autorin.

ist motivisch für gewöhnlich ebenfalls in Zeit und Raum determiniert (etwa durch die Verbildlichung gewisser Ereignisse oder Personen), wohingegen die Signatur durch ihre Tradition als künstlerischer Autorisierungsgestus einmal mehr das Bild als Kunstwerk von überzeitlichem Anspruch bekräftigt.

Dieser Konflikt zeichnet sich auch bei Wilde ab, in einer Diskussion, die sich nach der Fertigstellung des Porträts zwischen Dorian Gray, dem Maler Hallward und dessen Freund, Lord Henry, entspinnt: Dorian verzweifelt angesichts der Schönheit des Bildnisses, weil es ihm nicht gegeben ist, ewig jung zu bleiben, während sein gemaltes Pendant niemals altern muss, sondern im Gegenteil für immer so bleibt wie zum Zeitpunkt seiner Fertigstellung, niemals älter sein wird als an »[...] this particular day of June«<sup>15</sup> – diesem bestimmten Tag im Juni. Sein Weg aus dem Dilemma ist der unheilvolle Wunsch, dessen dramatische Folgen bekannt sind.

Die Setzung des auktorialen Namenszugs manifestiert mit jedem Mal die unüberwindbare Differenz von Moment und Dauerhaftigkeit, indem die Zeitlichkeit der historischen Person mit der Überzeitlichkeit ihres Werks konfrontiert wird. Jede Signatur ist somit auch ein Versuch, dem Verschwinden entgegenzuwirken und birgt im Gelingen zugleich das Scheitern: Denn in der Sichtbarkeit des Schriftzugs wird wohl eine ehemalige Anwesenheit, aber im Gegenzug um nichts weniger die nunmehrige Abwesenheit sichtbar. In dieser Ambivalenz steht die Künstlersignatur gleichsam

modellhaft für ein grundlegendes Prinzip von Repräsentation, deren Überzeugungskraft sich dem Wissen des Betrachters um das Wechselspiel von Sein und Schein, um die Gleichzeitigkeit von An- und Abwesenheit im Medium des Bildes, aber auch im Medium der Schrift verdankt.

Zweifellos verbindet sich mit den meisten Fällen künstlerischer Einschreibung jedoch eher die Hoffnung auf ein – pathetisch formuliert – *Fortleben* im Werk, welches üblicherweise auch garantiert ist: Denn mit der Niederschrift der Signatur auf dem Kunstwerk ist diese nun nicht mehr allein Relikt eines Menschen, sondern Markierung eines Künstlers, der abgelöst von der historischen Person als überzeitlicher Entwurf selbst nach deren biologischem Ende existieren kann.<sup>16</sup> Beispielhaft tritt dies etwa schon in einer alltäglichen Personalisierung künstlerischer Objekte hervor, in der Autor und Werk synonym werden – in diesem Sinn wenden wir uns wieder *dem Goya* zu.

#### ***Wen kümmert's wer schreibt? Ein Spiel mit der Authentizität des Schriftbilds***

Die Festlegung, die die Signatur im Alba-Bildnis über ihren Rekurs auf eine bestimmte Person zu einer bestimmten Zeit erfährt, wird subtil unterlaufen, indem sie sich auf darstellerischer Ebene einer Fixierung entzieht: »Solo Goya« scheint nicht nur der Herzogin ge-

Abb. 4  
Francisco Goya, *Bildnis der Herzogin von Alba (Detail)*,  
1797, New York, Hispanic  
Society of America.  
Bild: Archiv der Autorin.



widmet, sondern womöglich von ihr selbst formuliert und geschrieben, dafür spricht sowohl die Ausrichtung der Schrift als auch der noch gestreckte Zeigefinger ihrer rechten Hand. Diese Geste suggeriert, dass der nunmehrige *Zeige*-Finger kurzzeitig als *Griffel* verwendet worden sein könnte, um die Buchstaben dem weichen Sand einzutragen und anschließend einen Funktionswandel vom Schreibinstrument der Dargestellten zur Lesehilfe der Betrachter vollzogen hätte.

Im Gemälde wechselt also die Sprecherrolle: Zuerst malt Goya seine Bekundung auf die Leinwand und autorisiert damit sein Gemälde. Mit den Worten »Allein Goya« versichert er darüber hinaus seinem Modell, das identisch ist mit seiner Auftraggeberin, wie auch allen anderen Betrachtern sowohl seine Bereitschaft, sich ganz und gar vereinnahmen zu lassen, wie er zugleich seiner Forderung Ausdruck gibt, der Einzige sein und bleiben zu wollen. Ein dialektischer Anspruch liegt also allein schon in der Formulierung begründet, so wie der Maler sie jedoch ins Bild setzt, wird aus Goyas Worten, jenen, die er de facto schrieb und malte, zugleich das Versprechen der Herzogin, dass er eben der Einzige sei und bleiben werde, wie sie es dem sandigen Boden gut sichtbar anvertraute. Der Sprecherwechsel wird nur möglich, indem Goya die Worte auch als Gegenstand der Darstellung bestimmt, sie in der malerischen Umsetzung auf Grund ihrer formalen Spezifika wie ihrer vorgeblichen Materialität und Verortung der Herzogin zuschreibt, obwohl tatsächlich er sie verfasste und ihr zu Füßen legte. Doch selbst wenn die Herzogin als Verfasserin der Zeile im (Bild)Raum steht, bestätigt die Tatsache, dass Goyas Handschrift ihren individuellen Duktus beibehält, diese auch als seine obligatorische Signatur, wie ein Vergleich mit seinen anderen Unterzeichnungen zeigt. Denn Wiederholung mit leichten Variationen unter Garantie der Wiedererkennbarkeit ist die unabdingbare Qualität gültiger Unterschrift und mithin der neuzeitlichen, besonders aber der modernen Signatur – zu ähnliche Schriftzüge sind ebenso verdächtig wie zu unähnliche. Selbst bei Namenszügen, die in Versalien verfasst sind, lassen sich für die jeweiligen Künstler individuelle Merkmale und somit wechselseitige Bestätigungen einer Authentizität des Namenszuges nachweisen.<sup>17</sup>

So ist einzig die unverändert gebliebene Signatur auch das Indiz für Basil Hallward, dass die Monstrosität, die er vor Augen hat, tatsächlich das einst von seiner Hand gemalte Bildnis Dorian Grays ist, wie er zuerst freilich kaum glauben mag. Auf der Basis der Autorisierungskonvention jedoch erkennt der Künstler das Werk an, selbst wenn längst das ehemalige Modell durch seine Untaten zum wahren Schöpfer *dieses* Bildes geworden ist. Die Anerkennungsformel, die einst das Gemälde besiegelte, vollendet nun das Schicksal des Malers: Dorian ermordet ihn, um keinen Mitwisser zu haben, er entledigt sich damit aber auch seines Rivalen um die Urheberschaft des Gemäldes, denn mit Hallward stirbt der Autor, der schon lange nur noch Co-Autor ist.

Mit weit weniger fataler Konsequenz, aber ähnlich aneinander gebunden, treten auch Goya und die Herzogin in Konkurrenz: Während der Schriftsteller im Sinne stringenter Erzähllogik eine dramatische Entscheidung herbeiführt, versetzt der Maler sich und seine Protagonistin in ein fortwährendes kokettes Spiel, das sich in der Anschauung immer wieder nachvollzie-



hen lässt. Goya schreibt seinen Autorschaftsnachweis für die Betrachter auf die Leinwand, aber er malt seine Liebesbekundung für die Herzogin in das Bild: Er malt sie aber so, als hätte auch die dargestellte Frau sie in den Boden gegraben, behält jedoch seinen stilistischen Duktus bei.

Die ästhetische Struktur des Gemäldes und die zur Mehrschichtigkeit im wahrsten Sinne des Wortes befähigte Malerei machen diese Unterscheidungen sichtbar, obwohl sie auf motivischer Ebene zugleich immer wieder unterlaufen werden. Im Subtext des Bildes bleiben die eigentlichen Worte des Malers immer (auch) als die der Herzogin lesbar, deren Schriftbild er somit (um eine grammatikalische Formulierung zu übertragen) *gebeugt* und damit über die vorgebliche Assimilierung der Handschrift die begehrte Frau zur gefügigen Gefährtin gemacht hätte – ähnlich wie Eduard mit Ottilie in Goethes *Wahlverwandschaften* verfährt und so deren Liebesbekundung erlangt.<sup>18</sup> Freilich aber ist die Alba letztlich nicht eindeutig als jene zu bestimmen, welche die Worte in den Sand setzte, denn stilistisch und funktional im Kontext malerischer Praxis sind sie zweifellos dem Maler zuzuweisen, der sich dem Gemälde in jeder Hinsicht eingeschrieben hat, immanent als Interpret des Gesehenen, ausdrücklich im malerischen Duktus und in der Doppelfunktion der Worte, die Liebespfand, doch zugleich Signatur sind.

### **Mehr als *nur* ein Wort**

Auffällig ist, dass die Person, welche das »Solo« übermalte, dabei große Sorgfalt aufwendete. Die perfekte Abgleichung der Farbe mit jener der Umgebung und der gelungene Auftrag sprechen einmal mehr dafür, dass dies Goya selbst war. Diese frühzeitige Retusche lässt darauf schließen, dass dem Maler selbst die Brisanz und die möglichen Konsequenzen seiner Insertion bewusst waren – so ambivalent er sie auch gestaltete oder gerade weil er sie so ambivalent gestaltete.

Es reichte aus, nur »Solo« zu übermalen, um aus der prekären Inschrift eine der Herzogin zugeneigte Signatur zu machen, die sie vor allem seiner Eigenhändigkeit dieses Gemäldes versichern sollte. Mit der Auslöschung des verfänglichen Wortes mag auch gegebenenfalls dem Statuswechsel vom Liebhaber zum bevorzugten Maler Ausdruck verliehen worden sein. Vielleicht hatte Goya aber schon in der ersten Formulierung ein selbstironisches Moment angelegt, muss es ihm doch bewusst gewesen sein, dass er, der Maler, niemals die gesellschaftlichen Unterschiede in Hinblick auf eine Beziehung hätte überwinden können. Somit war seinen Worten also per se ein utopisches Moment inhärent, das er der Herzogin vielleicht gar nicht zu offenbaren vermochte.<sup>19</sup> Insofern verbirgt sich dahinter also auch die bittere Erkenntnis, eben *nur* Goya zu sein, der für die Alba nie der Einzige hätte werden können. Dann läge in der durch die Löschung vollzogenen Rückkehr vom Liebenden zum Maler auch der Stolz auf das, was er als Maler vollbracht hatte, und das Bewusstsein, als Künstler selbst für die Herzogin unverzichtbar zu sein.

Die Ursache für die Übermalung lässt sich nicht mehr eindeutig klären, fest steht, dass kurz nach der Niederschrift das »Allein« Goyas und mit ihm der Singularitätsanspruch aus dem Bild gewischt wurde – für die nächsten 160 Jahre sollte Goya also allein zu Füßen der Herzogin verbleiben.

### Signatur als Markierung

In seiner ursprünglichen Inszenierung blieb der Maler jedoch am Goldreif an der Hand der Frau präsent, neben dem Familienring der Alba, wiewohl diese Setzung keinesfalls weniger verhänglich, wenngleich freilich unauffälliger erscheint. Das Nebeneinander der Ringe fügt die beiden Protagonisten, vertreten durch ihre namentlichen Kennzeichnungen, zu einem Paar, eine Vereinigung, die durch symbolische Aufladung Dauerhaftigkeit und Legalisierung beansprucht – denn die goldenen Reifen stecken noch dazu auf den Schwurfingern der rechten Hand, wobei der Zeigefinger nach unten gestreckt ist. Diese Geste verbindet die beiden Signaturen im Bild, mit Goyas Ring am Finger weist die Frau auf seinen Namen zu ihren Füßen und initiiert so eine wechselseitige Bestätigung, die durch den gelenkten Blick des Betrachters ergänzend vollzogen wird: Die Zusammenführung der beiden Personen, veranschaulicht in dem symbolträchtigen Schmuck, findet Bestätigung in der öffentlichen Zuneigungsbekundung. Damit offenbart sich in dieser innerbildlichen Vernetzung die idealisierte Darstellung illegitimer Beziehung: Im Bild inszeniert der Maler eine Vereinigung mit der Herzogin und beansprucht gleichermaßen Offiziosität und Öffentlichkeit, wie er sie in seinem kulturellen Umfeld in dieser Offenheit gewiss nicht hätte fordern können. Vielleicht war diese Direktheit auch der ausschlaggebende Grund, warum das Porträt letztlich nie in den Besitz seines Modells, seiner Auftraggeberin, übergang.<sup>20</sup>

Noch etwas wird in der Relation der beiden Signaturen deutlich: Die Alba selbst wird – wie gezeigt – dargestellt, als hätte sie die Schrift in den Sand gesetzt, wiewohl solches zu insinuieren durchaus skandalös gewesen sein muss, hieße es doch, sie hätte sich dazu vor dem Maler nicht nur in ihrer Handschrift, sondern auch physisch beugen müssen. Tatsächlich aber hält Goya vermittle des Ringes den Finger besetzt, dergestalt, dass er ihren Zeigefinger als seinen Schreibfinger ausstellt, mit dem sie wiederum seine Signatur ausgeführt haben könnte, damit er sich zu ihren Füßen erklären konnte. Es handelt sich also um ein offensichtlich unauflösbares Spiel wechselseitiger Überlagerung, das ganz bewusst in der Schweben verbleiben soll. Für die Konstruktion eines zumindest im Gemälde geglückten Zusammenseins ist auch die unterschiedliche vermeintliche Materialität der Inskriptionen von Relevanz: Während die Inskription am Boden als Spur im Sand zu lesen ist, figuriert die Schrift am Ring als dessen Gravur. Beide folgen in ihrer Positionierung den darstellerischen Vorgaben, doch während die Schrift zu Füßen der Frau perspektivisch verzerrt eingesetzt ist, schiebt Goya den Finger und somit den darauf steckenden Ring so weit nach vorne, dass er als exponiertester Körperteil der Herzogin an die Bildoberfläche tritt, als werde die Hand dem Betrachter dargeboten. Der Namenszug am Ring, solcherart bildparallel positioniert, verbindet sich der glatten Malschicht, wechselt zwischen diesen beiden Anbringungsorten und ist zugleich auf beide bezogen, das heißt er ist im Bildraum gelesen Detail der Darstellung, auf die Oberfläche bezogen aber autorisiert er das Gemälde.

In dieser Gegenüberstellung wird einmal mehr ersichtlich, wie Schrift aus der Bildrealität in die Betrachterrealität herauskippen kann und *vice versa* – setzt man die Bildoberfläche als jene konstitutive Schwelle voraus, als die sie der Kunsttheorie seit der Frühen Neuzeit gilt.<sup>21</sup> Der Schriftzug im Sand ist

auf darstellerischer Ebene eindeutig eben dort platziert und betont durch seine Verkehrung diese Verortung zusätzlich. Die Ringgravur aber wechselt ihren Ort je nach Leseweise und fungiert dergestalt als eine die hermetische Oberfläche partiell perforierende Inskription, indem sie je nach Lesart entweder der Realität des Bildes oder der des Betrachters angehört. Im Detail dieser Ringgravur zieht der Maler den Blick gänzlich auf sich. Denn die winzige Signatur auf Augenhöhe des Betrachters fordert in ihrer reduzierten Sichtbarkeit umso höhere Aufmerksamkeit, die sie dann über den ausgestreckten Zeigefinger auf den ungleich größeren, der Komposition *eingegrabenen* Schriftzug umlenkt, solcherart, dass man im Nachvollzug des Fingerzeigs angehalten ist, den Kopf vor der Herzogin zu neigen.

### **Gemaltes, Malmaterial und Materialität der Schrift**

Die herrschaftliche Dame jedoch ist nicht nur als vermeintliche Schreiberin ins Bild gesetzt, sondern – durchaus bedrohlich – auch als jene, in deren Macht es läge, mit einem Schritt alles zu zerstören. Vergänglichkeit ist der eingegrabenen Schrift durch ihre vorgebliche Materialität immanent, die Fußhaltung der Alba jedoch birgt zusätzliche Gefahren, deutet sie doch an, die Spur im Sand jederzeit mit einer raschen Geste verwischen zu können. Die in der Spur im Sand angelegte Flüchtigkeit steht im Kontrast zu einer Beständigkeit des Bildes: Die im dargestellten Material drohende Vergänglichkeit wird durch die Transformation in die reale Materialität – die Ölfarbe – aufgehoben und umgewandelt. Was im Bild ephemere und vergänglich scheint, ist in der Dauerhaftigkeit der Malerei fixiert und konserviert. Das Spiel mit dem potenziellen Verschwinden der Zeile ist für den Betrachter ein rein imaginäres und bezieht genau daraus seine Spannung. Wie die Geschichte zeigte, sollte der Maler zwar zumindest das »Solo« tatsächlich in Farbe *auflösen* und somit das Material, dem die gemalten Buchstaben ihre Dauerhaftigkeit verdanken, gegen sie wenden, doch ist die Malerei zunächst eine verlässliche Komplizin, wenn es gilt, das Ephemere zu bannen und Vergängliches mittels materieller Transformation in Dauerhaftigkeit zu übersetzen, ohne ihm seinen Status zu nehmen. Eine Antinomie, die auch der Signatur eignet, denn auch hier zeigt sich: Der Name des Künstlers überdauert seinen Träger, wenn er nur entsprechend bewahrt wird, und er konserviert darüber hinaus dessen Idealbild.

Die Inschrift suggeriert zugleich Natürlichkeit in der ephemeren Geste einer raschen Zeichnung auf dem Boden sowie Artifizialität in ihrer kunstvollen malerischen Ausformulierung. Gerade die dauerhafte Einschreibung in den unbeständigen *sandigen* Untergrund stellte konzeptuell und kompositorisch eine Herausforderung für den Maler dar: Zum einen musste Goya eine solche Inskription angesichts dieser fiktionalen Materialität des vorgeblichen Grundes glaubhaft machen und die Spur in der Ölfarbe fixieren ohne ihren flüchtigen Charakter aufzugeben; zum anderen aber ist just der Erdstaub in diesem Fall ureigenstes Malmaterial, denn dem im unteren Bereich des Gemäldes aufgetragenen Farbton Ocker, eine der ältesten bekannten und am häufigsten verwendeten Farben, liegt ein Pigment zugrunde, das der Erde entstammt.<sup>23</sup> Somit sinkt der Maler zwar zu Füßen der verehrten Frau nieder, er vertieft sich jedoch zugleich in die Substanz seiner Malerei, eben die aus dem Boden gewonnene Farbe. Er *schmiegt* sich also

nicht nur an die Herzogin und auf die Oberfläche seines Gemäldes, sondern auch in die Materie seiner Kunst.

Goya beschreibt damit eine nahezu symbiotische Beziehung von Maler und Material: Der Maler stellt seine Signatur als Spur im Sand dar und verbindet sich so seinem Malmittel, schreibt sich in den Ursprungsstoff jener in Ocker ausgeführten Partie ein. Während die Inskription in den Boden absinkt, tritt ihr Produzent an die Oberfläche, wo er in der Malerei aufgeht. Die Schrift im Sand wird in die Pinselschrift der Ölfarbe übersetzt, sichtbar wird diese *Transsubstantiation* an der Figur des Autors. Die glaubwürdige Insertion in den Bildraum gelingt nur durch die ausgewogene Setzung von Licht- und Schattenwerten, einem grundlegenden Gestaltungsprinzip gegenständlicher Malerei, das hier den Malernamen hervorbringt.

An der glatten Oberfläche des Gemäldes aber wandelt sich das Bild des in den Boden gegrabenen, räumlich definierten Schriftzugs in gut lesbare Buchstaben und geht somit den umgekehrten Weg, der bei der Projektion von dreidimensionalen Gegenständen in die Fläche eingehalten wird, die an der Schwelle zum Bild ihrer funktionalen Eigenschaften verlustig gehen. In dieser *Wandlung* eint die Inskription noch andere scheinbare Widersprüchlichkeiten: So ist die Unbeständigkeit des dargestellten Grundes konterkariert durch die Dauerhaftigkeit der Ölfarbe, die Intimität eines Versprechens des Liebenden aber steht dem öffentlichen Anspruch des Malers als Urheber des Gemäldes entgegen. Denn »Solo Goya« mag der Alba einzigen Francisco meinen, es zeichnet aber ebenso den »einzigen Goya« aus, den ersten Maler des Königs und ganz Spaniens, nach dessen Selbstverständnis es vielleicht auch keinen weiteren seinesgleichen geben konnte.

### *multum in parvo* – Vieles im Kleinen

Die Signatur ist ein Gegenstand, in dem sich künstlerische und kunstwissenschaftliche Interessen eng berühren. Handschriftliche Signaturen in Gemälden scheinen prädestiniert als Trägerinnen von Informationen, die über das unmittelbar Anschauliche hinausreichen. Dies machen Analysen der ästhetischen Struktur sichtbar, von denen Autorschaftsnachweise bislang zumeist ausgespart wurden.<sup>23</sup> Gerade in dieser Marginalisierung liegt vermutlich die Voraussetzung für ihre mögliche Aufladung: Signaturen etablierten einen Ort, um Anliegen zu verhandeln, die in aller Deutlichkeit nicht vorzutragen gewesen wären, seien sie nun auf das auktoriale Selbstverständnis, auf den Inhalt der Darstellung oder auf den für das künstlerische Bild beanspruchten Status bezogen. Diese spezifischen Inschriften boten ebenso Raum für selbstbezügliche Anmerkungen wie für Subversion – und dies vermittelt *künstlerischer* Gestaltungsprinzipien.

Der Kunstgeschichte galt die Signatur bislang primär als Verschriftlichung des Künstlernamens und mithin als Ordnungskriterium. Diese Studie sollte zeigen, dass ihre Analyse jedoch für die Reflexion zentraler theoretischer und methodischer Fragestellungen relevant werden kann. Entsprechende Forschungen dienen zur Klärung von historischen Autorkonzepten und leisten durch deren Präzisierung einen Beitrag zu der seit den 1960er Jahren verstärkt diskutierten Frage nach Grenzen und Möglichkeiten der Autorschaft. Die Berücksichtigung der jeweils spezifischen Inszenierung der Sig-

natur ist zudem für rezeptionsästhetische Fragestellungen produktiv, da diese per se appellativen Charakter besitzt, vom Künstler an den Betrachter gerichtet ist und als Realitätspartikel, als *reale* Schrift, die auf die Leinwand oder in den Bildraum exportiert wird, die Sphären von Bild- und Betrachterwirklichkeit beständig zu durchdringen, ihre Grenzen immer wieder in Frage zu stellen vermag. Die Untersuchung auktorialer Inskriptionen ist unumgänglich für repräsentationskritische Ansätze, kehrt sie doch deutlich hervor, wer sich und andere in welcher Weise in Szene setzt und welche innerbildlichen Relationen solcherart zum Tragen kommen. Die Frage nach der Verortung der Künstlersignatur profitiert von den jüngeren Studien zur frühneuzeitlichen Bildtheorie, wie sie ihrerseits als Element des Zwischenraums dazu beitragen kann, das Verhältnis von zentralperspektivisch konstruiertem Raum und Bildfläche zu klären. Sie berührt weiterhin auch die Diskussion um Materialität und Medialität, weil die dem Gemälde inserierte Inskription einerseits den Konflikt um mediale Differenz per se in sich trägt, diesen aber im konstruktivsten Sinn aufzulösen versteht und andererseits damit unmittelbar einhergehend eine vorgebliche Materialität mit ihrer tatsächlichen verbindet – sie ist Schrift, kann aber zugleich etwa Sand, Blut oder Stein darstellen, vermeintlich aus *Grashalmen* (Pisanello), *Raupen* (van Kessel), *Moos* (Segantini) oder *geflochtenem Stroh* (Arcimboldo) gebildet werden.

Der Aspekte ließen sich noch einige hinzufügen, sie mehren sich mit jeder Betrachtung einer auktorialen Inschrift und deren Konvolut ist nahezu unerschöpflich. Die ganze Welt mag zwar nicht im Detail der Signatur stecken, aber vielleicht doch die halbe Kunstgeschichte.

## Anmerkungen

1. Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray*, hrsg. v. Eva-Maria König, Stuttgart 1995, S. 40. Das Bildnis Dorian Grays ist im Weiteren ein viel nachhaltigeres *Spiegelbild* des Porträtierten als dies das Ideal der Naturnachahmung in der Kunsttheorie vorsieht. Denn der zunehmend moralisch zweifelhafte Lebenswandel des jungen Mannes, seine Kälte und Bösartigkeit zeichnen sich im Bildnis – gewissermaßen als Gesicht seiner Seele ab («It is the face of my soul», S. 233) –, in seinem Antlitz hinterlassen weder diese Eigenschaften und Vergehen noch die biologische Alterung Spuren. Dies ist die magische Konsequenz eines von Dorian beim ersten Anblick des Gemäldes geäußerten Wunsches, an dessen Stelle ewig jugendlich und schön bleiben zu dürfen. Nach Jahren offenbart Dorian Gray dem Maler das streng gehütete Geheimnis, das ihn mit

seinem Porträt verbindet, um ihn, gewissermaßen als den Verursacher dieser fatalen Beziehung, zu ermorden. Als er schließlich, in der Absicht, sich auch von seinem verhassten *alter ego* zu befreien, das Gemälde mit einem Messer attackiert, tötet er sich durch einen Stich in das Herz des Abbilds selbst. Das Porträt gewinnt mit dieser *Erlösung* sein ursprüngliches Aussehen zurück, die Leiche Dorians aber nimmt die ihm nun endlich eigenen Züge an.

2. Zu dem Text als Konglomerat bildreflexiver Aspekte vgl. Stefanie Diekmann: Nichts zu sehen. Zur Verteilung und Umverteilung von Zeichen in Oscar Wildes *Bildnis des Dorian Gray*, in: Bettine Menke, Barbara Vinken (Hrsg.): *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*, München 2004, S. 341-351. Zum Problemkomplex Bildlichkeit vgl. u.a.: Volker Bohn (Hrsg.): *Bildlichkeit*, Frankfurt 1990 und Gottfried Boehm

(Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994.

3. Wilde 1995, S. 41. Die Ambivalenz dieser vermeintlichen Abgeschlossenheit des Werks, deren tatsächliche Uneingelöstheit so schwerwiegende Folgen haben wird, kündigt sich schon in der Wahl des Begriffs »quite« für die nähere Zustandsbeschreibung an, denn dieser kann zugleich »völlig« wie auch nur »ziemlich« meinen.

4. Ich beschränke mich hier auf europäische Kunst. Insbesondere die künstlerischen Produktionen asiatischer Länder wären in Hinblick auf die Frage nach der Künstlersignatur von großer Relevanz, besonders für die Relation von bildlichem Motiv und Schrift und deren *Verwobenheit*. Ihre Bearbeitung setzt jedoch freilich die Beherrschung der jeweiligen Sprache voraus.

5. So verweist Athenaeus im 12. Buch der *Deipnosophistae* [XII, 543c-e] auf Inschriften des Parhassios (Athenaeus: *The Deipnosophists*, übers. v. Charles Burton Gulick, Bd. 5, Cambridge-London 1955, S. 460-461), Apollodorus soll auf seine Bilder geschrieben haben, dass es leichter sei, ihn zu tadeln, als ihn nachzuahmen, wie Plutarch [*De Gloria Atheniensium*, 346] überliefert (Plutarque: *De Gloria Atheniensium*. Edition critique et commentée, hrsg. v. J. Cl. Thiolier, Paris 1985, S. 39), und Plinius beschreibt in der *Epistula praefatoria* der *Naturalis Historia* Signiermodi antiker Künstler, vgl. C. Plinius Secundus: *Naturalis historia*, Buch 1, hrsg. v. Roderich König, München 1973, S. 20/21, 26-27. Zum Nachleben antiker Signiermodi: Emil Ploss: Der Inschriftentypus »N. N. me fecit« und seine geschichtliche Entwicklung bis ins Mittelalter, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 77, 1958, S. 25-46.

6. Zu Künstlerinschriften vom frühen bis zum späten Mittelalter in verschiedensten künstlerischen Medien vgl. Anne-Marie Lecoq, Cadre et rebord, in: *Revue de l' Art*, 26, 1974, S. 15-20; Françoise Perrot: La signature des peintres-verriers, in: ebd., S. 40-45; Peter Cornelius Claussen: Künstlerinschriften, in: Anton Legner (Hrsg.): *Ornamenta Ecclesiae*, Köln 1985, S. 263-276; Albert Dietl: In arte peritus. Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos, in: *Römische Historische Mitteilungen*, 29, 1987, S. 75-125; David Ganz: »Mind in character«. Ancient and medieval ideas about the status of the autograph as an expression of personality, in: P. R. Robinson: *Of the making of books. Medieval manuscripts, their scribes and readers*, Brookfield 1997, S. 280-299.

7. Die kunsthistorische Forschung hat die Bedeutung der Künstlersignaturen erst in jüngster Zeit in den Fokus ihrer Aufmerksamkeit gestellt. Das Interesse richtet sich dabei vor allem unter soziologischen Gesichtspunkten auf die Analyse des jeweiligen Künstlerselbstverständnisses, auf semiotisch motivierte Typologisierungsversuche oder auf historiografische Interessen bezüglich einer Herausbildung urheberrecht-

licher Praktiken. Vgl. allgemein zum Problem der Signatur: Michael J. Liebmann: Die Künstlersignatur im 15.-16. Jahrhundert als Gegenstand soziologischer Untersuchungen, in: P. H. Feist (Hrsg.): *Lukas Cranach. Künstler und Gesellschaft*, Wittenberg 1972, S. 129-134; Themenheft der *Revue de l' Art*, 26, 1974, 8-14; Claude Gandelman: The Semiotics of Signatures in Painting. A Peircian Analysis, in: *American Journal of Semiotics*, 3, 1985, S. 73-108; Charles Sala: La signature à la lettre et au figure, in: *Poétique Paratextes*, 69, 1987, S. 119-127; O. Calabrese/B. Gigante: La signature du peintre, in: *La part de l'oeil*, 5, 1989, S. 27-43; Béatrice Fraenkel: *La signature. Genèse d' une signe*, Paris 1992; Victor I. Stoichita: Nomi in cornice, in: Matthias Winner: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992, S. 293-315; Deborah Cherry: Autorschaft und Signatur. Feministische Leseweisen der Handschrift von Frauen, in: Katharina Hoffmann-Curtius/Silke Wenk (Hrsg.): *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*, Marburg 1997, S. 44-57. Zu ausgewählten Kunstlandschaften: Louisa C. Matthew: The Painter's Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures, in: *Art Bulletin*, 80, 1998, S. 616-648; Rona Goffen: Signatures: Inscribing Identity in Italian Renaissance Art, in: *Viator*, 32, 2001, S. 303-370. Daneben wurden die Signaturen einzelner Künstler untersucht, besonders die Dürers und Rembrandts, die des Ersteren vor allem in Hinblick auf das Künstlerbild, die des Letzteren, um damit graphologische Anhaltspunkte für Datierungsfragen zu gewinnen.

8. Zu Signaturen, die Schrift und Bild vereinen vgl. Karin Gludovatz: Malerische Worte. Die Künstlersignatur als Schrift-Bild, in: Gernot Grube/Werner Kogge/Sybille Krämer (Hrsg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005, S. 313-328.

9. Studien zum Verhältnis von Bild und Schrift bzw. Bild und Text beanspruchen eine produktive Zusammenführung der unterschiedlichen Medien häufig erst für die Kunst der Moderne,

vgl. etwa: Wolfgang Max Faust: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Ende der Kunst im Anfang der Künste*, München-Wien 1977; *Die Sprache der Kunst*, hrsg. v. Eleonora Louis und Toni Stooss, Ausstellungskat. Kunsthalle Wien, Ostfildern-Ruit 1993.

10. Als *Paratexte* werden dem französischen Literaturwissenschaftler Gérard Genette zufolge jene Nebentexte literarischer Produktion benannt, die nicht eigentlich zum Text gehören, aber für diesen relevante Erklärungen beisteuern, also etwa Autornachweis, Titel, Impressum, Widmung, Vorwort etc. Vgl. Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/Main 1989 [frz. 1987].

11. Das Gemälde (Öl/Leinwand, 210,2 x 149,3 cm) ging scheinbar nie in den Besitz der Auftraggeberin über, sondern verblieb vermutlich in Goyas Besitz, seine wechselvolle Geschichte ist erst ab 1838 zu rekonstruieren, vgl. Elizabeth Gué Trapier: »Solo Goya«, in: *The Burlington Magazine*, 685, April 1960, S. 158-161. Heute befindet es sich in der Hispanic Society of America, New York.

Zu dem Verhältnis von Goya und der Herzogin von Alba vgl. Ezquerro del Bayo: *La Duquesa de Alba y Goya. Estudio biográfico y artístico*, Madrid 1928. Er konnte für seine Studie noch auf Materialien aus dem Alba-Archiv zurückgreifen, die bei einem späteren Brand verloren gingen. Weiterhin: Pierre Gassier/Juliet Wilson: *Goya. His Life and Work*, London 1971, S. 114-124; Jeanine Baticle: Goya y la Duquesa de Alba. Qué tal?, in: *Goya. Nuevas Visiones*, Ausstellungskat. Museo del Prado, Madrid 1987, S. 60-80; Wendy Bird: Two rumours concerning the Duchess of Alba: Volaverunt and Sueño de la mentira y la yncostancia, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 136, 2000, S. 197-213.

12. Vgl. Gué Trapier 1960.

13. Vgl. Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt 1988, S. 65.

14. Das Gemälde entstand vermutlich in den ersten drei Monaten des Jahres 1797 in Sanlúcar de Barrameda, dem

Landsitz der Alba oder kurz darauf in Goyas Madrider Atelier. Goyas Aufenthalt in Andalusien ist für diese Zeit durch Briefwechsel nachgewiesen, vgl. dazu Susann Waldmann: *Goya und die Herzogin von Alba*, München-London-Wien 1998, S. 45 und Bird 2000, S. 207. Der Maler lernte die Herzogin spätestens 1795 kennen als er sie und ihren 1797 bereits verstorbenen Ehemann erstmals porträtierte; die Bildnisse befinden sich heute in Madrid (Colección Casa de Alba bzw. Prado). 15. Wilde 1995, S. 43.

16. Ich beziehe mich hier auf die im Wesentlichen von Roland Barthes und Michel Foucault Ende der 1960er Jahre angestoßene Autorschafts-Debatte, die – gegen eine biografieorientierte Tendenz in der Literaturforschung gerichtet – einerseits versuchte, die textliche Produktion als jeweilige Summe aus den Erkenntnissen anderer, neu perspektivierter und miteinander verwobener Texte zu zeigen, und andererseits auf einer Trennung der historischen Person von einer überzeitlichen Existenz als Autors basierte. Gerade Forschungen zur Signatur können zur Ausdifferenzierung dieser Diskussion von kunstwissenschaftlicher Seite einen Beitrag leisten, weil sich darin einerseits zeigen lässt, dass die Frage nach dem Verhältnis von biologischer Person und auktorialer Diskursfigur nicht nur eine des Poststrukturalismus ist, sondern – wenn freilich nicht in der Form artikuliert – bereits ein historisches Phänomen darstellt, und andererseits sichtbar wird, dass bei aller Relevanz der von Barthes, Foucault und in ihrer Nachfolge vorgebrachten Argumente (die Betonung von Intertextualität, die Darlegung von Autorfunktionen etc.) das Konstrukt Autor zumeist weniger aufgehoben als in den meisten Fällen auf andere Größen verlagert wird (auf das Werk, die Institution etc.), die Autorfunktionen übertragen bekommen. Insofern scheint es relevant aufzuzeigen, wie und mit welchen Mitteln sich im Werk selbst ein auktorialer Anspruch etabliert, um bei aller Wichtigkeit dekonstruktivistischer Analyse das auktoriale Subjekt nicht aus seiner Verantwortlichkeit zu entlassen. Vgl. die angesprochenen Texte so-

wie andere zentrale Beiträge zur Frage der Autorschaft: Fotis Jannidis u.a. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000 und Michael Wetzell: Autor/Künstler, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hrsg. v. Karlheinz Bark u.a., Bd. 1, Stuttgart-Weimar 2000, S. 480-544.

17. Zur Bedeutung der Wiederholung/Iterierbarkeit der Signatur vgl. Jacques Derrida: Signatur – Ereignis – Kontext, in: Ders.: *Randgänge der Philosophie*, hrsg. v. Peter Engelmann, Wien 1988, S. 291-314.

18. In Goethes 1809 erschienenem Roman bietet sich die junge Ottilie an, ein Manuskript Eduards zu kopieren. Als sie ihm die Abschrift überreicht, wird er ihrer Liebe gewahr, als er bei der Durchsicht bemerkt, wie sich das Schriftbild im Verlauf des Textes ändert – von Ottiliens fein gezogenen Buchstaben wandeln sich die Züge bis hin zu einer Schrift, die mit seiner identisch ist. Die Worte des Mannes durchfließen in der Abschrift gewissermaßen den Körper der Frau, werden zunächst in ihren Duktus übersetzt bis sie sich gänzlich wieder dem des ursprünglichen Schreibers angleichen. Dies nimmt Eduard als Fähigkeit zur Hingabe und schließt daraus auf Ottiliens Liebe – doch ist das Wesen dieser Liebe gleichfalls in diesem Mittel der Erkenntnis festgeschrieben, denn die Zuneigung des Mädchens wird zu seiner völligen Selbstaufgabe führen.

19. Vgl. Bird 2000, welche auf die verhältnismäßig offenen Lebensformen der spanischen Aristokratie verweist. Demnach hätte sich eine Dame vom Rang der Alba vermutlich einen Maler als mehr oder weniger öffentlichen Liebhaber, doch gewiss nicht als offiziellen Lebenspartner, geschweige denn Ehemann, leisten können.

20. Zum Verbleib des Nachlasses der Herzogin vgl. Gué Trapier 1960, S. 161.

21. Als zentraler Quellentext wäre hier Leon Battista Albertis *De pictura* (1435/36) zu nennen. Vgl. zu diesbezüglichen bildtheoretischen Fragestellungen Klaus Krüger: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen*

*Neuzeit in Italien*, München 2001, bes. S. 27-45 und Gerhard Wolf: *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002, bes. S. 201-253.

22. Das natürliche Erdpigment Ocker wird vorwiegend im Tagebau als weiches Gestein oder harte Erde abgebaut und durch Schlämmen und Mahlen aufbereitet. Die so gewonnenen weichen, rauen und gelegentlich auch sandigen Pulver sind gelb bis bräunlich. Vgl. zur Gewinnung, Beschaffenheit und Verarbeitung von gelbem Ocker Kurt Wehlte: *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Ravensburg 1967, S. 92-93 und Max Dörner: *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Stuttgart 1976, S. 33-34. Bereits in den Höhlenwandmalereien kam das Pigment zum Einsatz, vgl. Margarete Bruns: *Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos*, Stuttgart 1997, S. 85-89.

23. Das Interesse am Detail, das die frühe Kunstgeschichte auszeichnete, ist generell erst in den letzten Jahren wieder verstärkt in den Fokus gerückt, vgl. dazu die grundlegende Studie von Daniel Arasse: *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1992.