

Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles
Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
Band: 65 (2022)
Heft: 2

Artikel: "Das Zeichen, dieses Ding zwischen Wort und Bild" : intermediale Perspektiven in Warja Lavaters Künstlerbüchern
Autor: Ribì, Carol Jana
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1008132>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

CAROL JANA RIBI

«DAS ZEICHEN, DIESES DING ZWISCHEN WORT UND BILD»

Intermediale Perspektiven in Warja Lavaters Künstlerbüchern

«*Warja Lavaters Kunst lebt!*» ist ein pathetischer Ausruf, der meint, etwas Totgeglaubtes wiederauferstehen zu lassen, um es ans Licht zu holen und es der Dunkelheit des Archivs zu entreißen. Ist er berechtigt? Und wie vergessen war Lavaters Kunst? Zwei jüngst gezeigte Einzelausstellungen beweisen ein reges internationales Interesse an der Künstlerin. Dies waren die Ausstellung «Warja Lavater: Sing-Song-Signs & Folded Stories» der Zentralbibliothek Zürich (3. März bis 19. Juni 2021) sowie die Ausstellung «Punkt, Fläche, Strich: Warja Lavaters Künstlerbücher und Symbolnotation» des Romantikerhauses der Städtischen Museen in Jena (30. April bis 24. Juli 2022). Dass ihre Künstlerbücher in vielen öffentlichen und privaten Sammlungen weltweit aufbewahrt werden, hat dazu beigetragen, dass sie nie ganz vergessen ging. Dies zeigen Gruppenausstellungen wie «Twentieth Century Women» des Bechtler Museum of Modern Art in Charlotte NC (13. Februar bis 26. September 2021) oder bereits angekündigt «Bilderbuchkunst. Das Buch als künstlerisches Medium» des Museum für angewandte Kunst in Wien (12. Oktober 2022 bis 5. März 2023), wo einzelne ihrer Werke zu sehen waren bzw. sind. – Wie jeder Kunstliebhaber weiß: Ausstellungen sind einmalige Gelegenheiten, Kunstwerke *hautnah* zu erleben. Denn so, wie die Artefakte ausgewählt, beleuchtet, angeordnet und präsentiert werden, beeinflussen sie unsere Wahrnehmung, die im Wechselspiel allerlei Wirkungen in und mit uns entfaltet. Erst in diesem Wechselspiel von Künsten und Sinnen entfaltet sich und überlebt Kunst. Neben diesen wirkungsästhetischen Effekten kann eine gut gemachte Ausstellung aber auch ganz einfach

vertiefte Einsichten ins Schaffen der Künstlerin, in ihre technischen Verfahrensweisen geben. Im Falle der beiden erwähnten Ausstellungen wurde retrospektiv die künstlerische und mediale Vielfalt des Lavater-Œuvres zum ersten Mal *begreifbar*. So konnte man sehen, dass Lavater nicht nur Künstlerbücher gestaltete, sondern auch andere Medien wie Radierung, Leinwand, Paper Art, Film, Rauminstallation gekonnt bediente. Außergewöhnlich dabei ist, dass Lavater nicht nur die intermedialen Zusammenhänge ihrer Werke reflektierte, sondern auch ein eigenes Konzept dafür entwickelt hat. Warja Lavater nannte es unterschiedlich, zunächst waren es *Folded Stories*, dann *Sing-Song-Signs*, *Pictosonies* und schließlich *Imageries* und «écriture lumineuse continue». Im Folgenden soll anhand einiger Werkbeispiele auf dieses von Lavater beschriebene intermediale Verhältnis zwischen Schrift, Bild und Ton näher eingegangen werden. «Intermedial» bezeichnet hier ein Ineinandergreifen unterschiedlicher Medien in den Kunstwerken. Die Ausgangsthese lautet, dass Lavaters Künstlerbücher hybride Phänomene sind, die sowohl als Schrift, wie auch als Bild betrachtet sowie als Ton wiedergegeben werden können.¹

Wer war Warja Lavater?

Warja Lavater, geborene Barbara Esther Lavater, starb 2007 im Alter von 93 Jahren in Zürich.² Die gebürtige Winterthurerin war seit ihrer frühesten Kindheit polyglott. Kaum ein halbes Jahr alt reiste sie mit ihren Eltern 1913 nach Moskau, wo sie bis zur Oktoberrevolution 1917 ihre früheste Kindheit verbrachte. Russisch war ihre

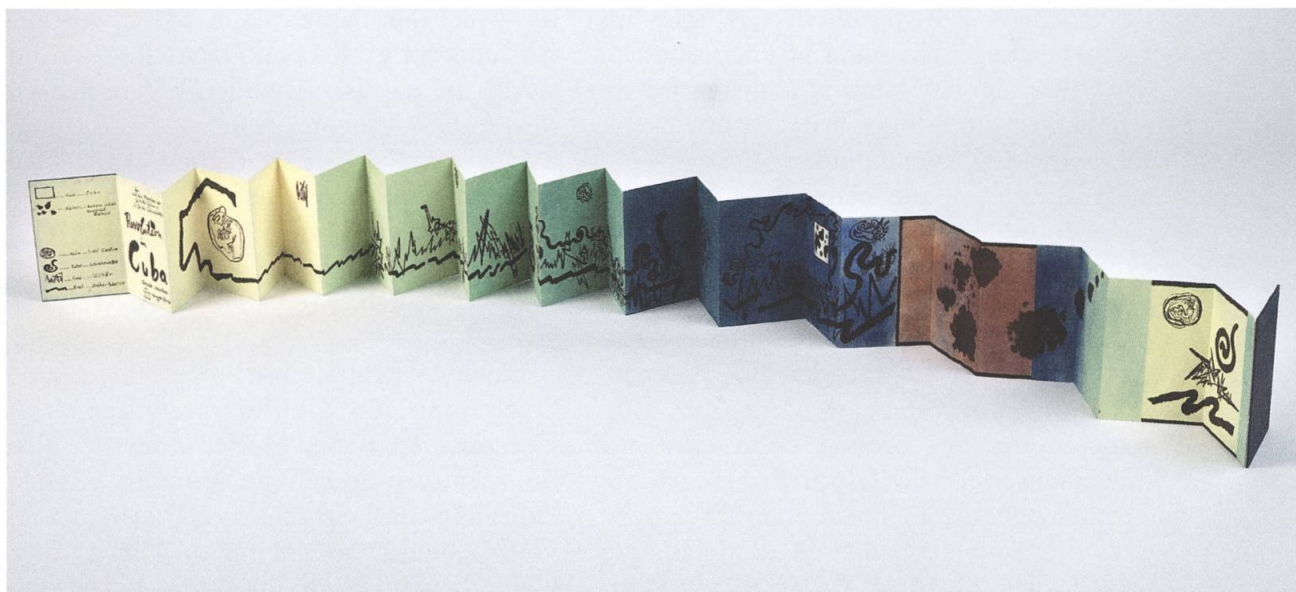


Abb. 1: Warja Lavater, *Revolution Cuba oder Die Bremer Stadtmusikanten*, Aquarell und Tusche, Zürich 1960, Foto: Martin Stollenwerk (SIK ISEA), Zentralbibliothek Zürich, ©ProLitteris 2022.

erste Sprache, die sie von ihrer Kinderfrau gelernt hatte. Auch ihren Rufnamen «Warja» erhielt sie von ihr. Nach dem Ersten Weltkrieg verbrachte Lavater weitere Jahre mit ihrer Familie in Athen, wo sie Griechisch lernte. Nach der Rückkehr in die Schweiz Anfang der 1920er-Jahre wurde sie in die zweite Klasse eingeschult. Bisher nur durch Privatunterricht ihrer Mutter, Mary Lavater-Sloman, gebildet, konnte die Achtjährige kaum lesen oder schreiben.³ Jahrzehnte später erzählte sie von diesem sie offenbar prägenden Erlebnis, dass sie fasziniert gewesen sei über die sich beim Lesen vollziehende Synthese von Ton und Bild, dass «Die Fe» nicht nur ein Schriftbild, sondern auch ein ablesbares Lautbild besaß. Diese Faszination über die erste Leseerfahrung spiegelt ihre künstlerische Absicht, mittels Visualität abstrakter, einfacher Zeichen zu kommunizieren, und dies auch über kulturelle und sprachliche Grenzen hinweg. Visuelle Verständigung blieb ein zentrales Thema ihres Schaffens.

International bekannt wurde Lavater mit ihren Künstlerbüchern, den sogenannten *Folded Stories*, die 1962 vom Museum of

Modern Art in New York und der Basilius Presse Basel als Lithografien herausgegeben wurden. Die ersten in der Reihe publizierten Leporellos waren *Wilhelm Tell*, *Die Grille und die Ameise*, *Match*, *Party*, *Promenade en Ville* (alle 1962), zwei Jahre später kamen weitere dazu wie *Raub der Sabinerinnen*, *Leidenschaft und Vernunft* und *Der gute Vorsatz ist blau* (alle 1964). Neben literarischen Vorlagen wie den Fabeln nach La Fontaine oder der Legende «Wilhelm Tell» sind es alltägliche Beobachtungen, die den Werken ihre Thematik geben. Ab Mitte der 1960er-Jahre publizierte der renommierte Pariser Kunstverlag Adrien Maeght Editeur ihre Künstlerbücher. Die bei Maeght erschienenen Märchen nach Charles Perrault – *Rotkäppchen* (1965), *Die Geschichte vom Glück* (1968), *Schneewittchen* (1974), *Aschenputtel* (1976), *Däumling* (1979) sowie *Dornröschen* (1982) – sind die wohl bekanntesten Werke Lavaters, wenn auch nur ein kleiner Ausschnitt ihres von thematischer Vielfalt und gestalterischem Ideenreichtum geprägten Œuvres.⁴

Mit ihren *Folded Stories* beteiligte sich Lavater maßgeblich an der Entwicklung

des Formats Künstlerbuch, das 1960 im Entstehen begriffen war. Es ist in ihrem Fall das Faltbuch oder Leporello, das es ihr ermöglichte, ihre Bilderschrift zu entwickeln. Ein in dieser Zeit entstandenes, aber wenig bekanntes, weil nie gedrucktes Werk ist das Leporello *Die Revolution in Cuba / Die Bremer Stadtmusikanten* (1960) (Abb. 1). Bemerkenswert an diesem Künstlerbuch ist, dass zwei vollkommen unterschiedliche Geschichten in ein und derselben Linienzeichnung dargestellt werden. Zur Entschlüsselung der Szenen dient eine auf den ersten Seiten des Leporellos eingefügte Zeichenlegende. In Form einer Liste werden die unterschiedlichen Bildelemente – wie Linien, Quadrat, Tinten-Kleckse – erklärt. Die doppelte Zuordnung der einzelnen Linienzeichen zu unterschiedlichen Figuren macht deutlich, wie die Darstellung offen ist für ganz unterschiedliche Interpretationen. Das Märchen und die Revolution können im Inhalt kaum disparater sein. Was aber anhand der Linienzeichnung ins Auge springt, ist das Schema der Erzählung, das offenbar in beiden Narrativen gleich ist. Abstrahiert vom jeweiligen Inhalt geht es allgemein um die Formung von Widerstand und die Umkehrung der Herrschaftsverhältnisse.

Durch diese abstrakt grafische Umsetzung des Märchens und zugleich des historischen Ereignisses gelingt es Lavater, die mimetischen Darstellungsweisen der herkömmlichen Illustration hinter sich zu lassen und das visuelle Erzählen zu revolutionieren. Es werden narrative Strukturen sichtbar gemacht sowie das visuelle Erzählen von der Lautsprache entkoppelt, sodass die Zeichen auch in einem anderen (europäischen) Sprachraum verstanden werden können.

Erst im und am Leporello beginnen aber die gezeichneten Linien Geschichten zu erzählen, indem sie durch die Faltung in Bewegung geraten. Was mit der Eigenschaft der Ausdehnung eines gefalteten Papierbandes zu tun hat. Die Linien übernehmen

das Spiel der Papierfalten. Durch das Betrachten der grafischen Darstellungen und durch die haptisch-mobilen Eigenschaften des Papiers ereignet sich ein Erzählen in Symbolen, das den zeitlichen Verlauf im Medium des Faltbuchs erfahrbar macht. Indem die Zeitlichkeit des Erzählens in den Bild-Raum kommt, verbinden sich zwei unterschiedliche Medien in einem Wechselspiel.

Lavaters Künstlerbücher eröffnen neue Spielräume für die Interpretation altbekannter oder neuer Stoffe, indem sie sich die kreativen Freiräume des individuellen Erfindens und Setzens von Zeichen und von Bedeutungen nehmen. Dieser Idee bleibt die Künstlerin ihr ganzes Leben treu und wendet es in unterschiedlichen Medien und Zusammenhängen an.

*«Leporello» (1982):
oder über das «livre sculpté»*

Die nachfolgenden Erläuterungen zum Medium des Faltbuchs sind aus meinem Artikel «Warja Lavaters Folded Stories. Werkgenese und Wirkungsästhetik» (2019) übernommen, dieser Hinweis gilt für dieses ganze Kapitel, deshalb wird auf weitere Verweise verzichtet.⁵ Das Künstlerbuch mit dem Titel *Leporello* (Paris, Zürich 1982, Abb. 2) brachte Lavater 1982 im Eigenverlag heraus. Sie konzipierte es als ein Buch zum Aufstellen und untertitelte es mit «livre sculpté», womit nicht nur die Skulpturhaftigkeit des Künstlerbuchs, sondern auch die Form des zugeschnittenen, wörtlich «skulptierten» Buches akzentuiert wird. Diese Verformungs-Semantik ist in der Etymologie des französischen Adjektivs «sculpté» enthalten, es leitet sich vom lateinischen Verb «sculpere» ab, was so viel bedeutet wie schnitzen, meißeln oder formen.⁶ So wird mit «livre sculpté» nicht nur die Plastizität des fertigen Kunstobjektes, sondern auch das handwerkliche Eingreifen, Verformen und Zerschneiden des Falt-



Abb. 2: Warja Lavater, *Leporello*, Collage, Lithografie, Paris/Zürich 1982, Foto: Peter Moerkkerk (ZBZ), Zentralbibliothek Zürich, ©ProLitteris 2022.

buches betont. In diesem Sinn beschreibt Lavater den Entstehungsprozess:

Als ich 1980 in New York war, [...] hatte ich soviel vor, dass es nicht zu einer eigentlich konzentrierten Arbeit reichte mit der Zeit. Ich nahm daher Papier, faltete es und schnitt hinein. Dabei entdeckte ich die herrliche Wirkung, Vorder- und Rückseite gleichzeitig sichtbar, die 2 Schrägschnitte hervorbringen.⁷

Die zwei gegenläufigen «Schrägschnitte» ermöglichen beim aufgestellten und leicht geöffneten Leporello durch die zur Mitte hin abfallende Höhe der Segmente eine «doppelte Sicht», sodass zugleich die Vorder- und die Rückseite zu sehen sind. Ohne viel Mühe schweift des Rezipienten Auge zwi-

schen beiden Ansichten hin und her, was der intendierten Semantik der Darstellungen entspricht. Die Segmente der Innenseite zeigen halb geöffnete Lippen, die im Begriff sind, im Spitzenwerk der Damenröcke zu verschwinden. Diejenigen der Außenseite zeigen dagegen zwei sich auf der Lauer befindende Augen, die Wache halten und den Blick des Betrachters erwidern, der neugierig die Papierfalten beschaut. Auch wenn die Bedeutungen der einzelnen Symbole mit Hilfe der einführenden Zeichenlegende entschlüsselt werden können – die Lippen stehen für Don Giovanni, die Augen für Leporello, die blumigen Spitzen für die verführten Damen –,

lässt sich die dargestellte Szene nur assoziativ nachvollziehen, da sie sich dem beschreibend-illustrativen Duktus entzieht. Und erst wenn man sich auf dieses Spiel der Assoziationen einlässt, gelingt es, mögliche Bedeutungen herauszulesen. So können die Figuren und ihre Rollen sowie Lebenswege in haptisch-visuellen Verdoppelungen, Verdrehungen und im permanenten Auf und Ab erfahren werden, was nicht nur neue interpretatorische Zugänge ermöglicht, sondern auch eine Lust am Spiel mit Bild und Bedeutungen erzeugt. Je nach Perspektive steigen oder fallen Blick, Papier, Figuren und Bedeutungen: ein «Oszillieren im Stillstand».⁸

Lavater bezeichnete *Leporello* als «eine hommage an diesen Erfinder des Faltbuches»⁹ und bezog sich dabei auf die Figur in Mozarts Oper *Don Giovanni*. Auf der Innenseite des Leporellos erklärt sie, wie Don Giovannis Diener, Leporello, zum Namensgeber des Faltbuches wurde: «Il [Leporello] jète un long papier, un livre déplié, du haut d'un escalier ... Alors, à partir de ce geste, inventé au 18^{ème} siècle, on nomme le livre dépliant: Leporello.»¹⁰ Dabei geht es weniger um die Schilderung einer Opernszene¹¹ als vielmehr um die Inszenierung von Gesten im und am gefalteten Buch. Ausgehend von dem effektvollen Entfalten und Werfen eines langen Papierbandes wird das gestische Repertoire des Leporellos vorgeführt. Zunächst zeugen die grafischen Darstellungen sowie die in Treppenform zugeschnittenen Segmente von schöpferischen Tätigkeiten wie Gravieren, Formen, Schneiden, Falten und Malen, die das Kunstwerk *Leporello* hervorgebracht haben. Diese manuellen Tätigkeiten, die als Spuren einer längst abwesenden Hand erscheinen, wirken in den grafischen Spuren, Verformungen und Schnitten nach, sie werden vom Kunstwerk ausgestellt. Die Hand als Manipulierende, Handelnde, Mitdenkende ist aber nicht nur als Lavaters eigene, vergangene Hand-Tätigkeit in der künstlerischen Arbeit zu verstehen, sondern auch

im Sinne der *Handlungen*, die den rezeptions-ästhetischen Prozess in Gang bringen, die die kartonierten Leporello-Deckel auf falten, das Papier zum Auseinanderfallen bringen und damit einen Faltenwurf erzeugen, der jede noch so kleine Bewegung aufnimmt und stets vibriert.

Die von Lavater erwähnte Treppen-Metaphorik erhält am Werk eine neue semantische Aufladung. So bilden die Segmente ein stufenförmiges Band, das bis zur Mitte abfällt und dann bis zum anderen Ende wieder ansteigt. Die Treppenform bildet ein V, das denjenigen wieder hinaufführt, den sie vorhin hinabgeleitet hat. So «fällt» Don Giovanni, um anschließend wieder hochzusteigen, was an die romantische Don Juan-Dichtung gemahnt, in welcher der Frauenheld nicht wie in Lorenzo da Pontes Libretto in die Hölle fährt, sondern erlöst wird. Dazu passt Lavaters Kommentar im Klappentext: «par le symbole de l'écriture lumineuse continue, je voudrais faire voir la survie de la légende «Don Giovanni» le séducteur. Don Giovanni l'éternel ...».¹² Die «écriture lumineuse continue» verweist auf eine Schrift jenseits der herkömmlichen, abendländischen Alphabet-Schrift, auf eine Schrift, aufgehoben in der Zeit, die wie ein Ereignis vergeht und an ein Zeit-Bild gemahnt, das an eine Geste gebunden immer schon Auflösung in der Stillstellung sowie Fortbewegung im Wiederaufleben meint. So kann die Figur Don Giovannis an eine «Ewigkeit» angenähert werden, indem die Buchform des Leporellos einerseits in ihrer Faltung auf eine unendliche Bewegung verweist und andererseits die (De-)Figurationen in der lumineszierenden Schrift aufscheinen.

«... das Zeichen, dieses Ding zwischen
Wort und Bild»

Was hat es mit der «écriture lumineuse continue» auf sich? Warja Lavater benutzte für ihre Zeichen unterschiedliche Begriffe

wie *Sing-Song-Signs*, *Pictosonies*, *Les gentils caractères*, *Imageries* oder eben auch *écriture lumineuse continue*. Werkgenetisch fällt die Entwicklung der Bilderschrift zusammen mit den Arbeiten an einem populärwissenschaftlichen Buch namens *Genetics* und einem längeren Aufenthalt in New York in den Jahren 1958 bis 1960, wie ich in meinem Artikel «Warja Lavaters Folded Stories. Werkgenese und Wirkungsästhetik» ausführlich erläutert habe.¹³ Rückblickend beschreibt sie den Entstehungsprozess in folgenden Worten:

Durch diese Arbeit [an dem Buch *Genetics*] war ich gezwungen, mich einmal von Grund auf mit dem Buch als solchem, d. h. dem Buch als Kommunikationsmittel, zu befassen. Wir lebten damals in New York. Ich entdeckte in chinesischen Buchläden, wie Texte gemalt wurden und die Sehnsucht, dass Schrift wieder Zeichnung und Zeichnung wieder Schrift werde, plagte mich auf unbestimmte Weise. Wie ich das immer tue, malte ich auch hier, besonders angeregt von dieser Weltstadt, Aquarelle und Gouachen. Die Bewegung der Menschenmassen, das anonym Stereotype des Individuums, auf dessen Innenleben aber durch Reklame, Radio, Fernsehen, Verbottafeln ununterbrochen eingehämmert wird, faszinierte mich, und ich begann in meinen Bildern immer mehr mit Zeichen zu arbeiten. Anstelle von menschlichen Figuren setzte ich Punkte und Linien. Ich stellte fest, dass sie viel geschmeidiger eine Emotion vermitteln, als dies eine Naturstudie vermag. Sie bilden nicht bloss ab – sie selbst bilden. (Warja Honegger-Lavater in GRAPHIS 102, 1962)

Sie beschreibt hier zwei unterschiedliche Erfahrungen, die sie dazu brachten, ihre Bilderschrift zu entwerfen. Zum einen war es das unbestimmte Verlangen nach der Verwandlung der Schrift ins Bild und des Bildes in die Schrift, ähnlich wie bei der chinesischen Kalligrafie. Zum anderen war es ein einfaches Notationssystem, das ihre Aufmerksamkeit in New York Ende der 1950er-Jahre eingenommen hatte, nämlich die Verkehrszeichen/-signale. Dabei faszinierte sie, wie ein einfaches grafisches Zeichen das Verhalten von Menschenmassen auf der Straße regelte. Verkehrszeichen und Lichtsignale aller Art werden in ihren Werken

thematisch aufgenommen, so zum Beispiel im Gemälde *Times Square* (1959) oder in den Künstlerbüchern *La Promenade en Ville* (1962), *Let-Liv* (1970) und *Laubfrosch* (1978). Wie sie weiter beschreibt, war es die Erfahrung, dass mittels abstrakter Zeichen – wie Punkten und Linien – die Emotionen «viel geschmeidiger» vermittelt werden konnten als in traditionellen Illustrationen (und Lavater war eine begnadete Illustratorin; sie illustrierte bis 1960 Kinderbücher sowie Romane ihrer Mutter, trug Illustrationen bei für Zeitungen und Zeitschriften wie die *Jugendwoche*). Wie sehr sie sich auch für die psychologische Dimension der Linie interessierte, dokumentiert dieses Zitat:

Noch vor 100 Jahren drückte man einen Freund an seinen Busen, weinte Freudenstränen, spuckte hinter einem Feinde her – es war eine Augenweide für den Illustrator. Heute aber, wo sich die Emotion ins Innere verkrochen hat, darf sich der Künstler das Recht nehmen, dieses Innere darzustellen. Und wieder ist es das Zeichen, dieses Ding zwischen Wort und Bild, das die Information übermittelt, eine Information, die sich von der Sprache unabhängig macht und sowohl Verspieltes als auch Ernstes mitzuteilen vermag. Ich möchte meine Zeichen sprechen lassen. (Warja Honegger-Lavater, GRAPHIS 102, 1962)

Indem sie das Zeichen als «Ding zwischen Wort und Bild» betrachtet, verleiht sie ihm eine Zwischenposition. Durch die Nähe zum Wort partizipiert das Zeichen an der Ausdruckskraft der Sprache und so an den Gefühlen und Emotionen der Sprechenden. Durch die Nähe zum Bild gewinnt es eine Eigenmächtigkeit durch Selbstreferenz, die ästhetische Wirkung entfalten kann. Mit anderen Worten, das grafische Zeichen ist bei Lavater in seiner Zuordnung und Bedeutung zwar arbiträr, aber qua seiner Phänomenalität (oder «Dinglichkeit», wie sie es nennt)¹⁴ als Artefakt auch Ausdruck von Welt und damit nicht beliebig oder zufällig. Diese Gegensätzlichkeit spiegelt sich im dialogischen Charakter der Werke. Denn ein grafisches Zeichen, das ein Wort in Analogie spiegelt, braucht ein Gegenüber, das es interpretiert. Deshalb

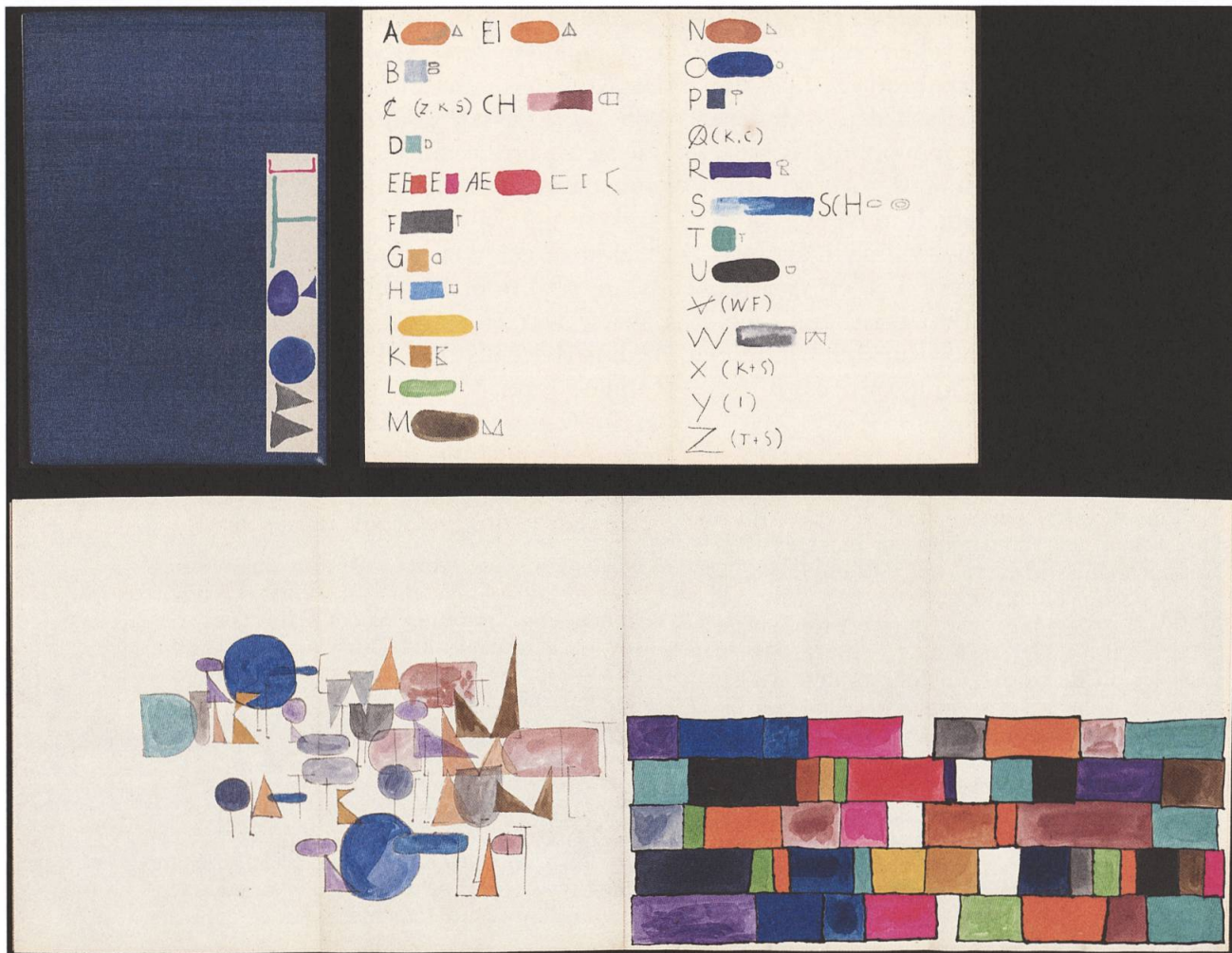


Abb. 3: Warja Lavater, *Worte*, Aquarell und Tusche, Paris 1961, Zentralbibliothek Zürich, ©ProLitteris 2022.

lässt sich bei Lavaters Kunstschaffen von «offenen Kunstwerken» im Sinne Umberto Ecos sprechen (*Opera aperta* 1962/67).

«Bilder werden Worte»:
oder über das Konzept der «Sing-Song-Signs»

Wie bedeutend für Lavater die Beziehung des Bildes zum Wort war, zeigt die Arbeit *Worte* aus dem Jahr 1961 (Abb. 3). Sie thematisiert nicht nur die Verbildlichung von Buchstaben, sondern auch die Absicht, dem Bild das «Wort» zu reden, indem es sich von dem lexikalischen Gebrauch der «Wörter» absetzen soll. Nicht der korrekte

grammatikalische Gebrauch eines Wortes, sondern dessen expressiv-psychologische Dimension interessiert die Künstlerin. Die Frage, wie sich der individuelle Ausdruck von Sprache visuell festhalten lässt, steht dabei im Fokus.

In *Worte*, das eher Notizbuch ist als ein abgeschlossenes Werk darstellt, ordnet sie jedem Buchstaben eine Farbe und einen Pinselstrich zu. Ausgerüstet mit den von ihr definierten Ausdrucksmodi malt sie Worte in Variationen auf den Faltseiten des japanischen Faltbuches. Damit führt sie das Wort in die Ausdruckswelt der Malerei ein. Auffällig dabei ist, wie die strukturelle Eigenschaft der Schrift – die Unterscheid-



Abb. 4: Warja Lavater, *Sing-Song-Signs / Les gentils caractères*, Collage, Aquarell, Zürich/Dallas/Paris [1967]/1989, Zentralbibliothek Zürich, ©ProLitteris 2022.

und Wiederholbarkeit der einzelnen Buchstaben – auch im malerischen Duktus beibehalten wird.

Wie nachhaltig sie das abendländische Schriftsystem beschäftigt hat, zeigen die Werke *Sing-Song-Signs* (1967/1973/1989), *Pictosonies* (1969), *Les gentils caractères* (1969), *Signal* (1982/83) oder *Spectacle – un livre mural* (1989). Alle Werke beschäftigen sich in unterschiedlicher Weise mit der Dekomposition des abendländischen Alphabets. So auch *Sing-Song-Signs* ([1967]/1989) (Abb. 4). Wie auf den ersten Blick deutlich wird, ist das Ziel aus der wörtlichen Dekonstruktion des Alphabets die Gewinnung der grafischen Grundelemente sowie Funktions-

weisen der Schrift. Ein Text begleitet das Werk.

Sie schreibt, dass die grafischen Grundformen wie die Senkrechte, Waagrechte, Diagonale und der Kreis aus dem Wagenrad entsprungen sind, und verweist auf den technologischen Zusammenhang ihrer grafischen Elemente, die sie übrigens als Baukasten für ihre Bilderschrift verwendet. Die *Sing-Song-Signs* befassen sich mit einem kulturellen Erbe, das unser visuelles Feld täglich prägt. Trotz der Stereotypie der Schrift vermag Lavater ihnen ein kreatives Potenzial abzugewinnen. So betont sie, in Erinnerung an die eigene Kindheit, wie noch vor dem Erlernen der Schrift die Kritzelei und

die Stimme in der Kinderzeichnung zusammenwirken. Indem das Kind kritzelt und dazu erzählt, entsteht eine grafisch festgelegte Narration. Es ist diese audio-visuelle Verbindung, die Lavater interessierte und die sie in ihren Werken immer wieder aufs Neue künstlerisch bearbeitete. Es stellt die Basis ihrer Bilderschrift dar und ist auch der Grund für den Transfer der *Sing-Song-Signs* in andere Medien wie zum Beispiel das Magnet-Spiel, den Film oder sogar die szenische Choreografie.

Auf der Hand liegen die Bezüge zu typografischen und lautmalerischen Experimenten der Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Denn das Dekomponieren von Schrift in figurative oder abstrakte Zeichenelemente ist nicht neu und findet sich auch schon im Dadaismus und Futurismus. Auch die Dynamisierung von Schriften ist bestens bekannt aus den Manifesten der Futuristen und dem russischen Konstruktivismus. Lavater kannte diese Strömung und hatte auch Kenntnis von Kandinskys theoretischen Schriften.

Bereits 1912 formulierte Kandinsky in seinem Essay *Über die Formfrage*, dass die grafischen Elemente ästhetischen Eigenwert besitzen können, und führt als prägnantes Beispiel die Schriftzeichen vor, die durch die grafische Neugestaltung ihrer graphematischen Funktion entledigt werden sollen und so nur noch eine grafisch-ästhetische Funktion besitzen. Indem er beispielsweise die Linie des Gedankenstriches auf das leere Papier in die Länge zieht und ihn zu einer abstrakten Form werden lässt, wird das Schriftzeichen seiner graphematischen Funktion entledigt. Diese radikale Loslösung der elementaren Form aus ihrem schriftbildlichen Kontext deutet bereits das Abstrahieren und Konstruieren der Modernen Kunst des 20. Jahrhunderts an (es sind auch gerade die Jahre, in denen sich Kandinsky zum Maler der Abstraktion entwickelt). Das Experimentieren mit Schriftzeichen setzt ein Potenzial frei für das Entwickeln neuer Formsprachen, die sich

zwischen Graphematik und Grafik, zwischen sprachnotationalen und bildgenerierenden Zeichen bewegen, wie Georg Witte in seinem Aufsatz *Die Phänomenalität der Linie* (2007) treffend formuliert.

Exkurs:

Lavater an der Kunstgewerbeschule Zürich

An diesem Punkt scheint es von Bedeutung zu sein, auf Lavaters Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Zürich einzugehen, denn sie umspannt einen Zeitraum, der durch prägende Einflüsse bestimmt war. Sie besuchte von 1931 bis 1935 die kunstgewerbliche Abteilung und ab 1932 die «Fachklasse für Lithographen und Graphiker» bei Ernst Keller, wie es auf ihrer Schülerkarte von damals vermerkt steht.¹⁵ Nicht nur Ernst Keller, sondern auch die Lehrer Otto Baumberger, Otto Meyer-Amden, Ernst Gubler sowie Arthur von Hoven und Hermann Fischer trugen dazu bei, dass die Schülerin im Bereich der modernen Schrift- und Buchkunst ausgebildet wurde. Obwohl das Gestalten von Werbeprodukten wie Verpackungen, Etiketten und Plakaten zur Ausbildung gehörte, wurde nicht von «Reklame» gesprochen. Im Gegenteil, der Anspruch war immer ein künstlerischer gewesen, der auf eigenständigen Ideen basieren sollte.

Bei Keller lernte sie die Formgesetze der Gestaltung kennen. Er brachte seinen Schülern bei, wie Buchstaben auf abstrakte grafische Grundelemente zurückgeführt werden können und wie diese «Abkömmlinge» von Bildzeichen, Piktogrammen oder Ideogrammen sind.¹⁶ Er ließ sie nach verschiedenen Vorlagen aus unterschiedlichen Zeitaltern und Schaffensbereichen Schriften entwerfen: Sie untersuchten vorchristliche und christliche Symbolik, Heraldik, Steinmetz-Zeichen, Verleger-Signete und vieles mehr. Diesen Zeichen suchte Ernst Keller die gleichen formalen Qualitäten zu geben wie den Buchstabenformen, so ergab sich eine neue

formale Einheit zwischen Schriftzeichen und Bildzeichen.¹⁷ Auf dieser Einheit beruht der grafische Stil von Ernst Keller und in der Folge auch einiger seiner Schüler und Schülerinnen.¹⁸ Ein Beispiel für diese formale Ästhetik ist Warja Lavaters Schülerarbeit, das Plakat für die Schülersausstellung von 1934. Das Plakat gewann den ersten Platz und wurde offiziell von der Schule als Werbeplakat eingesetzt. Auch hier wird das Bild und die Schrift in gleicher formaler Weise gestaltet und in strenger geometrischer Form und Proportion gehalten. Die Bildersprache mag heute nicht mehr modern erscheinen, sie war es damals aber durchaus, zumal in Zürich und in der Schweiz bis in die 1920er-Jahre das Reklamplakat in illustrativ-malerischer Manier und das Kunstplakat im Stil des Jugendstils (des Art Nouveau) dominierte.¹⁹ Erst mit den Grafikern Max Bill und Richard Paul Lohse in Zürich sowie Theo Ballmer und Hermann Eidenbenz in Basel begann die sogenannte «moderne Schweizer Werbegrafik» zu entstehen.²⁰ Das Plakat wurde dabei als «Flächenarchitektur» in konstruktivem Sinne verstanden: Die Schrift wurde sorgfältig komponiert, stark stilisiert und die Bildmotive wurden zu Zeichen formalisiert. Das Plakat wurde so zu einem elementar wirksamen Bildzeichen.

Auch nahmen Ernst Keller und seine Schüler bereitwillig die Abstraktionstendenzen in der zeitgenössischen Kunst wahr und integrierten sie in ihre Arbeiten. Eine dieser wichtigen Einflüsse war El Lissitzkys Fotomontage-Plakat für die russische Ausstellung im Zürcher Kunstgewerbemuseum von 1928. Es war Auslöser für eine weitreichende Auseinandersetzung mit dem russischen Konstruktivismus. Auch die «Neue Typografie» nach Jan Tschichold, dem Schriftkünstler des Bauhauses, wurde rezipiert. In der Folge fanden geometrische Flächenelemente – wie Balken, Rechtecke, Kreise – in rational strenger Anordnung Eingang in die Schweizer Gebrauchs- und Kunstgrafik (Schweizer Künstler, die in die-

ser Manier Plakate entwarfen, waren, um nur ein paar wenige zu nennen: Max Bill, Richard Paul Lohse, Otto Baumberger). Dies sind einige der wichtigen ästhetisch-formalen Einflüsse, denen Warja während ihrer Studienzeit ausgesetzt war und die sie auch als moderne und neue Tendenzen in ihre Bildsprache in der Schülerarbeit aufnahm. Auch noch Jahrzehnte später und im Zusammenhang mit ihrer 1960 entwickelten Bilderschrift betont Lavater, wie ihr Lehrer Ernst Keller sie beeinflusste. Sie schreibt in ihren Erinnerungen: «Ein Lehrer, der wie zugeschnitten, für meine Arbeit sich auszudrücken, war, der mir alles beibrachte, das ich in der Folge mein ganzes Leben lang angewendet und weiterentwickelt habe. Noch heute höre ich innerlich seine Bemerkungen, seine Axiome.»

Neben dem Entwerfen von Signeten, Etiketten und Schriften wurde auch viel gezeichnet, wie die Schülerkarte von Warja Lavater belegt. Lavater besuchte Kurse in Naturstudien, technischem Zeichnen, figürlichem Zeichnen, Zeichnen nach Geräten, Zeichnen nach Natur, ornamentales Zeichnen, Freihandzeichnen, Landschaftszeichnen – kein Wunder, wurde sie auch eine engagierte Illustratorin. Das Zeichnen blieb für sie nach der Ausbildung ein wichtiges Standbein. Neben Modezeichnen illustrierte sie für diverse Zeitungen und insbesondere für die Zeitschrift *Jugendwoche*, die sie 1944 gemeinsam mit ihrem Mann Gottfried Honegger gegründet hatte und bis 1957 als Grafikerin betreute. Die Verleger waren das Ehepaar Lüscher und Dr. Rolf Corrodi. Auch für die Bücher ihrer Mutter, der Schriftstellerin Mary Lavater-Sloman, steuerte sie Zeichnungen bei wie zum Beispiel für den Roman *Die Befreiung*, der im Artemis Verlag Zürich 1951 erschien. Der bis heute bekannte *Fröschlacher Kuckuck* von Albin Zollinger wurde von Warja Lavater bebildert und war im Atlantis Verlag Zürich 1941 erschienen.

1935 schloss Warja Lavater mit 22 Jahren ihre Ausbildung ab. Sie war zu einer moder-

nen Grafikerin und Expertin in Fragen der Schriftkunst ausgebildet worden – nur war der Grafikerberuf damals noch relativ neu, dementsprechend gab es wenige Stellen, und auch die Auftraggeber waren nicht so einfach von modernen Lösungen für ihre Produktwerbung zu überzeugen, sie wollten eingängige und traditionelle Motive. Der Anschluss im realen Berufsleben war alles andere als einfach. Ernst Keller empfahl seine Schülerin an seinen ehemaligen Schüler und Grafikerkollegen Hermann Eidenbenz. Der hatte in Basel gerade mit seinen Brüdern ein Grafik-Atelier gegründet. Lavater arbeitete bei ihm bis zur Gründung des eigenen Ateliers in Zürich 1937, das sie gemeinsam mit Gottfried Honegger, ihrem späteren Mann, bis 1958 führte.

«Notationale Kunst»

Im letzten Teil möchte ich wieder auf Lavaters Künstlerbücher zurückkommen und den Aspekt der Symbolnotation (des notationalen Schemas) vertiefen. Dabei beziehe ich mich auf Einsichten, die ich bereits in meinem Artikel «Warja Lavater's Sing-Song-Signs and Folded Stories» für den Sammelband *Open Scriptures. Notation in Contemporary Artistic Practices in Europe and the Americas* (2022) beschrieben habe.²¹ Anhand des Leporellos *Wilhelm Tell* (Abb. 5 oben und unten) – das 1962 vom Museum of Modern Art in New York und von der Basilius Presse Basel als erste *Folded Story* herausgebracht wurde – soll gezeigt werden, wie das notationale Schema in Lavaters Werken eine kreative Funktion übernimmt und das interaktive sowie intermediale Spiel bewirkt.

Das Leporello *Wilhelm Tell* ist vom Junior Council des Museum of Modern Art auf Englisch veröffentlicht worden und hat innerhalb zweier Jahre eine zweite Auflage erfahren. Kaum bekannt ist, dass das Original in zwei Versionen ausgeführt wurde. Zum einen als Illustration und zum anderen als Bilderschrift. Die erste Version, die

gemäß Lavater der zweiten vorherging, zeigt die Heldengeschichte in einer konventionell illustrierend-figurativen Darstellung. Der Held wird als Mann mit krausem Bart und Lockenkopf, kräftigen Armen und Beinen dargestellt und repräsentiert damit die tradierte Tell-Darstellung. In der zweiten Version aber wird Tell als blauer Kreis gezeigt. Er steht roten Dreiecken – Gessler und seinem Hut – gegenüber. In einer Bildlegende werden all die abstrakten bunten Zeichen erklärt, damit man sie auf den Faltseiten wiedererkennen und im Kontext entziffern kann. Dies führt zur Interpretation, dass die als braune Kreise visualisierten Bürger sich vor dem roten Dreieck verneigen, indem ihnen ein Viertel des Kreises fehlt.

Von der ersten zur zweiten Version hat sich die Darstellungsweise maßgeblich verändert. Es fällt auf, wie die virilen Attribute und die pathetische Aussage in der zweiten Version ersetzt und subvertiert wurde. Nicht mehr die Illustration, sondern die Abstraktion dominiert das Bildgeschehen (die Bildfolge). Und in der abstrakten Darstellung kommen ganz andere Eigenschaften zum Vorschein als in den herkömmlichen Illustrationen.

Durch das Spiel mit Möglichkeiten des visuellen Bedeutens – dass ein grafisches Element für etwas Beliebigen stehen kann – erweitert Lavater die symbolische Zeichenrelation auf das Bild hin. Darstellen wird als extensionale Beziehung angesehen, die unabhängig von den Eigenschaften des Symbols oder der Darstellung besteht, ähnlich dem, wie es Nelson Goodman in *Languages of Art* (1968) beschrieben hat.²² Der Begriff des Symbols meint hier eine rein funktionale Beziehung. Es geht um die Bezugnahme der Darstellung auf einen Gegenstand. Dabei ist zu betonen, dass es nicht um eine essentialistische oder nachahmende Beziehung geht, die durch Ähnlichkeit geprägt ist, sondern um eine funktionale Bezugnahme, die je nach Referenz-Beziehung sich verändern kann.²³ Es gibt



Abb. 5 oben: Warja Lavater, *Wilhelm Tell*, Aquarell, Paris 1960, Zentralbibliothek Zürich, ©ProLitteris 2022;
 unten: Warja Lavater, *Wilhelm Tell*, Lithografie, Basel: Basilius Presse, 1962, Zentralbibliothek Zürich, ©ProLitteris 2022.

gute Gründe anzunehmen, dass Lavater dieser formalistischen Definition zugestimmt hätte. Denn auch sie verstand ihre Bilderschrift als visuelle abstrakte Zeichen, die Figuren aus Erzählungen zugeordnet werden können. In ihren eigenen Überlegungen war sie immer darauf bedacht, den Begriff des Symbols zu vermeiden wegen seiner esoterisch-essentialistischen

Allusionen. Es ging ihr nicht um sogenannte Archetypen, sondern um eine notationale Form, welche die Interpretationsmöglichkeiten erweitert und unsere Fantasie anregt.

Wie lässt sich der Begriff der «notationalen Kunst» in Bezug auf das Beispiel *Wilhelm Tell* anwenden? Als «notational» kann nur etwas gelten, das ein «notationales Schema»

besitzt. Die zweite Version von *Tell* weist ein notationales Schema auf, indem ihre Bildelemente auf der syntaktischen Ebene disjunkt und differenziert sind. Das bedeutet, die einzelnen Markierungen sind durch Abstände/Lücken voneinander getrennt, damit werden die einzelnen Bildzeichen unterscheid- und entzifferbar. Wir «lesen» die Zeichen ab, als ob sie Symbole eines notationalen Systems wären, obwohl es sich um autografische Kunst handelt. Auf der semantischen Ebene sind die Zeichen jedoch ambig, sie gehören keinem konventionellen Zeichensystem an und verändern ihre Bedeutung von einem Werk zum anderen. Vor allem auch innerhalb eines Werks können sie sich verändern, ohne ihre Identität als Symbol zu verlieren, sie werden größer, breiter, dicker oder kleiner. Dieser Veränderung kommt eine Bedeutungsqualität zu, die relevant ist.

Indem das Bild nicht nur auf etwas anderes verweist, sondern auch sich selbst ausstellt, betont und zeigt es seine individuellen Eigenschaften.²⁴ Es ist entscheidend, wie die Bildzeichen in *Tell* dargestellt wurden. Sein blauer Kreis steht im Kontrast zu den anderen braunen Kreisen, schwarzen und roten Dreiecken. Seine Kreisform und blaue Farbe exemplifizieren eine Ganzheit und drücken im Vergleich zu den braunen Kreisen Integrität aus. Das Fehlen des Viertels bei den braunen Kreisen wird als Unterwerfung von Lavater gedeutet. Den Untertanen fehlt die Souveränität und damit die Fähigkeit, für die eigenen Rechte einzustehen. Es obliegt dem blauen Kreis, die Verhältnisse umzukehren und einen Prozess der Demokratisierung anzustoßen.

Dadurch, dass Lavater die Referenz ihrer Symbole in der Bildlegende festlegt, «befreit» sie deren Aussehen: Die Form, Größe etc. muss sich nicht mehr nach Ähnlichkeit oder «realistischer Darstellung» richten. Es ist nun möglich, damit zusätzliche Bedeutung zu schaffen. So fragt man sich folgerichtig: Ein blauer Kreis bedeutet Tell. Aber was bedeutet es, wenn dieser Kreis größer

oder kleiner wird? Und indem man sich das fragt, gerät man in das Spiel der Zeichen und ihre möglichen Auslegungen. Dies hat zur Folge, dass wir die autografischen Werke in ihrer Qualität berücksichtigen und trotzdem das in ihnen enthaltene allografische Symbolsystem (notationale Schema) herausarbeiten können. Indem wir keine kategoriale Unterscheidung treffen zwischen dem einen und anderen System, öffnen wir den Raum zwischen Sichtbarem und Lesbarem. Umso deutlicher tritt dabei die Materialität und Medialität der Zeichen und Faltbücher hervor. Es kommt immer auf das Wie an: Wie etwas gemacht wurde und wie es heute auf uns wirkt.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Lavaters Künstlerbücher und Symbolnotationen sind hybride Kunstformen, die zwischen Bild und Schrift angesiedelt sind. Dabei werden «Klangbilder» evoziert und das Faltbuch in seinen ästhetisch-medialen Möglichkeiten ausgelotet. Es ist aber gerade ihr notationales Schema, das bewirkt, dass die Künstlerbücher «offen» zur Verfügung dastehen und zum Dialog animieren sowie die Partizipation des Betrachters einfordern. Erst die Imagination sowie die leib-körperliche Beteiligung der Hände und Arme des Betrachters oder der Betrachterin versetzen das Kunstwerk in Bewegung. Es entspinnt sich ein Wechselspiel von körperlichen und symbolischen Handlungsweisen am Material und Kunstwerk. Ein Wechselspiel zwischen den Sinnen und Künsten.²⁵

ANMERKUNGEN

¹ Eine von der Autorin verfasste Doktorarbeit über Warja Lavaters Künstlerbücher und Symbolnotationen befindet sich in Vorbereitung.

² Mehr zu ihrer Biografie siehe www.warjalavater.art.

³ Carol Ribí: Ausstellungstexte zur Ausstellung «Warja Lavater: Sing-Song-Signs & Folded Stories», 3. März bis 19. Juni 2021, Zentralbibliothek Zürich.

⁴ Ebd.

⁵ Carol Jana Ribi: Warja Lavaters Folded Stories. Werkgenese und Wirkungsästhetik, in: Die Geschichte(n) gefalteter Bücher: Leporellos, Livres-Accordéon und Folded Panoramas in Literatur und bildender Kunst, hg. von Christoph Benjamin Schulz, Hildesheim u. a. 2019, S. 596 (S. 366ff.).

⁶ Langenscheidts Taschenwörterbuch Latein, Berlin 1998, S. 472.

⁷ Werktagebuch, Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung: LAW 325.

⁸ Vgl. Annette Gilbert: Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnatsakanjan, Valeri Scherstjanoi und Cy Twombly, Bielefeld 2007.

⁹ Werktagebuch, Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung: LAW 325.

¹⁰ Beiliegender, gedruckter Text zu *Leporello* (Paris, Zürich 1982), vgl. Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung: LAW 319: 1–2.

¹¹ Lavater, eine leidenschaftliche Theater- und Operngängerin, bezieht sich hier auf die Opern-Szene, in der *Leporello* ein Register der von Don Giovanni verführten Damen zieht, um Elvira, einer ehemaligen Geliebten seines Herrn, daraus vorzulesen. Es gibt Aufführungen, die das effektvolle Entfalten des Registers durch ein *Leporello* von der Höhe einer Treppe aus unterstreichen. Ein Beispiel hierfür ist die Verfilmung der Oper von Joseph Losey aus dem Jahr 1979, dazu: <https://www.youtube.com/watch?v=3NCxlWRSUmY> (letzter Zugriff am 4. 2. 2018).

¹² Beiliegender, gedruckter Text zu *Leporello* (Paris, Zürich 1982).

¹³ Carol Jana Ribi: Warja Lavaters Folded Stories (wie Anm. 5).

¹⁴ Lavaters Zuwendung zur visuellen Kommunikation richtet sich auf die material-ästhetische Wirkung von Sprachzeichen, auf das Wort als geschriebene und gemalte Gestalt. Die Entkopplung des Lautes von der grafischen Gestalt ermöglicht einen freieren Umgang mit Sprache und Bedeutung. Allgemein zum Begriff der Dinglichkeit von Worten in der literarischen Tradition siehe Sandro Zanetti: Einleitung (How to Do Things with Words...), in: *figurationen: gender literatur kultur*, 2.14 (2013).

¹⁵ Schülerkarte Barbara Lavater, Archiv ZHdK.

¹⁶ Carol Jana Ribi: Spielräume des Graphischen: Warja Lavaters Symbolnotationen und Künstlerbücher, in: 100 Jahre Schweizer Grafik, hg. von Christian Brändle u. a., Zürich 2014.

¹⁷ Willy Rotzler, Fritz Schärer und Karl Wobmann: Das Plakat in der Schweiz: mit 376 Kurzbiographien von Plakatgestalterinnen und Plakatgestaltern, Zürich 1991.

¹⁸ Richard Hollis: *Swiss graphic design: the origins and growth of an international style*, 1920–1965, London 2006.

¹⁹ Vgl. Alois Martin Müller, Margit Weinberg Staber und Kunstgewerbemuseum Zürich: *Werbstil 1930–1940: die alltägliche Bildersprache eines Jahrzehnts*: Ausstellung, Kunstgewerbemuseum, Museum für Gestaltung, Zürich, 12. September – 15. November 1981, Wegleitung / Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, Museum für Gestaltung, Zürich 1981.

²⁰ Hans Rudolf Bosshard: Aufbruch der Typografie in die Moderne, in: 100 Jahre Schweizer Grafik, hg. von Christian Brändle u. a., Zürich 2014, S. 64–69 (S. 67f.).

²¹ Carol Jana Ribi: Warja Lavater's Sing-Song-Signs and Folded Stories, in: *Open Scriptures. Notation in Contemporary Artistic Practices in Europe and the Americas*, hg. von Susana Gonzáles Aktories und Susanne Klengel, Madrid/Frankfurt a. M. 2022, S. 163–84 (S. 179ff.).

²² Nelson Goodman: *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, 2. ed., Indianapolis, Ind. [u. a.] 1976, S. 5, 17.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., S. 65, 85.

²⁵ Die Autorin dankt FAN (Fonds zur Förderung des akademischen Nachwuchses) der Universität Zürich für die Unterstützung ihrer Forschung.