

Dirck LinckJStefanie Rentsch (Hg.)

# **Bildtext - Textbild**

Probleme der Rede über Text-Bild-Hybride

**ROMBACH  VERLAG**

## INHALT

DIRCK LINCK/STEFANIE RENTSCH	
Bildtext – Texrbild.	
Probleme der Rede über Text-Bild-Hybride	7
GERT MATTENKLOTT	
Zur Einführung	. 15
MICHAEL GLASMEIER	
Schriftaltäre und andere Sprachen im Raum	. 19
GOTTFRIED WILLEMS	
Die Künste, ihre Medien und die Fallen der Spezialisierung.	
Das »Gesamtkunstwerk« als Gegenstand der Wissenschaft. ...	53
ANDREAS HAPKEMEYER	
Kunst oder das Leben!	
Zum Werk des <i>walking astist</i> Hamish Fulton	. 73
BRIGITTE WEINGART	
»Sehtextkommentar«,	
Zu den Bilderschriften und Schriftbildern Ferdinand Kriwets	85
JENS BALZER	
Hemd voller Hieroglyphen.	
Zur Revision der Bild-Text-Beziehungen im frühen Comic	117
STEFANIE RENTSCH	
»Le photoroman n'est pas fait pour les intellectuels«.	
Sophie Calles <i>Suite uenitienne</i> in der Tradition des französischen Fotoromans	155

CAROLIN MEISTER

Die Ausweitung der Kompetenzzone.  
Gegen die mediale Begründung disziplinärer Grenzen..... 171

ANKE HENNIG

Ästhetische Erfahrung und ihre Transformation in der  
modernen Konzeptualisierung des Ungegenständlichen  
als des Intramedialen und des Interrmedialen . 195

STEFAN NEUNER

Zerfallende Kalligraphie. Stationen eines skripto-pikturalen  
Konflikts zwischen Pablo Picasso und Jasper Johns . .... 215

Abbildungsnachweise 243

BRIGITTE WEINGART

»Sehtextkommentar«.

Zu den Bilderschriften und Schriftbildern Ferdinand Kriwets

### 1. Hybride

Text-Bild-Hybride riskieren, durch die disziplinären Raster der mit Kunst, Literatur und Medien befaßten Wissenschaften zu fallen. Darin sind sie jenen »Bastarden« ähnlich, zu denen die medialen »hybrids«, wie sie Marshall McLuhan in den 60er Jahren in seinem Buch *Understanding Media* genannt hat, in der deutschen Übersetzung mutiert sind.<sup>1</sup> Für diesen Befund liefert die wissenschaftliche Rezeption der Arbeiten von Ferdinand Kriwet ein anschauliches Beispiel: Kriwet ist nicht nur ein Künstler, der mit verschiedenen Medien und in unterschiedlichen Institutionen gearbeitet hat.<sup>2</sup> Als Autodidakt hat er auch keine eindeutige Herkunft im Kunst-, Literatur- oder Musikbetrieb, womit ein weiteres der verbreiteten Modelle zur Klassifizierung von »Bastarden« – neben dem Reflex von Interpreten, vom eigenen disziplinären Standpunkt aus zu sortieren – wegfällt. Obwohl seine Text-Bild-Bücher wie *Apollo Amerika* (über die Mondlandung, 1969), das dreibändige Bild-Lexikon *Stars* (1971), seine Piktogramme und Zeichen-Bücher (*Com. Mix*, 1970) ebenso wie seine experimentellen Hörspiele und Sound-Collagen gerade in den 1960er und 70er Jahren ebenso erfolg- wie einflußreich waren, steht eine intensive akademische Beschäftigung mit Kriwets Werk noch aus.<sup>3</sup> Derzeit scheint sich das auch deshalb zu ändern, weil eine Reihe

<sup>1</sup> Marshall McLuhan. Die magischen Kanäle – *Understanding Media* [1964], aus dem Englischen von Meinrad Amann, Dresden/Basel 1995, S. 84ff.

<sup>2</sup> Die Vergangenheitsform bezieht sich darauf, daß Kriwet, 1942 geboren, nach einer Phase enormer Produktivität in den 60er und 70er Jahren seit den frühen 80er Jahren keine Kunst mehr macht oder sie zumindest nicht veröffentlicht.

<sup>3</sup> Zu den Ausnahmen gehören das Kapitel zu *Apollo Amerika* in: Holger Schulze, *Das alca-torische Spiel*, München 2001, S. 264-276, und der Aufsatz von Michael Dreyer: Die Leiden der jungen Wörter, in: *Merz Akademic* 2 (1998), S. 93-97; außerdem werden im selben Heft einige Arbeiten und Texte Kriwets sowie ein Interview abgedruckt. In der

von Kriwets Arbeiten dem visuellen und akustischen Idiom von Pop verpflichtet sind und im Zuge der Auseinandersetzung mit der sogenannten »Pop-Literatur« der 60er Jahre, die die erneute Konjunktur dieses Etiketts Ende der 90er ausgelöst hat, wieder gelesen bzw. angeschaut und angehört werden.<sup>4</sup>

Lesen bzw. Sehen – damit ist das Thema der »Sehtexte«, um die es in meinem Kommentar gehen wird, exakt formuliert (auf den Kommentar als spezifische Organisationsform wissenschaftlicher Rede wird zurückzukommen sein). Denn in Kriwets »Sehtexten« werden die Beziehungen zwischen Sehen und Lesen als solche thematisiert: Sie werden regelrecht ausbuchstabiert. Die Bezeichnung »Sehtext« stammt von Kriwet selbst, der die Literatur als »die Kunst der Sprache in allen Dimensionen« bestimmt und innerhalb dieses weiten Feldes für seine eigenen Arbeiten zwischen »Hörtexten« und »Sehtexten« unterschieden hat.<sup>5</sup> Innerhalb dieser Unterscheidung wird erneut differenziert, nämlich auf Seiten der Sehtexte zwischen »SCHREIBSTÜCKEN«, »SCHRIFTTEXTEN« und »LESESTÜCKEN«, von wo aus wiederum der Übergang zum Film stattfindet.<sup>6</sup> Wie sich zeigen wird, spielt

Forschung zur Visuellen Poesie hingegen werden Kriwets »Sehtexte« selten und höchstens kurssorisch erwähnt, während die »Hörtexte« in Studien zur Lautpoesie und zum Hörspiel gelegentlich Eingang gefunden haben (und sei es als Gegenstand von Kritik, wie bei Friedrich Knilli, Inventur des Neuen Hörspiels: »Oos is Oos« von Ferdinand Kriwet, in: Klaus Schöning (Hg.), Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche, Frankfurt a.M. 1970, S. 147-152).

<sup>4</sup> Vgl. Johannes Ullmaier, Von ACID nach ADLON. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur, Mainz 2001, S. 72-74; Brigitte Weingart, McLuhan, Bilderschriften, Literatur der 60er Jahre, in: Text+Kritik, Sonderheft: Popliteratur, München 2003, S. 81-103 (S. 94-96); Dirck Linck, Batman & Robin. Das »dynamic duo« und sein Weg in die deutschsprachige Popliteratur der 60er Jahre, in: FORUM Homosexualität und Literatur 45 (2004), S. 5-72 (S. 40f.). Auf einer von Dirck Linck und Gert Mattenklott organisierten Konferenz zu *Stoff- und Materialpräsentationen in der Pop-Literatur der 60er Jahre*, die im Oktober 2005 in Berlin stattfand, wurden Vorträge zu Kriwets Hörspielen (von Martin Maurach) und zur »Tektonik der Codes« (von Holger Schulze) gehalten, vgl. Dirck Linck/Gert Mattenklott (Hg.), Abfälle. Stoff und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre, Hannover 2006.

<sup>5</sup> Siehe die Selbstauskunft unter »Ferdinand Kriwet«, in: Renate Matthaei (Hg.), Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur [1970], Köln 1972, S. 226.

<sup>6</sup> Ferdinand Kriwet, Sehtexte – Hörtexte, in: ders., MITTEDIEN/ARBEITEN 1960-1975, Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart/Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Düsseldorf: 1975, S. 34f. Zuerst erschienen in: Diskus, Frankfurter Studentenzeitung, Redaktion: Ror Wolf (1961); wiederabgedruckt in: Merz Akademie 2 (1998), o. Pag. [S. 99-102]. Eine analoge Subdifferenzierung wird für die Hörtexte veranschlagt: Sie unterscheiden sich durch ihre jeweiligen Angebote semantischer Identifizierbarkeit, die in dem weiten Spektrum zwischen bloßem Klang einerseits und

die Idee des Übergangs eine entscheidende Rolle, denn die verschiedenen Sehtext-Formen werden als Spektrum aufgefaßt (und inszeniert). Innerhalb dieses Spektrums tritt die Unterscheidung zwischen den Rezeptionsmodi des Sehens und des Lesens in je unterschiedlicher Gewichtung wieder ein. Daß dies die Beantwortung der Frage, wem diese Hybride »gehören«, nicht gerade erleichtert, gehört zu deren Stärken.

## 2. Übergänge

Die »Sehtexte« setzen bei dem Befund an, der der gesamten Tradition der Figurentexte von ihren antiken Ursprüngen über barocke Neuauflagen und (neo-)avantgardistische Spielarten bis hin zu den Bilderschriften und Schriftbildern der Werbung und der Pop Art zugrunde liegt: daß nämlich sowohl die dechiffrierende Lektüre wie die »reine« Anschauung das Auge bzw. den Sehsinn involvieren.<sup>7</sup> Die gleichzeitige Sichtbarkeit und Lesbarkeit von Schrift, von Wörtern wie von einzelnen Buchstaben, wird zum Ausgangspunkt für Anordnungen, die den Doppelcharakter der Schrift als solchen inszenieren. So führen Figurentexte gerade die Unmöglichkeit vor Augen, *Schrift-Bilder* einer ihrer beiden Seiten zuzuschlagen, Schrift oder Bild, Text oder Figur. Den verschiedenen Ansätzen und Umsetzungen ist gemeinsam, daß sie die Besonderheit der Schriftsprache, auch dann eine Gestalt im Raum einzunehmen, wenn sie aus arbiträren Zeichen besteht und deshalb sowohl figurativ als auch codiert zu sein, auf konstitutive Weise nutzen. Deshalb kann man Figurentexte auch nicht ohne Verlust ihrer Pointe vorlesen.

Innerhalb dieser Tradition machen Kriwets »Sehtexte« nun ihrerseits einen Unterschied. Denn in gewisser Weise bleibt in vielen »herkömmlichen« Fi-

wiedererkennbarem Sprachmaterial oder bekannten Geräuschen andererseits angesiedelt sind.

<sup>7</sup> Zu dieser Tradition vgl. stellvertretend die Arbeiten von Ulrich Ernst, vor allem ders., Carmen Figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters, Köln/Weimar/Wien 1991; ders./Jeremy Adler, Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne, Weimarcim 1987, sowie den Klassiker zum Buchstaben als Text-Bild-Hybrid von Wolfgang Max Faust, Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur vom Kubismus bis zur Gegenwart, Köln 1987, die tatsächlich aus der Doppelperspektive von Kunst- und Literaturwissenschaft geschrieben ist.



liche Leseprozesse zu stimulieren zwischen der extremen, rein sensorischen Wahrnehmung von Sprache, von Schriftsprache als Grafik und der rein intellektuellen Wahrnehmung von Schriftsprache als Text. Daher rührt auch der Terminus »Sehtext«. Auf der einen Seite das Sehen in Form von Grafik oder als Signal. Auf der anderen Seite beginnt man dann diese Grafik zu lesen, zu entziffern und zu verstehen. Die Grafik stellt sich einem dann plötzlich als Text dar.<sup>9</sup>

Entsprechend werden in Kriwets »Sehtexten« Sehen und Lesen weniger als Gegensatzpaar, sondern vielmehr als Pole einer graduell variablen Unterscheidung in den Blick gerückt. Zu diesem (nicht zuletzt: didaktischen) Zweck arbeitet Kriwet mit unterschiedlichen Mengen, Dichten und Größen von Zeichen, die überdies einmal zerstückelt, dann wieder in ihrer vollständigen Kontur verwendet werden.<sup>10</sup> So lassen sich Anordnungen arrangieren, die auf den sukzessiven Zerfall von Wörtern und Buchstaben und damit auf Unlesbarkeit hinauslaufen, wobei sich in den Zwischenstadien Zonen der Unentscheidbarkeit ergeben.<sup>11</sup> Das verdeutlicht z.B. die Serie von »Rundscheiben«, die Kriwet in den frühen 60er Jahren angefertigt und publiziert hat.<sup>12</sup>

Die Betonung der Übergänge zwischen Sichtbarkeit und Lesbarkeit, die bereits für das Spektrum der »Sehtexte« insgesamt veranschlagt wurde, ist hier offensichtlich schon innerhalb einer Reihe verwandter Arbeiten am Werk: So bietet die *Rundscheibe IV* (Abb. 2) zwar mit verschiedenen Schriftgrößen ver-

<sup>9</sup> Ferdinand Kriwet in einem Interview mit Rolf-Gunter Dienst [1970], in: Merz Akademie 2 (1998), unpag. [S. 108-115, hier S. 109].

<sup>10</sup> Nicht zuletzt aufgrund dieser Erosion des Buchstabens unterscheiden sich Kriwets Arbeiten von Apollinaires »Calligrammes«, die mit dem Anschluß an die Tradition der »Schönschrift« einlösen, was ihr Titel verspricht. Das zeigt besonders deutlich die Gegenüberstellung von handschriftlichem Original und der – ihrerseits sehr gelungenen – Druckfassung von Apollinaires Klassiker »Il pleut« (in: Jeremy Adler/Ulrich Ernst, Text als Figur, S. 244). Sowohl in den Handschriften wie im Druck bleibt die Integrität des Buchstabens bei Apollinaire erhalten. Bei Kriwet hingegen erweitert sich die Bildwerdung des Buchstabens in die Mikroebene: Je mehr er als bloßes Zeichenfragment semantisch veranmt, um so stärker tritt seine visuelle Materialität hervor.

<sup>11</sup> Eine solch lineare Anordnung nach ab- oder zunehmenden Lesbarkeitsgraden, wie sie der folgenden Auswahl der drei Rundscheiben zugrunde liegt, ist keineswegs die einzig denkbare, aber die didaktisch aufschlußreichste – ein Kriterium, das für Kriwets Arbeiten wie für eine Reihe anderer zeitgenössischer Programmatiken, die auf formale Klarheit setzen (wie die Konkrete Poesie), nicht unerheblich ist.

<sup>12</sup> Zuerst veröffentlicht 1962 in »10 Sehtexte (1960/61), Rundscheiben I-IV, Lesebögen I-IV, Verlag DuMont Schauberg, Köln« und 1965 in »Sehtexte, Rundscheiben V-XV, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln« (laut der Broschüre zur Ausstellung 1977 »Kriwet – Neue Arbeiten 1976/77« in der Galerie Schoeller, Düsseldorf). Die hier abgebildeten Rundscheiben wurden wieder veröffentlicht in Kriwet, MITMEDIEN, S. 36-39.

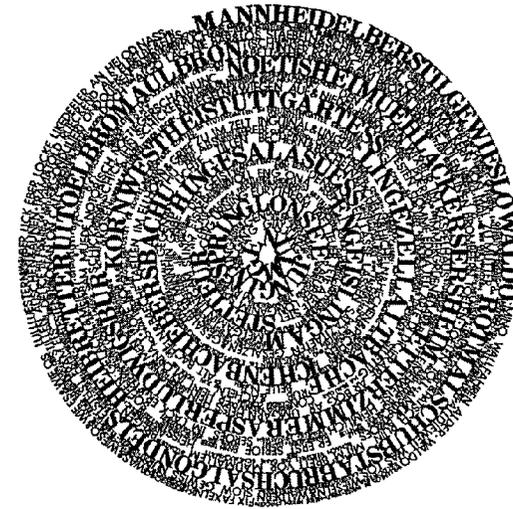


Abb. 2: Rundscheibe IV, »Aufgerollte Reise« (1960)

schiedene Grade von Zugänglichkeit für den Leser an. Doch alle Typen sind vollständig und damit grundsätzlich lesbar, zumal sie sich größtenteils zu Wörtern addieren und weitgehend auch semantisch erschließen lassen. Überdies sind etwas bekanntere Ortschaften der hier inszenierten »Rundreise« idealerweise am Rand plaziert (»MANNHEIDELBERGSTILGEWIESLOWALDO«). Sie liefern damit nicht nur ein Beispiel für das von Kriwet gern verwendete Verfahren mehrteiliger Wortkontaminationen, sondern auch einen Schlüssel zur potentiellen Decodierung der auf der Rundscheibe »benachbarten« Orte.

Demgegenüber sind in der *Rundscheibe XIII* (Abb. 3) auch die Wörter und Typen selbst bereits stärker lädiert und entsprechend weniger gut lesbar, was ihrer Sichtbarkeit allerdings zugute kommt. Die visuelle Dimension wird dadurch unterstrichen, daß das Schriftmaterial in Form quadratischer Rasterfelder angeordnet wird, so daß sich ein Schachbrett-Muster abzeichnet (wobei die Mischung verschiedener Buchstabengrößen innerhalb eines Felds dieses wiederum etwas ausfransen läßt und eine leicht irisierende Wirkung entsteht). Auch wenn einzelne der größeren Buchstabenfolgen auf

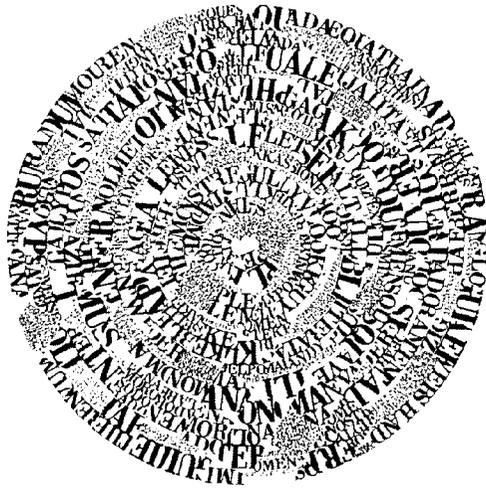


Abb. 3: Rundscheibe XIII, »wen labal new« (1963)

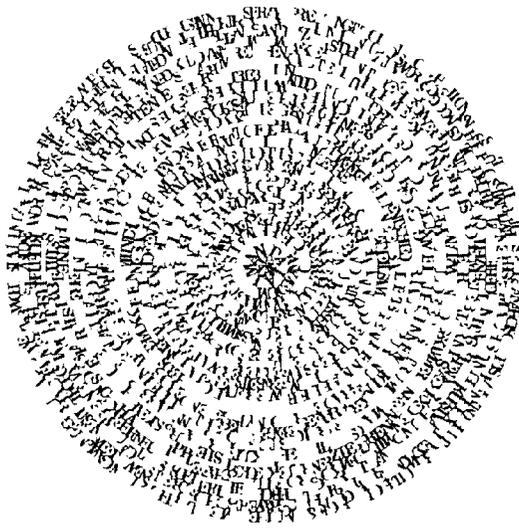


Abb. 4: Rundscheibe XIV, »Zwanzig und vier Motive« (1963)

den ersten Blick lesbar sind, addieren sie sich nicht zu Wörtern im konventionellen Sinne, an die sie jedoch mehr oder weniger aus der Ferne erinnern. Die in kleiner Type gesetzten Reichen hingegen erfordern zwar eine größere Nähe und Fokussierung, belohnen aber den Betrachter/Leser mitunter mit semantischen Erträgen wie »WIE SCHON DIE ALTEN SUN GEN«.

*Rundscheibe XIV* (Abb. 4) hingegen hält höchstens für den äußerst spekulations- oder konjunkturfreudigen Leser noch einige wenige »richtige« Wörter parat (man suche etwa »LEHRE« oder »SPRAY«). Diese Rundscheibe verspricht zwar schon durch die gleichmäßige Buchstabengröße, die sie von den Graphik-orientierten Layouts unterscheidet (z.B. von der *Rundscheibe XIII*), eine Lesbarkeit, löst diese allerdings nicht ein. Um so mehr erfüllt sie eine konzeptuelle Funktion, indem sie eine bestimmte Position in jenem Spektrum denkbarer Übergänge zwischen Sehen und Lesen besetzt – ein Spektrum, zu dem sich nicht nur diese Rundscheiben, sondern auch weitere kreisförmige Collagen und Textplakate sowie die »buttons« und die »text-signs« addieren.<sup>13</sup>

### 3. »Mediumeigene Formen« und »Mixed Media«

In den vorangegangenen Bemerkungen wurde Sehen mit optischer Erfassung analog gesetzt, während der zugrundegelegte Begriff des Lesens im engeren Sinne auf Dechiffrierung verweist. Kriwet selbst hat die Unterscheidung im Anschluß an die Leseforschung, mit der er sich offenbar intensiv beschäftigt hat, in diesem Sinne gebraucht und Sehen als »rein sensorischen« Prozeß, Lesen als »rein intellektuelle« Tätigkeit des Übersetzens in Begriffe, des Semantisierens, dargestellt: »Sehen ist ein *Empfindungsvorgang*, Lesen die *Reaktion auf dieses*«, heißt es in dem programmatischen Text LESEESKAPADENOMINATION.<sup>14</sup> Hier werden nicht nur eine Reihe weiterer

<sup>13</sup> Kriwet selbst faßt dieses Spektrum unter dem Begriff des »Textkreises« zusammen: »Es unterscheidet sich von Textkreis zu Textkreis nur die Menge der Informationen. Natürlich gibt es dann Unterschiede, die sich nicht nur in der unterschiedlichen Quantität äußern, sondern auch in dem stimulierten Leseereignis.« (Kriwet im Interview mit Dienst, S. 112). Bei den *Rundscheiben* variieren sowohl die Menge der Informationen wie Dichte der Zeichen, wobei beide Veränderungen interagieren. Darüber hinaus spielt die Distanz des Rezipienten eine (gänzlich unmetaphorische) Rolle: Die äußeren Schriftkreise erschließen sich leicht auch aus der Entfernung; um die inneren Schriftkreise zu entziffern, muß die Rundscheibe aus der Nähe betrachtet werden.

<sup>14</sup> Kriwet, LESEESKAPADENOMINATION, S. 40.

Spezifizierungen vorgenommen, in deren Licht die »Sehtexte« als Umsetzung präziser konzeptueller Vorgaben erscheinen. Der Text selbst ist in verschiedenen Spalten und Textgrößen angeordnet, ein Layout, das offenbar an dem Modell der Zeitung geschult ist.

Die Vorbildfunktion der Zeitung für eine gezielte Organisation der Lesbarkeitsgrade durch unterschiedliche Notationsweisen hat Kriwet wiederholt hervorgehoben. Indem sie verschiedene Lesetechniken – etwa diagonales, flüchtiges und punktuell, intensives Lesen – verbindet, gibt die Zeitung das Modell ab für jenes Durchlaufen »verschiedene[r] Wahrnehmungsprozesse innerhalb kürzester Zeit«<sup>15</sup>, zu dem auch der Rezipient der *Rundscheiben* angehalten ist. Wie bei anderen Vertretern sowohl der historischen Avantgarden als auch und vor allem der Neoavantgarden der 60er Jahre hängt die Vorbildfunktion der Zeitung nicht zuletzt mit dem Versprechen einer »offenen Form« zusammen, die eine aktive Beteiligung des Rezipienten provoziert.<sup>16</sup>

In Kriwets Selbstauskünften werden die »Sehtexte« aber nicht nur als verdichtete Versionen des Modells Zeitung ausgewiesen. Er bezieht sich auch auf einen anderen unübersehbaren Schauplatz von Schrift-Bild-Experimenten in den Massenmedien, nämlich auf die Reklame. Nach deren Vorbild sollen die »Sehtexte«, so Kriwet, »sehend [...] schon gelesen werden.«<sup>17</sup> Kaum überraschend, daß an dieser Stelle Stéphane Mallarmé als Vorgänger angeführt wird, vermittelt durch Walter Benjamin, der 1928 in seinem Text *Einbahnstraße* festgestellt hatte, unter den Bedingungen allgegenwärtiger Schrift in Form von Werbung gehe »das Buch in dieser überkommenen Gestalt seinem Ende entgegen [...]«. Benjamin hält Mallarmé zugute, er habe, »wie er mitten in der kristallinen Konstruktion seines gewiß traditionalistischen Schrifttums das Wahrbild des Kommenden sah, [...] zum ersten Male im ›Coup de dés‹ die graphischen Spannungen der Reklame ins Schriftbild verarbeitet.«<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Kriwet im Interview mit Dienst, S. 109.

<sup>16</sup> Ebd. Das gilt auch für die Sehtexte im Buchformat wie *Apollo Amerika* oder *Stars*, deren nichtlineare Organisationsform an der Verweisstruktur der Zeitung geschult ist: »Diese Leseverweise zum Beispiel interessieren mich, weil sie viele Möglichkeiten bieten, Bücher zu komponieren, also Lektürebücher zu machen, die mehr Wörterbüchern oder Lexika gleichen als Romanen.« (Ebd.)

<sup>17</sup> Kriwet, LESEESKAPADENOMINATION, S. 40.

<sup>18</sup> Walter Benjamin, *Einbahnstraße* [1928], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a.M. 1991, S. 83-148, hier S. 102. Kriwet zitiert Benjamin u.a. in LESEESKAPADENOMINATION und in »Sehtexte – Hörtexte«. Interessant

Nun hat Mallarmé das Buchmedium keineswegs verlassen, sondern vielmehr versucht, dessen Möglichkeiten erneut auszureizen (etwa in dem unvollendeten *Liore*, das in manieristischer Tradition noch einmal die »Welt als Buch« repräsentieren sollte, sowie nicht zuletzt in den theoretischen Reflexionen, die selbst Teil des Projekts sind). Auch Kriwets »Sehtexte« widmen sich solchen Explorationen der »medium-eigenen Formen«.<sup>19</sup> Wie das Beispiel der *Rundscheiben* zeigt, geht es hier nicht um intermediale Verbindungen in dem Sinne, daß medien-transzendente Inhalte in verschiedene Transportmittel gegossen würden, sondern um die intermedialen Eigenschaften des Schriftmediums selbst. Die changierenden Schriftbilder/Bilderschriften bestätigen damit auf ihre Weise ein Diktum W.J.T. Mitchells, das besagt: »all media are mixed media«.<sup>20</sup> Anders gesagt: Bastardierung hat immer schon stattgefunden, oder: Intermedialität wird zu einer relativen Angelegenheit, zu einer Frage der Perspektive. Aus diesem Grund steht die Konzentration auf »medium-eigene Formen« nicht im Widerspruch zur oben beschriebenen Programmatik der Übergänge: Was Kriwet herausarbeitet, sind gerade die medium-eigenen Übergänge, im Fall der »Sehtexte«: das Changieren von Schrift zwischen Text und Bild.

Das Setzen auf »medium-eigene Formen« kennzeichnet auch Kriwets Auffassung von »Mixed Media« – eine Verschränkung, die sich nur auf den ersten Blick als Paradox darstellt. Seine entsprechenden Praktiken setzen zunächst bei der je medienspezifischen Wahrnehmungssituation an, deren voller Umfang als solcher erst einmal genutzt werden will. Erst auf dieser Basis kommen Medienmischungen zustande, in denen jede Komponente eine gleichberechtigte Rolle spielt.<sup>21</sup> Das unterscheidet Kriwets Ansatz sowohl von einem

ist, daß er sich offenbar nicht nur Benjamins Wertschätzung von Mallarmé anschließt, sondern auch dessen tendenziellem Desinteresse an den dadaistischen Schriftversuchen. Diese sprachen Benjamin zufolge zwar für die »exakt reagierenden Nerven der Litcraten«, können aber keinen konstruktiven und substantiellen Umgang mit veränderten medialen Möglichkeiten beanspruchen (Benjamin, *Einbahnstraße*, S. 103) – ein Kriterium, das auch für Kriwet zentral ist. Er bezieht sich meines Wissens nur en passant auf die typographischen Experimente der Futuristen, Dadaisten und die späteren Lettristen (vgl. Ferdinand Kriwet, *leserattenfaenge. Sehtextkommentare*, Köln 1965, S. 17).

<sup>19</sup> Kriwet im Interview mit Dienst, S. 113.

<sup>20</sup> »[T]he interaction of pictures and texts is constitutive of representation as such: all media are mixed media, and all representations are heterogeneous; there are no ›purely‹ visual or verbal arts, though the impulse to purify media is one of the central utopian gestures of modernism.« (W.J.T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago/London 1994, S. 5)

<sup>21</sup> Kriwet im Interview mit Dienst, S. 112.

multimedialen Merchandising, bei dem erzählerische Inhalte in verschiedene, als solche bereits durchgesetzte Formate verpackt werden, wie von einer Multimedialität, die sich auf die Adressierung mehrerer Sinne bezieht.<sup>22</sup> Es gibt zwar von Produktionen wie dem *Apollo*-Projekt über die Mondlandung oder *Campaign* über den US-amerikanischen Wahlkampf ein Buch, eine Radioproduktion und einen Fernsehfilm.<sup>23</sup> Dieser Mehrfachverwertung des Materials liegen aber jeweils medienspezifische Gestaltungsweisen zugrunde. So leistet Kriwet sich den Luxus, das Buchmedium in beinahe fetischistischer Verbundenheit, unter Aufbietung von Gelehrsamkeit und Traditionskenntnis und in avantgardistischer Fortschrittsgläubigkeit maximal auszureizen – und es gleichzeitig in anderen Projekten zugunsten neuer und vermeintlich avancierterer Medien zu verlassen, ohne gleich das Ende der Gutenberg-Galaxis auszurufen.

#### 4. Kein Kommentar?

Der »Sextextkommentar«, den der Titel dieser Ausführungen verspricht, hat die eingangs angesprochenen methodischen Probleme bislang weitgehend umschifft. Daß die literatur- wie kunstwissenschaftlich gängige Mischung von Interpretation und Rekursen auf Selbstauskünfte des Autors/Künstlers sowie auf Traditionsbezüge auch bei diesem hybriden Gegenstand als legitimes Verfahren gelten kann, wurde als selbstverständlich vorausgesetzt. Doch auf die Frage »Wem gehören die Hybride?« mit einem »Sextextkommentar« zu antworten, könnte auch den Verdacht nahelegen, besagte »Bastarde« würden so umstandslos auf den Nenner des Textuellen gebracht. Schließlich handelt es sich beim »Kommentar« um eine vornehmlich textwissenschaftliche bzw. diskursive Kategorie. In Anbetracht der Skepsis gegenüber einer »kulturwissenschaftlichen Fixierung auf Textualität« im Umgang mit medialen Mischformen, die den vorliegenden Band motiviert<sup>24</sup>, muß das Konzept des Kommentars also beinahe zwangsläufig den Vorwurf der textuellen Vereinnahmung provozieren. Denn ein Kom-

<sup>22</sup> Vgl. Ullmaier, Von ACID zu ADLON, S. 74.

<sup>23</sup> Wie das Buch trägt der ebenfalls 1969 erschienene Hörtext den Titel *Apollo America*, der entsprechende Film heißt *Apollonvision* (1969). Sowohl der Film wie der Hörtext *Campaign* erschienen 1972, das ebenso betitelte Buch 1973.

<sup>24</sup> Vgl. die Einleitung zu diesem Band.

mentar (aus dem Lateinischen *commentarius*: Notizen, Tagebuch, Denkschrift) verspricht selbst einem allgemeinen, nicht literaturwissenschaftlichen Lexikon zufolge in erster Linie eine »sprachliche und sachliche Erläuterung zu einem Text [meine Herv.], z.B. in Form von Anmerkungen in einer wissenschaftlichen Ausgabe«.<sup>25</sup>

»Sextextkommentar« ist ein Zitat, und zwar von Kriwet selbst, der sein 1965 erschienenes Buch *leserattenfaenge* mit diesem Untertitel versehen hat.<sup>26</sup> Die Publikation hält, was diese Genrebestimmung verspricht, indem sie eine Reihe der bis dato veröffentlichten *Rundscheiben* mit höchst detaillierten, gleichsam wissenschaftlichen Anmerkungen und Erläuterungen versieht. Kriwet zufolge soll dieses »Handbuch« dezidiert nicht als Ersatz für die in anderen Formaten vorliegenden »Sextexte« dienen, sondern als »ein brauchbarer und zweckmäßiger Führer durch das Letternlabyrinth vor allem der Rundscheiben«.<sup>27</sup> Es gibt Auskunft darüber, weshalb die Rundscheiben rund sind sowie über Entstehungsbedingungen und Herstellungsverfahren (Schreibmaschine und Gummidruck). Und es formuliert Angebote zur Dechiffrierung in Form eines Stellenkommentars, ergänzt durch assoziative »Begleittexte«, die bei der Durchsicht der Kommentare hinzugefügt wurden.<sup>28</sup>

Die *Rundscheibe Nr. XIII* (Abb. 3) z.B. wird von Kriwet in einem ersten Schritt in Quadrate gerastert. Dann werden die Felder durchnummeriert und schließlich die Motive identifiziert, zu denen sich die Buchstaben und Buchstabenfragmente durch ihre gemeinsame Schriftgröße oder -dicke zusammenziehen (Abb. 5). Dabei wird wiederum zwischen »feldeigenen« und »felddurchlaufenden« Motiven unterschieden, die dann im einzelnen ausbuchstabiert und kommentiert werden (Abb. 6).

Kriwet scheint hier nicht zuletzt den Beweis erbringen zu wollen, daß die *Rundscheiben* tatsächlich lesbar sind; wiederholt ist in den einleitenden Texten von »Lesbarmachung« die Rede. Auf den ersten Blick fügt sich sein Ver-

<sup>25</sup> So der Eintrag »Kommentar«, in: Meyer Großes Taschenlexikon, 24 Bde, Bd. 12, Mannheim u.a. 1998.

<sup>26</sup> Der Kommentar zur *Rundscheibe Nr. 13* (Abb. 3), auf den ich im folgenden gelegentlich zurückkomme, wurde 2004 anlässlich der Ausstellung KRIWET, 31.1.-20.3.2004 in der Kölner Galeric BQ, als selbständige Publikation neu aufgelegt – im Großformat und unter dem Titel »Sextextkommentar«.

<sup>27</sup> Kriwet, *leserattenfänge*, S. 9.

<sup>28</sup> Ebd., S. 10. Vgl. die apodiktische/konzise Aufgabenbestimmung der Kommentare: »Für wen? Für den Leser der originalen Sextexte. Wozu? Zur Lesbarmachung oder Einführung in dieselben. Was? Ein Handbuch und kein Theorie-Ersatz.« (Ebd., S. 9)

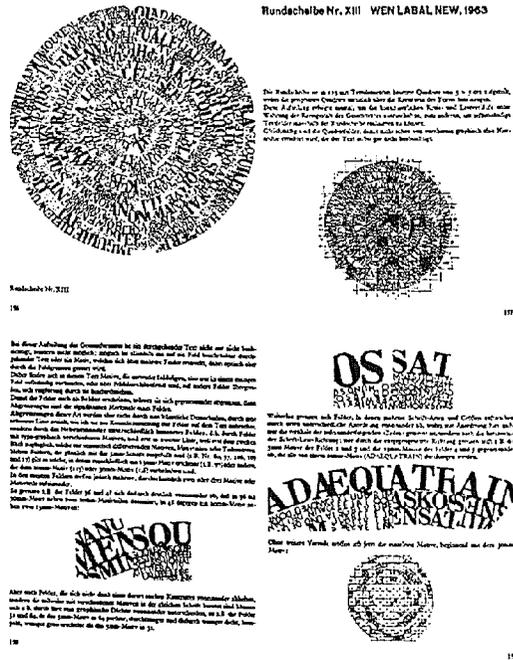


Abb. 5: Synopsis von Teilen des »Sehtextkommentars« zu Rundschleife XIII

fahren bestens in die Tradition des wissenschaftlichen Kommentierens ein. Charakteristisch für diese Art der Bedeutungszuweisung ist, daß sie auf der Basis der Unterscheidung von Oberfläche und Tiefe operiert: »der Kommentar errichtet eine Signifikantenkette (den Kommentar) über eine andere Signifikantenkette (den Text), in der Absicht, diese zweite Signifikantenkette so zu (re-)arrangieren, daß eine *Signifikatfunktion* zugewiesen werden kann.«<sup>29</sup> Auch Kriwet richtet eine zweite Signifikantenkette über eine erste, die er durch einen Verweis – z.B. auf das die Felder 10 und 2 durchlaufende Motiv

<sup>29</sup> Jürgen Fohrmann, Der Kommentar als diskursive Einheit der Wissenschaft, in: ders./Harro Müller (Hg.), Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, Frankfurt a.M. 1988, S. 244-257, hier S. 250.

Felddurchlaufende 13mm-Motive:

NO – T – LIMI – TEDES – CA<sup>77-02-03-41</sup>  
 Tedesca = alter italienischer Tanz.  
 O – KKAS – S IONE – L<sup>31-12-03-04</sup>

MELPO – MAD – ANDY<sup>04-05-03</sup>

QUIZ – TEXT<sup>34-35</sup>

LYPOM – ANLYKO – REXIE<sup>20-01-45</sup>

FILOGY – NSTIG<sup>00-21</sup>  
 Philogyn Frauenfreund  
 in »fiology« erscheint mal wieder »guy«

ADA – M<sup>16-2</sup>

SAD – ISNESS<sup>21-2</sup>

Felddurchlaufende 5mm-Motive:

VON SATT ÜE – BER SOFF BIS –  
 SITT BEI LEIB<sup>121-122-316</sup>

dies könnte das Stenogramm eines  
 Zechexzesses, einer Vereinstamm-  
 baumholzsägbetrinkergelages-  
 schweifung sein.

EN – D WEHDE – AR OTTER<sup>01-102-103</sup>

LEKK CETER – A<sup>03-01</sup>

KOERPER ER ZU ECHTIGUNG<sup>121-122</sup>  
 Körperertüchtigung

*Tedesca not limited, ea iral!*  
*preisgünstige Gelegenheit nutzen, der näch-  
 ste Winter kommt bestimmt, und jünger  
 sehen wir uns nie wieder.*  
*ein jeder Andy kombinäre wie er hambi-  
 neuern will über Melpomenes üblen Dänn-  
 die.*  
*und ein solcher ist's, palimpsestverschwiegen,  
 verdeckt, doch auf- und entdeckbar.*

*freundfrauenfreundgünstigam*  
*samt allen gy inspirierten mmosAssozia-  
 tionen;*  
*»Madam I am Adam« (Joyce im Ulysses)*  
*sadness and sadism.*

*von satt über besoffen bis Bits oder Küss  
 brleibe genitett, wobei »bersoff« den Berser-  
 ker zitiert;*

*entweder eniden oder verrotten mein Liebes.*

*Körperhochkultur durch Zucht und Siste,  
 auf daß gezüchtet werde eine bodenständig  
 echte, nicht ruhelos nomadisierend wel-  
 sche, im guten Volkskern reine Rasse, un-*

Abb. 6: Auszug aus dem »Sehtextkommentar« zu Rundschleife XIII

»ADA – M« – erst als solche arrangiert und in den Blick rückt. Dieser zwei-ten Signifikantenkette, die da lautet: »»Madam I am Adam« (Joyce im Ulysses)«, wird aber nicht die Funktion einer Signifikats zugewiesen.<sup>30</sup> Vielmehr wird sie zu einem weiteren Signifikanten, der den Anstoß zu neuen Kommentaren gibt. Oder wie es der Meta-Kommentar zu dem die Felder 34 und 35 durchlaufenden Motiv »QUIZ – TEXT« formuliert: »und ein solcher ist's, palimpsestverschwiegen, verdeckt, doch auf- und entdeckbar.« (Abb. 6) Der Kommentar stellt den Leser also vor neue Rätsel – und vor das Angebot, ausgehend von den identifizierten Wörtern und Bruchstücken andere

<sup>30</sup> Das Zitat aus Joyce' *Ulysses* lautet korrekterweise übrigens »Madam I'm Adam« – nur so läßt sich der Satz auch rückwärts lesen und funktioniert als Palindrom.

zu assoziieren. Die Lesbarkeit der *Rundscheiben*, die die Kommentare herstellen, ist also eine vorläufige, denn allein die Geste der Vollständigkeit dieser Glossierung macht nur um so mehr auf die Überschüsse aufmerksam, die außen vor bleiben. In gewisser Hinsicht ist jeder einzelne dieser Kommentare »ein Gedicht«.

Den *Sehtextkommentaren* ist eine Doppelbewegung eingeschrieben: Einerseits reklamieren sie die Lesbarkeit der *Rundscheiben* und beharren darauf, daß diese mehr sein wollen als reines Rauschen oder eine dekorative Ansammlung von Zeichenmüll, der sich gelegentlich zu Worten addiert. Als Kommentare insistieren sie darauf, daß es nicht ausreicht, die »Sehtexte« als »Experiment« in den Bereich des A-Semantischen zu verbannen – oder auch: sich aufs Anschauen zu beschränken (»man kann diese Scheiben lesen!«). Andererseits verteidigt jeder der *Sehtextkommentare* auf seine Weise die Produktivität des Zufalls und der Assoziation und damit das Gegenteil von Sinnbegrenzung, obwohl er – als Kommentar – eine Form der Sinnbegrenzung beispielhaft durchexerziert. Kriwet selbst weist zwar immer wieder auf die »dienende« Funktion der Kommentare hin, die lediglich Sekundärtexte sein sollen, und reserviert jeglichen literarischen Anspruch für die primären (Seh-)Texte. Doch gerade in den »Begleittexten« steht die als solche ausgestellte Willkür im Kontrast zur autoritativen Geste des wissenschaftlichen Kommentars, der mit der »tieferen« Bedeutung die »Wahrheit« über den kommentierten Text verspricht.<sup>31</sup>

Kriwets *Sehtextkommentare* rücken damit zwei Aspekte in den Blick, die die formale Beschaffenheit des Kommentars betreffen (und in der literaturwissenschaftlichen Kommentarproduktion traditionell verdrängt wurden): zum einen die Tatsache, daß der Kommentar an der »Zurichtung« seines Gegenstandes maßgeblich beteiligt ist; zum anderen (und daran gekoppelt) die Selbstreferentialität des Kommentars, der herstellt, was er »nur« zu kommentieren vorgibt: ein mit Tiefenbedeutung ausgestattetes und damit überlieferungswürdiges Forschungsobjekt. Dank Kriwets Rearrangement des in den *Rundscheiben* verwendeten Zeichenmaterials werden deren Signifikanten in einem ersten Schritt überhaupt erst als solche identifiziert, bevor ihnen dann in einem zweiten Schritt (in den »Begleittexten«) eine Bedeutung zugeschrieben wird. Diese ist jedoch zu deutlich als exemplarisch, als eine Mög-

<sup>31</sup> Zu den assoziativen Begleittexten schreibt Kriwet u.a., sie sollen von der »sklavischen Nachlese« der Kommentare selbst abhalten (Kriwet, Leserattenfaenge, S. 9).

lichkeit unter anderen markiert, um die Lektüre zu einem Abschluß bringen zu können.<sup>32</sup>

Es handelt sich also bei den *Sehtextkommentaren* um formale *Parodien* des wissenschaftlichen Kommentars, die dessen eigene »Wahrheit« zutage fördern, indem sie sich über seinen Wahrheitsanspruch mokieren. In ihrer spielerischen Ernsthaftigkeit, zu der die Systematik und Vollständigkeit beitragen, ziehen die *Sehtextkommentare* aus der Selbstreferentialität des Kommentars nicht die Konsequenz, diesen aufzugeben (etwa zugunsten jenes bloßen Erscheinens der Signifikanten, das Foucault als Alternative avisierte<sup>33</sup>). Als Proben aufs Exempel scheinen sie vielmehr für Kommentare zu plädieren, die diese Eigenschaft produktiv machen – also für kreative und kommentierungsbedürftige Kommentare, wie sie selbst welche sind.

Hinsichtlich der Methodenfrage, um die es hier (auch) geht, ist nun allerdings einzuräumen, daß selbst mit Kriwets postmoderner Aktualisierung der Kommentartradition die Literatur- bzw. Textwissenschaft nicht verlassen wurde, im Gegenteil. Auch wenn der literaturwissenschaftliche Kommentar seinen Gegenstand nicht vorfindet, sondern als solchen konstruiert, geschieht dies keineswegs willkürlich, sondern nach Maßgabe der jeweiligen disziplinären Grenzsetzungen. Diese Grenzen werden von Kriwet – folgt man seinen *Sehtextkommentaren* – thematisiert, aber nicht überschritten. Mit Blick auf die Frage, welcher Disziplin die Hybride, als welche die *Rundscheiben* zweifellos aufzufassen sind, »gehören«, ließe sich sogar behaupten, daß die *Sehtextkommentare* sie der Literaturwissenschaft regelrecht in die Hände spielen. Hat nicht zumindest Kriwet selbst mit dem Setzen auf »Lesbarmachung«, auf Textualität und Kommentar längst entschieden, wem, wenn nicht die Deutungshoheit, so doch ein privilegierter Zugang zu den *Rundscheiben* zukommen soll?

## 5. Seitenwechsel

Spätestens an dieser Stelle gilt es, den Verdacht auszuräumen, hier werde im Zeitalter des toten Autors altmodischerweise dem Künstler das letzte Wort über seine Produkte zurückgegeben oder, viel schlimmer: mit dessen

<sup>32</sup> »Literaturwissenschaft lebt von ihrem Nicht-ans-Ende-Kommen.« (Fohrmann, Der Kommentar als diskursive Einheit der Wissenschaft, S. 254)

<sup>33</sup> Dazu kritisch Fohrmann, ebd., S. 255.

Hilfe ein Alibi für philologische Übergriffe auf visuelle Artefakte konstruiert. Wenn, wie gezeigt wurde, die »Sehtexte« in ihrem Changieren von Lesbarkeit und Sichtbarkeit vom Betrachter einfordern, die Seite zu wechseln, dann erweist sich auch ein »Sehtextkommentar«, der die Sehtexte nur liest, als »einseitig«. Der Kolonialisierung von Hybriden durch ein allumfassendes Textualitätsparadigma zu widerstehen, hieße auch, zumindest versuchsweise die Perspektive zu verschieben und die »Sehtexte« in ihrer Bildlichkeit in den Blick zu nehmen. Ein solcher Seitenwechsel beinhaltet, Kriwets eigene Bemühungen, seine Arbeiten auf den Nenner eines erweiterten Schriftbegriffs zu bringen, auf seine Grenzen hin zu befragen und die Überschüsse in den Blick zu nehmen, die sich dieser Kategorisierung bzw. Selbstlektüre entziehen.

Nun kommt Kriwet diesem Seitenwechsel nicht gerade entgegen, zumal seine dezidierten Statements durch intensive theoretische Studien fundiert werden – eine Eigenschaft, die er nicht nur mit Vertretern der Konkreten Poesie, sondern auch der Konzeptkunst teilt. Nicht nur in besagten *Sehtextkommentaren*, sondern auch in anderen Selbstauskünften setzt Kriwet mit Blick auf seine »Sehtexte« nachdrücklich auf die Qualität des Visuellen als Schrift und damit auf die Zugangsform der Lesbarkeit. Diese Programmatik ist auch vor ihrem historischen Hintergrund zu sehen (und zu relativieren). Sie ist nicht, wie man vermuten könnte, von der *Grammatologie* Jacques Derridas beeinflusst, sondern von der ebenfalls als »Grammatologie« betitelten Schriftwissenschaft, die Ignace J. Gelb in seiner Studie *Von der Keilschrift zum Alphabet* entworfen hat.<sup>34</sup> In gewisser Hinsicht wäre zu ergänzen: leider, denn die von Gelb avisierte »neue Wissenschaft von der Schrift« leistet jener instrumentellen Sicht auf Schrift als bloßem Transportmittel der (gesprochenen) Sprache Vorschub, gegen die Derrida in seiner *Grammatologie* anspricht. Gelbs Ansatz basiert auf der Methode vergleichender Typologie; er bezieht sich auf die gemeinsamen Eigenschaften verschiedener Erscheinungsweisen von Schrift. Das verleitet ihn dazu, die von ihm so genannte »Semasiographie«, d.h. Zeichensysteme, die nicht oder nur lose mit sprachlichen Elementen verbunden sind, aus seinem Schriftbegriff auszuschließen. Damit wird einer Reihe vermeintlich primitiver Bilderschriften, die die »phonogra-

<sup>34</sup> Ignace J. Gelb, *Von der Keilschrift zum Alphabet. Grundlagen einer Schriftwissenschaft*, aus dem Amerikanischen von Renate Voretzsch, Stuttgart 1958 (orig.: *A Study of Writing*, 2., überarb. Aufl., Chicago 1963). In den 1950er und 60er Jahren waren offenbar viele Praktiker Konkreter Literatur mit Gelbs Studie vertraut; vgl. dazu Schulze, *Das aleatorische Spiel*, S. 267 u. 270.

phische Stufe« nicht erreicht haben, die Nobilitierung als Schrift verwehrt<sup>35</sup>; immerhin kommen sie aber in seiner Studie vor.<sup>36</sup>

Zu vermuten ist, daß zumindest Gelbs Reduktion von Schrift auf Kommunikation ihre Spuren in Kriwets Schriftauffassung hinterlassen hat.<sup>37</sup> Immer wieder betont Kriwet, daß die Lektüre seiner »Sehtexte« durch die Anordnung der Buchstaben zwar mehr oder weniger erschwert werde, aber nie verhindert und weist gleichzeitig den Rezeptionsmodus des bloßen Betrachtens vehement als für seine Arbeiten inadäquat zurück.<sup>38</sup> Diesem Mitteilungsbedürfnis steht jedoch der grafische Eigensinn des Schriftzeichens in den »Sehtexten« entgegen, den – beinahe zeitgleich – Derridas »grammatologische« Lektüren ins Recht zu setzen versuchen. Obwohl Kriwet zwar, wie in den *Sehtextkommentaren* gesehen, die Polysemie der Zeichenfolgen betont, bleibt er einem hermeneutischen Paradigma verhaftet, das jedoch in den »Sehtexten« selbst bereits zugunsten einer Dissemination überschritten wird. Im Unterschied zur Polysemie, die die Möglichkeit einräumt, daß ein Signifikant auf mehrere Signifikate verweist, weist der Begriff der Dissemination die feste Verbindung von Signifikant und Signifikat als solche zurück. Er beschreibt Bedeutungsproduktion als Prozeß, der von der Eigendynamik der Signifikanten bestimmt wird, als Spiel von Differenzen, das zu einer andauernden Ersetzung und Verschiebung von Bedeutung führt.<sup>39</sup> Aus dieser Perspektive beschränkt sich die Funktion von Graphemen (selbst in der Alphabetschrift) nicht mehr darauf, bestimmte Phoneme zu ersetzen,

<sup>35</sup> Gelb, *Von der Keilschrift zum Alphabet*, S. 5 u. 20f. Vgl. hingegen Jacques Derrida, *Grammatologie* [1967], aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a.M. 1992, S. 148 (mit Rekurs auf André Leroi-Gourhan): »In Wahrheit aber fehlt den sogenannten »schriftlosen« Völkern immer nur ein ganz bestimmter Schrifttypus« – nämlich die phonozentrisch geprägte Schrift.

<sup>36</sup> Vielleicht hat Kriwet in Gelbs Studie auch die Abbildung des Diskos von Phaistos gesehen, eines »Vorläufers« der *Rundscheiben* aus der minoischen Epoche um 1600 v.Chr. »mit einer spiralförmigen, vielleicht von außen nach innen laufenden Inschrift aus hieroglyphenähnlichen Schriftzeichen, die bislang nicht entziffert sind« (Adler/Ernst, *Text als Figur*, S. 22).

<sup>37</sup> »Schrift ist ein System der menschlichen Kommunikation mittels sichtbarer konventionell gebrauchter Zeichen.« (Gelb, *Von der Keilschrift zum Alphabet*, S. 21) Die Auffassung, auch Kunst sei »ästhetische Kommunikation«, stand wie der Informationsbegriff überhaupt in der Szene um die Konkreten Literaten hoch im Kurs (vgl. etwa Max Bense, *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, Reinbek 1969).

<sup>38</sup> Vgl. etwa Kriwet, *leserattenfaenge*, S. 29.

<sup>39</sup> Derrida entwickelt den Begriff der Dissemination u.a. in einer Mallarmé-Lektüre: vgl. Jacques Derrida, *Die zweifache Séance*, in: ders., *Dissemination*, aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondeck, Wien 1995, S. 193-322.



Abb. 7: *poem-painting* Nr. 13 (1965)

sondern sie gewinnen eine Bedeutung aus ihrer Unterschiedlichkeit zu anderen Graphemen – ein Vorgang, der in den »Sehtexten« schon durch die Erosion der Buchstaben begünstigt wird. Dabei ist allerdings zu betonen, daß Dissemination kein Verfahren ist, das in bestimmten Texten angewendet wird, sondern ein Prozeß, der bei der Herstellung von Bedeutung grundsätzlich am Werk ist. In den »Sehtexten« wird er aber als solcher thematisiert.

Dissemination steht im Französischen für »Ausstreuung, Verbreitung« (insbesondere von Samen) – und sehen die *Rundscheiben* nicht aus, als ob sie mit einem präzise funktionierenden »Buchstabenstreuer« erstellt wären? Anders gefragt: Können Kriwets Kommentare den Betrachter (!) davon abhalten, sie als solche wahrzunehmen? Oder davon, in den Buchstabenfragmenten des *poem-painting* Nr. 13 (Abb. 7) die schattenhaften Umrisse eines halben Gesichts zu erkennen, das sich mit den dechiffrierbaren Buchstaben in der unteren Bildhälfte (»sense of beauty«, »boy«) zu einer emblematischen Struktur zusammensetzt und die Assoziation einer *gay sensibility* aufruft, wie sie zeitgleich u.a. von Andy Warhol ins Bild gesetzt wurde? Oder sich zu fragen, warum das »n« so lange Beine hat?

Ein solcher Zugang zu den »Sehtexten«, der mit der Betonung des Signifikanten die Bildlichkeit des Buchstabens in den Blick rückt, kann immer noch als Lektüre gelten, aber nicht mehr als jene Dechiffrierung, auf die es Kriwet ankommt. Retrospektiv erscheint sein emphatisches Festhalten an Kommunikation jenem didaktisch-aufklärerischen Anspruch verpflichtet, den ihre prominenten Meister/-denker wie Eugen Gomringer oder Max Bense für die Konkrete Poesie reklamierten – und dem sie mit der Umsetzung in formvollendete sprachkritische Kalküle manchmal allzu gerecht wurden. Als jener Leser/Betrachter, an dessen Interaktion und selbsttätige Vollendung des Kunstwerks den Neoavantgarden so sehr gelegen ist, kann man sich durch die didaktische Pointierung von sprachtheoretischen Überlegungen in Form lyrischer Gebilde gelegentlich durchaus bevormundet fühlen.

Doch trotz der erkennbaren Komplizenschaften mit diesen Tendenzen ist der Beobachtung Michael Dreyers zuzustimmen, daß sich Kriwets frühe Texte »von denen anderer deutschsprachiger Autoren der Konkreten Poesie durch ihre Vieldeutigkeit und die Abwesenheit der genre-spezifischen Sinn-Scharniere wie Moral, Spitzfindigkeit, Entlarvung, Redundanz, Systemfimmel, Mimetik, Mundart, Weltanschaulichkeit und Symbolismus« auf wohlthuende Weise unterscheiden.<sup>40</sup> Das verdankt sich vor allem dem elaborierten optischen Design der »Sehtexte«. Kriwets Appelle an den Rezipienten, diese zu lesen, statt sie nur »nur« anzuschauen, prallen ab an der professionellen Gestaltung der visuellen Oberflächen, einem Pop-Appeal, das die »Sehtexte« auch für zeitgenössische Graphikdesigner attraktiv erscheinen läßt.<sup>41</sup> Bereits mit der Ästhetik der *Rundscheiben* gelingt ihm in ge-

<sup>40</sup> Dreyer, *Die Leiden der jungen Wörter*, S. 95.

<sup>41</sup> Vgl. den Themenschwerpunkt über Kriwet in der Publikation *Merz Akademie* 2 (1998), die von der Merz-Akademie, Hochschule für Gestaltung, herausgegeben wird.

wisser Weise eine »Quadratur des Kreises«, weil er formalistische Zuspitzung und Sprach- bzw. Schriftkritik mit der kühlen Eleganz und Modernität verbindet, die zu diesem Zeitpunkt ausgerechnet in den vermeintlichen Niederungen der Pop-Kultur bereits als Standard etabliert waren.<sup>42</sup> Insofern bleibt Kriwet zwar hier dem Projekt der Konkreten Poesie programmatisch verpflichtet, ohne deren visuelle Sprödigkeit zu beerben.

Diese Tendenz zur Ikonisierung der Schriftzeichen nimmt im Zuge der bis Anfang der 70er Jahre entstehenden Arbeiten Kriwets weiter zu. Innerhalb der Serie der »Textkreise« können die bunten *buttons* als ein Fluchtpunkt gelten, die überdies den Vergleich mit den Logos des Pop-Künstlers Robert Indiana nahelegen<sup>43</sup> – auch ein Indiz dafür, daß sich die Zuständigkeiten von Kunst- und Literaturwissenschaften hier nicht mehr klar bestimmen lassen. Kaum zufällig geht mit der zunehmenden Ikonisierung der »Sehtexte« auch eine Erweiterung der Präsentationsmedien einher. Die Ausbreitung der »Sehtexte« in den öffentlichen Raum, von Kriwet mit dem Etikett »PUBLIT« versehen, macht sich Schaufenster, Litfaßsäulen, Neonröhren, aufblasbare Objekte, Teppiche und Flaggen als Displays zunutze. PUBLIT steht für eine öffentliche Literatur, die die sprachkritischen Einsätze der Konkreten Poesie mit einer Pop-Faszination für urbane Zeichenrepertoires verbindet. So entsteht eine moderne Hieroglyphik, die jene von Benjamin anhand von Zeitung und Reklame festgestellte Verlagerung der Schrift in die »diktatorische Vertikale«<sup>44</sup> für undiktatorische Zwecke produktiv macht. Und so begegnen auch die *Rundscheiben* als Dia-Projektionen auf der Tanzfläche der von Kriwet mitbegründeten Düsseldorfer Kneipe und Disco *creamcheese* wieder – benannt übrigens nach dem Song *Son of Suzy Creamcheese* von Frank Zappas Band *Mothers of Invention*, mit der Kriwet 1968 bei den Essener Song-Tagen kollaboriert hat.<sup>45</sup> Indem die Buchstaben/-fragmente in den

<sup>42</sup> Vgl. hingegen Eugen Gomringer, Die ersten Jahre der konkreten Poesie [1967], in: ders., Worte sind Schatten, hier zit. nach einem Auszug in: Matthaei (Hg.), Grenzüberschreitung, S. 167: »konkrete poesie hat nichts mit comic strips zu tun. [...] es wäre bedauerlich, wenn sie zu einer leeren unterhaltung für den typographen würde.«

<sup>43</sup> Vgl. etwa die in Kriwet, MITMEDIEN, S. 66ff., abgebildeten *buttons* mit den runden Motiven in Robert Indiana, Druckgraphik und Plakate 1961-1971, Stuttgart/New York [o. Jahr].

<sup>44</sup> Benjamin, Einbahnstraße, S. 103.

<sup>45</sup> Ein Foto dieser »Dia-Projektion auf eine Tanzfläche« findet sich in Kriwet, MITMEDIEN, S. 28. Ein anderes ist abgedruckt im Katalog zur Ausstellung »Summer of Love. Psychedelische Kunst der 60er Jahre«, die 2005/06 in der Frankfurter Kunsthalle Schirn zu sehen war, hg. von Christoph Grunenberg, Ostfildern 2005, S. 34 (vielen Dank an Dirck Linck für diesen Hinweis!).

Dienst von Atmosphäre gestellt und überdies von tanzenden Körpern in Bewegung gesetzt werden, scheint nicht nur die Verwandlung von Konkreter Poesie zu Pop endgültig vollzogen zu sein. Kriwets Verwendung der Rundscheiben als *visuals*, die einen psychedelischen Raum eröffnen, verdeutlicht auch den Übergang vom Anspruch auf Lesbarkeit hin zur Einladung des (nun auf ganz andere Weise beteiligten) »Betrachters«, in der entfesselten Visualität der Buchstabengebilde zu schwelgen.

Und dennoch wäre es ebenso unzulänglich, Kriwets Bilderschriften und Schriftbilder um der Gegenperspektive willen nur auf ihre Bildlichkeit zu reduzieren, wie es ein Kurzschluß wäre, ihre didaktische Dimension, den Aspekt des Wahrnehmungstrainings, zugunsten der Pop-Faszination vollständig zu neutralisieren. Die Pointe der »Sehtexte« – in ihrer gesamten Bandbreite – besteht gerade im Ausloten der Mediendifferenz, die jedem Schriftbild eingeschrieben ist und die für den Leser/Betrachter nachvollziehbar werden soll. Diesem Befund entspricht, daß selbst Kriwets Entwicklung hin zur Arbeit mit vorgefundenen Bildern Ende der 60er Jahre, die auf den ersten Blick in reine Bilderallben zu münden scheint, an den Buchstaben bzw. die Schrift gebunden bleibt.

## 6. Die »Lesbarkeit der Welt« als Bilderschrift

Innerhalb des skizzierten Spektrums, zu dem sich die »Sehtexte« addieren, stehen die Bücher *Apollo Amerika*, *Stars* und *Campaign* offenbar an dem Ende, das durch eine Dominanz des Visuellen gegenüber dem Lesbaren gekennzeichnet ist. Der Einfluß der Pop Art ist hier unüberschärpbar: Vorgefundenes Material vor allem aus den Massenmedien wird unkommentiert reproduziert – mit dem Effekt, daß die Bilder selbst als Zeichen erscheinen, zumal ihr Zitatcharakter überdeutlich als solcher ausgewiesen wird.

Doch der Schein, hier werde dem gegenwärtig vielbeschworenen »pictorial turn« (Mitchell) in Form reiner Bilderbücher Rechnung getragen, trügt. Denn wiederum erweist sich die Inszenierung einer Lesbarkeit der Welt als Bilderschrift als eng verzahnt mit dem Fokus auf Schriftbilder. Auch in der Pop Art wird häufig eine Wahrnehmungsweise kultiviert, die nicht nur die Zeichenhaftigkeit von massenmedial zirkulierenden, reproduzierten Bildern in den Blick rückt. Sondern ebenso nachdrücklich wird hier die Bildlichkeit der in Form von Schildern, Typografien etc. im Alltag allgegenwärtigen Schriften zur Geltung gebracht (man denke beispielsweise an die Arbeiten von Ed Ruscha). Daß Kriwet mit beiden Verfahren arbeitet – der Betonung

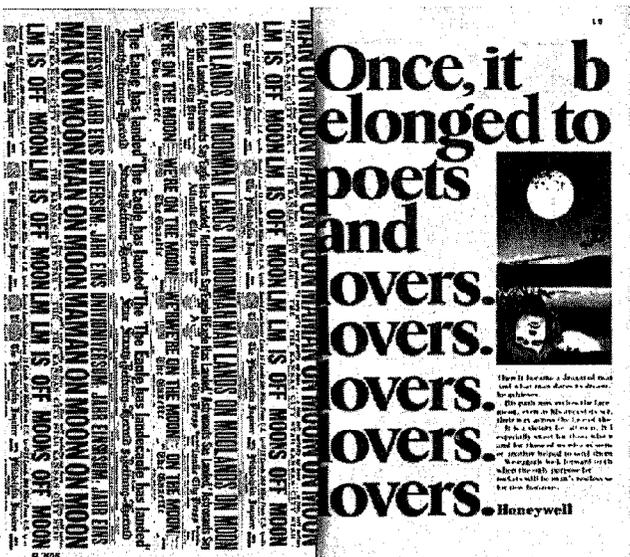
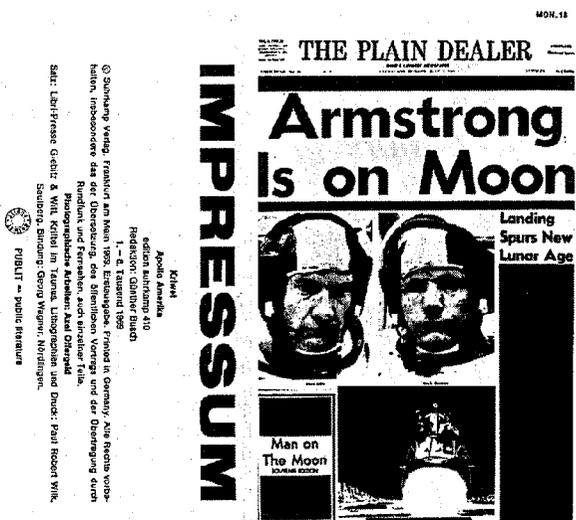


Abb. 8-9: *Apollo Amerika* (1969), MON. 18 / 12, SUN. 15 / L 5

der Bildlichkeit von Schrift und dem tendenziellen Schriftcharakter von Bildern – und mit all den Facetten, die sich zwischen diesen beiden Polen aufzähmern lassen, zeigt sich besonders deutlich an der Buchversion von *Apollo Amerika* (Abb. 8-15). Hier wird das globale Ereignis »Mondlandung« in ein Spektrum verschiedener Perspektiven, Bilder, Diagramme und Sprachformeln aufgesplittert.

Fragmente aus der Berichterstattung im Fernsehen und in den Printmedien neben den ganz großen Bildern auch jene peripheren Texte, die das Zentralereignis erst zu einem solchen machen werden hier in chronologischer Folge aneinander gereiht. Damit ist zumindest eine Hälfte des »Sehtexts« beschrieben, denn das Buch arbeitet mit zwei Leserichtungen: In der einen Richtung addieren sich die je rechten Seiten zu einem tagebuchartigen Protokoll der Medienberichterstattung über den Apollo-Coup – auf allen Kanälen oder zumindest denen, an die sich Kriwet während seines achttägigen Aufenthalts in seinem New Yorker Hotelzimmer hat anschließen können. Dreht man das Buch um, entfaltet sich auf den dann jeweils rechten Seiten ein weiterer »Sehtext« mit einem thematisch anderen Schwerpunkt, dessen Bestandteile nun alphabetisch sortiert und nummeriert sind.

Während die Versatzstücke des einen Tracks vom großen »Heldencpos«<sup>46</sup> Apollo erzählen, läßt die andere Spur weitere trivialmythologische Elemente der amerikanischen Alltags- und Popkultur am Betrachter vorbeirauschen – Zeichen der Zeit, die an dem Mega-Mythos »Apollo« mehr oder weniger beteiligt sind. Das visuelle Amerika-Lexikon, das sich daraus ergibt, illustriert aber nicht nur den seinerzeit gängigen Topos »Amerika als Bildkultur«, sondern gibt mittels Impressum, Lebenslauf und Vertrag mit dem Suhrkamp Verlag auch über die Entstehungsbedingungen des Buches Auskunft (Abb. 8).

Wie die wenigen Bild-Zitate hoffentlich verdeutlichen, werden in *Apollo Amerika* alle Register einer gegenseitigen Kontamination von Text und Bild gezogen, so daß sich zum einen deren Grenze verflüssigt, zum anderen ständige Wiedereintrittsfiguren zu verzeichnen sind. D.h. daß die Text-Bild-Unterscheidung auf einer ihrer beiden Seiten wiederum zu veranschlagen ist; sie mäandert über die Buchseiten, wie die Bildreihe des LKW's mit der Aufschrift »Moon« verdeutlicht (Abb. 10-13): Die Schrift erscheint zuerst als solche im Bild, bevor sie durch den Zoom-Effekt als Bild in den Blick genommen wird. Zu dieser Verflüssigung tragen auch Kriwets Manipulatio-

<sup>46</sup> Schulze, *Das aleatorische Spiel*, S. 278.





Abb. 14, 15: Apollo Amerika, SUN. 4 / N 4, TUES. 12 / G 2

nen an dem vorgefundenen Material bei, an Texten, Bildern und Text-Bildern, die zunächst zerstückelt und dann so wieder zusammengesetzt werden, daß trotz Verschiebungen und Brüchen ein visueller Zusammenhang erkennbar bleibt: etwa gegeneinander verschoben, vertauscht oder permutierend. Lesbarkeit im Sinne von Entzifferung wird dabei gelegentlich verhindert (Abb. 14, 15) und häufig zumindest erheblich gestört. Denn ein auf Sinn erpichtes Abtasten der so präsentierten Materialität der Zeichen wird nicht vollends enttäuscht, bleibt aber auf die Herstellung von Oberflächenbeziehungen verwiesen.

Mit diesem Verfahren, das Kriwet so häufig angewendet hat, daß es fast zu einem Manierismus geworden ist, wird ein Effekt erzielt, den Holger Schulze – mit Rekurs auf die Textlinguistik – als »parallele Kohäsion« bezeichnet hat. Mit Blick auf Kriwets Verwendung dieses Effekts stellt Schulze fest: »Kohärenz verschwindet hinter der typischen Kohäsion einer Zeitung.«<sup>47</sup> Während sich die Kohäsion eines Textes aus den Verbindungen ergibt, die durch sprachliche Mittel an dessen Oberfläche hergestellt werden, bezieht sich der Begriff »Kohärenz« auf den Gesamtzusammenhang des Textes, der vom Leser bemüht wird, um Bedeutung zu produzieren, die über das Erkennen solcher Oberflächenrelationen hinausgeht. Auch wenn man diese Unterscheidung nicht überstrapazieren sollte – denn Nicht-Kohärenz mutiert erst recht in Kunstkontexten umgehend zum metakommunikativen Zeichen, das die Bedeutung ›Störung‹ annimmt –, verdeutlicht sie, daß die sparsame Verwendung textwissenschaftlicher Konzepte im Blick auf verwirrungsstiftende visuelle Verfahren durchaus effizient sein kann. Mit Bezug auf das Verhältnis von Schrift und Bild ist noch eine weitere Eigenschaft von *Apollo Amerika* hervorzuheben, die insbesondere das Amerika-Lexikon innerhalb dieses »Sehtextes« betrifft: Um – analog zur chronologischen Sortierung des Materials über die Mondlandung – innerhalb des hier präsentierten Repertoires visueller Zeichen eine Ordnung herzustellen, wird wiederum die Schrift bemüht, nämlich das Alphabet. Die alphabetische Sortierung ist ein bewährtes Verfahren, wenn es darum geht, in Ermangelung anderer Kriterien künstliche Systematiken zu erstellen. Im Fall des Materials, aus dem sich das Amerika-Lexikon zusammenfügt, setzt dies voraus, daß die Text-Bilder zunächst nach Motiven verschlagwortet werden – siehe G 2 für »Gay Power« (Abb. 15). Nach diesem Prinzip funktioniert auch das dreibändige Lexikon *Stars*, erschienen 1971. Bei diesen »Stars« handelt

<sup>47</sup> Ebd., S. 280.

es sich keineswegs um menschliche Wesen, sondern um Bilder, die nicht einmal ausschließlich Menschen abbilden. Wie Dirck Linck festgestellt hat:

Es sind gespenstische Abbilder, an denen die Epoche ihre Orientierung über die Dinge zu finden versucht, mit denen sie diese Zeichen nicht selten verwechselt. Allein das Alphabet organisiert die Anordnung der völlig diskrepanten Medienbilder, die Kriwet ausgewählt hat. Unter B finden wir Batman & Robin, weil sie unter dem alle anderen Hierarchien einebnenden Aspekt des Ruhmes (also der medialen Dauerpräsenz) in eine Reihe mit Che und Castro, mit brennenden Mönchen und gelynchten Schwarzen, mit Jagger und Eichmann gehören.<sup>48</sup>

Die Idee der Bilderschrift ist in *Stars* auf doppelte Weise am Werk: Zum einen wirken die Bilder der »Stars« selbst wie Hieroglyphen, zum anderen weist auch das Anordnungsprinzip die Materialcollage als Bilderschrift aus. In die Bildwahrnehmung, die im Vergleich zur Schriftlektüre traditionell als unmittelbarere, »reflexhafter« Reaktion gilt, wird so ein Moment von begrifflicher Übersetzung eingelassen: Damit die alphabetische Anordnung aufgeht, muß der Leser/Betrachter der *Star*-Bücher den sprachlichen Oberbegriff der Bildzeichen finden. Die Umbesetzung vom Lexikon, als »Wörterbuch«, in ein Bilderbuch ist dabei auch als ein Statement an sich aufzufassen, das die Bände in die Nähe eines »Konzeptbuchs« rückt. Sie dokumentiert ein enzyklopädisches Projekt, das den universalistischen Anspruch von gelehrter Buchkultur – nicht nur ironisch – durch ein global verbreitetes visuelles Idiom ersetzt, durch Bilder, die so sehr Zeichen sind, daß ihre Ikonizität als ziemlich lädiert erscheint.<sup>49</sup>

In Kriwets Lexikon *Stars* sind es also Bilder, die Bilder kommentieren. Das Prinzip des Querschnitts durch die visuelle Kultur der damaligen Gegenwart funktioniert allerdings nur, weil ihm das Ordnungsprinzip des Alphabets

<sup>48</sup> Linck, *Batman & Robin*, S. 40. Daß unter dem »alle anderen Hierarchien einebnenden Aspekt des Ruhms« ausgerechnet Batman & Robin (und nicht Angela Davis, Elvis, oder Frank Zappa) hervorgehoben werden, verdankt sich dem Thema des Textes, der das Auftauchen des schwulen Comic-Paars in der deutschsprachigen Pop-Literatur rekonstruiert – vielleicht ein erster Schritt des noch ausstehenden Projekts, die Arbeiten Kriwets in den Kontext von schwuler Subkultur und *camp attitudes* zu rücken, die gerade die Pop Art der 60er und 70er Jahre so deutlich geprägt haben.

<sup>49</sup> Als eine Art Komplementärprojekt zu den hier erwähnten Texten kann Kriwets Zeichen-Katalog *Com.Mix*, Köln 1970 gelten. Die Sammlung legt nahe, daß die von verschiedenen Avantgardisten (darunter Konkrete Poeten wie Gomringer) avisierte »Weltsprache« in Form transkulturell zirkulierender *Icons* bereits vorliegt; diese sind nach dem Prinzip der visuellen Analogie angeordnet.

zugrunde gelegt wird – denn sonst wäre es willkürlich. In der Weise, Kontingenz und Ordnung zu verbinden, erinnert Kriwets Vorgehen an manieristische Verfahren, das »Buch der Welt« zu entziffern (oder vielleicht eher noch: zu transkribieren). Es ist aber auch symptomatisch für einen Bildumgang, der von einem gewissen Mißtrauen gegenüber einer Macht des Visuellen, die dem Modus der Lektüre unzugänglich bleibt und deshalb erst recht durch Schrift gebändigt werden muß.

## 7. Aussichten

Kriwets »Sehtexte« führen vor Augen, daß die Grenze zwischen dem Sichtbaren und dem Lesbaren (bzw. Schreibbaren) zwar irreduzibel sein mag, aber keineswegs feststeht, sondern in je unterschiedlichen Text-Bild-Konstellationen neu ausgehandelt wird. Und sie zeigen, daß der Leser oder Betrachter an diesem Prozeß beteiligt ist, indem er zwischen diesen beiden Rollen wechselt, die Schrift als Bild, das Bild als Text in den Blick nimmt. Von den *Rundscheiben* über die anderen »Textkreise« bis zu den Bilderlexika können die »Sehtexte« als regelrechte Illustrationen dieses Spektrums unterschiedlicher Wahrnehmungsweisen und Fokussierungen gelten. Es spricht für diese Arbeiten, daß sich die Prozesse der Verflüssigung, Verschachtelung und Oszillation der Text-Bild-Unterscheidung durch einen Kommentar kaum stilllegen bzw. domestizieren lassen.

Die Spannung zwischen medialer Differenz und fließenden Übergängen, mit der man bei Kriwets »Sehtexten« zu tun hat, läßt sich vielleicht mit dem Begriff des *Idioms* noch präziser erfassen und auf die Frage beziehen, wem denn die Hybride nun »gehören«. Als Idiom bezeichnet man in der Linguistik nicht nur die Spracheigentümlichkeiten einer Gruppe von Sprechern (etwa einen Dialekt), sondern auch eine konventionalisierte Wortverbindung, deren Bedeutung sich nicht aus der Summe ihrer Bestandteile ergibt. Idiome profitieren insofern, wie Jacques Derrida – mit Bezug auf die Malerei – formuliert hat, in besonderem Maße von der »Kraft des Gebrauchs«.<sup>50</sup> Vielleicht kann das Konzept des *Idioms* dazu beitragen, Bilderschriften und Schriftbilder in ihrer jeweiligen Besonderheit zu analysieren und dabei der Ambivalenz von Konventionalisierung (bis hin zu festen Text-Bild-Genres)

<sup>50</sup> Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei* [1978], aus dem Französischen von Michael Wetzel, Wien 1992, S. 21.

und Singularität Rechnung zu tragen. Um noch einmal Derrida zu zitieren: »Was diese Trennung zwischen dem Sichtbaren und dem Lesbaren betrifft, so bin ich mir ihrer nicht sicher; ich glaube nicht an die Strenge dieser Begrenzungen und vor allem nicht daran, daß diese Trennung zwischen der Malerei und den Wörtern verläuft. Zweifellos durchkreuzt sie zunächst jedes der beiden Korpora, das malerische wie das lexikalische, entlang der Linie – jedes Mal unvergleichlich und labyrinthisch – eines Idioms.«<sup>51</sup>

Ich möchte behaupten, daß dieser schriftliche Kommentar dem Wissen, das in Kriwets »Sehtexten« visualisiert wird, sehr nahe steht. Darüber hinaus enthält der Begriff des Idioms auch eine reflexive Dimension im Hinblick auf das Problem einer adäquaten Beschreibungssprache. So hat gerade Derrida diesen Begriff verschiedentlich für gegenstandssensitive Schreib- und Diskursivierungsweisen veranschlagt, für Schreibweisen also, die zwar Regularitäten, Analogiebildungen (und entsprechend: Didaktik) keineswegs zurückweisen, sich jedoch nicht dem Regelwerk einer generalisierbaren Methodik, das auf jeden Gegenstand seiner Art umstandslos übertragbar wäre, subsumieren lassen.<sup>52</sup>

Kriwets Schriftbilder und Bilderschriften »gehören« weder der Literatur noch der Kunstwissenschaft. Und dennoch ermuntern sie dazu, auch in der wissenschaftlichen Rede davon Abstand zu nehmen, Text-Bild-Hybriden immer nur ihre Hybridität zu bescheinigen. Denn schon die inzwischen stattliche Tradition solcher »Bastarde« bestätigt die wissenschaftshistorische These, daß ehemalige »Monster« häufig neue Normalitätsstandards setzen.<sup>53</sup> Der »Hybridforschung«, gleich welcher disziplinärer Provenienz, stellt sich damit die Aufgabe, innerhalb dieses Feldes die jeweiligen idiomatischen Wendungen und Mutationen als solche zu bestimmen, statt Hybridität als Dummy-Begriff zu verwenden, der für ein Pathos der Grenzüberschreitung auch auf Seiten professioneller Interpreten erhalten muß.

<sup>51</sup> Derrida, *Illustrer, dit-il...*, in: ders., *Psyché: Invention de l'autre*, Paris 1987, S. 105-108, hier S. 106 (Übersetzung von mir; B.W.).

<sup>52</sup> Vgl. etwa Jacques Derrida, *Es gibt nicht den Narzißmus (Autobiographien)* [1986], in: ders., *Auslassungspunkte. Gespräche*, hg. von Peter Engelmann, Wien 1998, S. 209-227, bes. S. 212f.

<sup>53</sup> Zur Etablierung des Monströsen als normal, sofern es überlebt, vgl. Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*, in: ders., *La Connaissance de vie*, Paris 1989, S. 155-169, hier S. 160.