

HANDBUCH DER MEDILOGIE

Signaturen des Medialen

Herausgegeben von
Christina Bartz, Ludwig Jäger,
Marcus Krause und Erika Linz



Wilhelm Fink



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Satz: EDV-Fotosatz Huber / Verlagsservice G. Pfeifer, Germering
Druck und Bindung: Friedrich Pustet KG, Regensburg
Einbandgestaltung: Eddy Decembrino, Konstanz
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5385-3

AD K 10912

Inhaltsverzeichnis

Einleitung – Signaturen des Medialen	7
Adresse (Eckhard Schumacher)	16
Affekt (Petra Löffler)	22
Agency (Michael Cuntz)	28
Anrufung (Leander Scholz)	41
Atmosphäre (Ilka Becker)	47
Autorbild (Gerald Kapfhammer)	53
Avatare (Sibylle Pennig/Maria Senokozlieva/Nicole Krämer/Gary Bente)	59
Bilderzyklus (Henrike Manuwald)	65
Bote/Botschaft (Torsten Hahn)	71
Emblematik (Wilhelm Voßkamp)	78
Embodiment (Jin Hyun Kim/Uwe Seifert)	84
Experiment (Nicolas Pethes)	90
Facialität (Joanna Barck/Petra Löffler)	96
Gebärde (Gisela Fehrmann/Wiebke Iversen/Meike Adam)	103
Geistmedien (Heike Behrend)	113
Globalisierung (Niels Werber)	118
Inframedialität (Michael Wetzell)	128
Korrespondenz(en) (Axel Fliethmann)	135
Kulturtechnik (Harun Maye)	142
Latenz (Lutz Ellrich)	149
Lautsprecher, Dispositiv (Cornelia Epping-Jäger)	158
Logistik (Christoph Neubert/Gabriele Schabacher)	164

Mediendiskurse (Peter M. Spangenberg)	170
Medienereignis (Christina Bartz)	176
Mediennutzung (Irmela Schneider)	182
(Hyper-)Normalisierung (Michael Cuntz/Marcus Krause)	192
Originalkopie (Brigitte Weingart)	203
Parallaxe (Arno Meteling)	209
Planetarische, Das (Ulrike Bergermann)	215
Popularisierung (Kai Marcel Sicks)	221
Regierungstechnologie (Markus Stauff)	227
Schatten (Thomas Reinhardt)	237
Seriennarrativ (TV) (Michael Cuntz)	242
Sichtbarmachung (Friedrich Balke)	253
Spur (Erika Linz)	265
Störung (Christoph Neubert)	272
Telemedialität (Jens Ruchatz)	289
Text-Bild-Relation (Brigitte Weingart)	295
Transkription (Ludwig Jäger)	306
Verdatung (Isabell Otto)	316
Verkehr (Christoph Neubert)	323
Zettel (Georg Stanitzek)	329
Abbildungsnachweise	336
Autorinnen und Autoren	339

Einleitung – Signaturen des Medialen

1 Ein operativer Blick auf die Medien

1996 formuliert Joachim Paech im Kontext einer Bestandsaufnahme zur *Lage der Medienwissenschaft* die Diagnose, dass kaum jemand „verbindlich sagen [kann], was ein Medium ist, eine Geisterscheinung, ein Stück Draht, ein Fernseher“ (Paech 1996, S. 105 f.) – ein Befund, der kaum an Aktualität eingebüßt hat. Nach wie vor kann die wissenschaftliche Beschäftigung mit Medien nicht von einer gesicherten Definition ihres Gegenstandes ausgehen. Die akademischen Diskussionen wie auch öffentlichen Debatten sind vielmehr beherrscht von einer unüberschaubaren Heterogenität der Perspektiven und Vielfalt der unter dem Begriff verhandelten Sachverhalte. Insofern ist der Terminus *Medium* gleichermaßen über- als auch unterbestimmt. Gleichwohl sollte aber beim gegenwärtigen Diskussionsstand der kulturwissenschaftlichen Medientheorie die Antwort auf diesen Problemverhalt nicht darin bestehen, die theoretische Arbeit am Medienbegriff durch terminologische Festlegungen vorschnell stillzustellen und damit die Aspektvielfalt der Herangehensweisen einzuengen. Schließlich bedeutet – zu einem Zeitpunkt, zu dem das Forschungsfeld durch eine durchaus produktive diskursive Offenheit charakterisiert ist – jeder Bestimmungsversuch zugleich den Ausschluss alternativer, ggf. gleichermaßen produktiver Konzeptualisierungen, sodass jede Entscheidung im Hinblick auf die Frage, was Medien eigentlich sind, theoretisch ergiebige Diskussionen unnötig abbricht.

Das Handbuch begegnet diesem Umstand auf zweifache Weise: Einmal wird die theoretische Reflexion über Medien in den einzelnen Lemmata an exemplarischen Problemlagen entfaltet. Anders als bei gängigen Handbüchern ist dem vorliegenden Band somit nicht an der Etablierung eines normativen oder gar definitorischen Begriffsinventars der Medientheorie gelegen. Stattdessen bietet er explorative Skizzen, die das theoretische Interesse an Medien an historisch und kulturell spezifizierte Problemfelder rückbinden und auch auf solche traditionell in den Kulturwissenschaften verhandelten Gegenstandsbereiche ausdehnen, die in der Regel nicht im Zentrum medientheoretischer Betrachtungen stehen.¹

Zum anderen setzt das Handbuch an die Stelle einer Beantwortung der essentialistischen Frage ‚Was ist ein Medium?‘ und des damit verbundenen Versuchs einer Stilllegung der Bestimmungsversuche die konzeptuelle Umformulierung der Problemstellung, indem es die Frage verhandelt: ‚Wie operieren Medien?‘. Um diese Umstellung von Was- auf Wie-Fragen programmatisch zum Ausdruck zu bringen, wird der Begriff der *Medialität* eingeführt, der es erlaubt, Medien in ihrer Prozesshaftigkeit in den Blick zu nehmen (vgl. Jäger/Linz 2004 sowie Schneider/Linz/Jäger

¹ Etwa im Sinne der Formulierung Horst Wenzels: „Medien in diesem weiteren Sinne wären nicht nur die elektronischen Medien, sondern auch das Buch, die Handschrift und primär der menschliche Körper als Träger der Kommunikation im Raum der Kopräsenz gemeinsamen sprachlichen Handelns.“ (Wenzel 1998, S. 481)

- Ruchatz, Jens (2004): „Globale Medien 1950/1850“, in: Archiv für Mediengeschichte 4, S. 85-95.
- Ruchatz, Jens (2005): „Tele-Medien. Telegrafie, Television“, in: Claudia Liebrand u. a. (Hg.), Einführung in die Medienkulturwissenschaft, Münster, S. 199-209.
- Schivelbusch, Wolfgang (1989): Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert [1977], Frankfurt/M.
- Schmidt, Siegfried J./Zurstiege, Guido (2000): Orientierung Kommunikationswissenschaft. Was sie kann, was sie will, Reinbek bei Hamburg.
- Telemediengesetz, in: Bundesgesetzblatt vom 28.2.2007; online unter <http://www.bgblportal.de/BGBl/bgbl1f/bgbl107s0179.pdf>.
- Winkler, Hartmut (2008): Basiswissen Medien, Reinbek bei Hamburg.

Text-Bild-Relation

Das Verhältnis von Text und Bild ist durch die unterschiedlichen Interaktionsformen der beiden Zeichensysteme gekennzeichnet. Dabei kann sich ‚Text‘ sowohl auf im weitesten Sinne sprachliche Aussagen beziehen wie im engeren Sinne auf Schrift, während der Bildbegriff außer konkreten ikonischen Elementen auch den Bereich der Imagination umfassen kann. In künstlerischen wie massenmedialen Verfahren kommen Text-Bild-Kombinationen zum Einsatz, um die unterschiedlichen Formen kognitiver Adressierung (Lesen/Dechiffrieren vs. Sehen) und kulturellen Funktionszuschreibungen (Intellektualität/Reflexion vs. Emotionalität/Unmittelbarkeit) beider Zeichensysteme zu kombinieren sowie mitunter auch zu irritieren.

Obwohl die Unterscheidung von Text und Bild auf den ersten Blick als selbstevident erscheint, kann ihre Beobachtung und Analyse auf verschiedenen Ebenen ansetzen. Selbst wenn man den Textbegriff auf seine Manifestation als Schrift begrenzt, ist das breite Spektrum möglicher Verhältnisse von Text und Bild dadurch gekennzeichnet, dass sich beide Elemente zwar einerseits semiotisch unterscheiden, andererseits jedoch in ihrer visuellen Form beide den Gesichtssinn adressieren. Die Text-Bild-Differenz ist von der je veranschlagten Perspektive abhängig, da Texte ebenso in ihrer Bildlichkeit in den Blick genommen wie wiederum Bilder ‚gelesen‘ werden können – eine Situation, die in der Regel durch konventionalisierte Funktionszuschreibungen pragmatisch gelöst wird, die aber vor allem die dezidierten Hybridbildungen in künstlerischen und massenmedialen Praktiken häufig zugunsten eines Oszillierens von Textualität und Bildlichkeit offen halten.

Bis zur Moderne wurden die Diskussionen über mediale Differenzen vornehmlich in Form von Vergleichen und Abgrenzungsversuchen zwischen den großen Kunstgattungen geführt. Das Verhältnis von visueller Kunst und Literatur wurde vor allem in Auseinandersetzung mit dem Diktum *ut pictura poesis* aus der *Ars poetica* des Horaz bestimmt, dessen normative Auslegung die Dichtung wie die abbildenden Künste primär auf das Gebot der Nachahmung festlegte. Mit seiner Zurückweisung dieser Devise und der Kritik an der literarischen ‚Schilderungssucht‘, die sie mit hervorgebracht habe, hat Gotthold Ephraim Lessing in seinem berühmten Text *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) eine weitreichende Debatte ausgelöst, die eine neue Aufmerksamkeit für die jeweiligen medialen Besonderheiten der Kunstgattungen dokumentiert. Allerdings hat Lessings Abgrenzung der Dichtung als einer Kunstform, die durch die Sukzessivität der Sprachzeichen zur Darstellung aufeinander folgender Gegenstände – einer „sichtbare[n] fortschreitende[n] Handlung“ – bestimmt sei, von der Malerei, deren ikonische Zeichen sie auf Simultaneität – auf eine „sichtbare stehende Handlung“ – festlege, ihrerseits normative Konsequenzen.

Spätestens die gezielten Überschreitungen der Gattungsgrenzen und die intermedialen Verfahren, die in den künstlerischen Avantgarden des 20. Jahrhundert

programmatisch zum Einsatz kamen (und die noch Theodor Adorno als „Verfransung der Künste“ bedauert), haben deutlich gemacht, dass mediale Reinheitsgebote dem *State of the Art* nicht gerecht werden. Das heißt weder, dass mediale Hybridbildungen zu diesem Zeitpunkt ein historisches Novum darstellen – für die bimediale Verbindung von Text und Bild seien stellvertretend nur die illuminierten Handschriften des Mittelalters und die in der Frühneuzeit florierende Emblemik erwähnt – noch beinhaltet dies, dass die Spezifik unterschiedlicher Medien- und Zeichensysteme als Kriterium von nun an keine Rolle mehr spielte. Im Gegenteil: Der versierte Umgang mit medialen Differenzen, der diese künstlerischen Praktiken ebenso kennzeichnet wie die gegenwärtig unübersehbaren Hybridformen in den Massenmedien, stellt die mit ihnen befassten Kunst- und Kulturwissenschaften vor die Aufgabe, auf die Dynamik von Wechselwirkungen und Austauschprozessen einer visuellen Kultur zu reagieren, die sich nicht an tradierte Medien-, Gattungs- und Disziplinengrenzen hält.

Doch auch die Formation dessen, was historisch jeweils als Wissen gilt, ist durch das Verhältnis von „Sichtbarem“ und „Sagbarem“ bestimmt, wie Gilles Deleuze in seiner Auseinandersetzung mit den Arbeiten Michel Foucaults hervorgehoben hat, die zuvor häufig nur als Vorschlag zur Diskursanalyse rezipiert wurden. Wie das Sagbare ist auch das Sichtbare Gegenstand, Schauplatz und Resultat von Machtprozessen, von Regulierungen, Einschränkungen und Ausschlüssen. Nach der Produktion von Sichtbarkeit und Sagbarkeit – etwa als Bedingung gesellschaftlicher Repräsentation – zu fragen, beinhaltet daher immer auch, die Herstellung von Unsichtbarkeit und Unsagbarkeit zu thematisieren. Im Anschluss an Foucault ist dabei davon auszugehen, dass sich das Sichtbare nicht auf das Sagbare reduzieren und die jeweilige „Seinsweise“ beider Register jede Annahme eines möglichen Isomorphismus als bloßen ‚Traum‘ erscheinen lässt. Aber gerade diese Eigengesetzlichkeit hat gegenseitige Überkreuzungen und ‚Attacken‘ zur Folge; sie führt dazu, dass – in der Formulierung Deleuzes – „die beiden Formen einander wie in einer Schlacht durchdringen“ (Deleuze 1992, S. 95). Das Sichtbare beschränkt sich zwar ebenso wenig auf konkrete Dinge und Objekte wie das Sagbare auf Wörter und Sätze, sondern umfasst deren je spezifische Möglichkeitsbedingungen. Die Analyse konkreter Text-Bild-Relationen kann jedoch dazu beitragen, diese Bedingungen zu bestimmen.

Die Reichweite der Begriffe ‚Text‘ und ‚Bild‘, die jeweils sowohl konkrete materiale Phänomene wie abstrakte Symbolsysteme bezeichnen können, wirkt sich notwendigerweise auch auf die Analyse von Text-Bild-Relationen aus. Dies verdeutlicht bereits eine Skizze des weiten Themenspektrums, dem sich die entsprechenden Forschungen bislang gewidmet haben. Dazu gehören die Frage nach der medialen Beschaffenheit der ‚Einbildungskraft‘, deren Leistung, Sichtbares und Sagbares zu verknüpfen, bereits Immanuel Kant im Begriff des ‚Schemas‘ zu erfassen versuchte; der Nachweis einer immanenten sprachlichen Verfasstheit von Bildern und einer immanenten Bildlichkeit von Texten (Metaphorik, Anschaulichkeit, Beschreibung bzw. *showing* in der Erzähltheorie); Übergangsphänomene in Bezug auf die Materialität des Zeichens und ‚implizite‘ Hybridbildungen (Ikonisierung der Schrift/Schriftcharakter von Bildern); Texte als ‚Quellen‘ von Bildern (klassische Ikonogra-

phie); Bilder als ‚Quellen‘ von Texten (Ekphrasen); ‚explizite‘ Hybridbildungen wie Bilder mit Texten (etwa René Magrittes Gemälde *Ceci n'est pas une pipe* aus dem Jahr 1926, das sich u. a. dank des einflussreichen Texts von Michel Foucault mit demselben Titel als Musterfall für Text-Bild-Fragen etabliert hat) und Texte mit Bildern (zum Beispiel Illustrationen); schließlich als solche etablierte Text-Bild-Genres wie Emblemik oder Comics. Schon dieser grobe Querschnitt verdeutlicht, dass die Unterscheidung zwischen Text und Bild keineswegs stabil ist, sondern zum Mäandrieren tendiert und sich mittels Figuren des Wiedereintritts verschachtelt, bei denen die Dichotomie innerhalb einer ihrer beiden festgestellten Seiten erneut wirksam wird.

Zur Untersuchung dieser bimedialen Konstellationen hat sich der Transfer zwischen Text- und Bildtheorie als vielversprechend erwiesen. Entsprechende methodische Angebote wurden im Zuge einer Konjunktur semiotischer und (post-)strukturalistischer Ansätze in den 1960er und 70er Jahren vor allem in Frankreich entwickelt. Diese Ansätze zielten allerdings primär auf eine Erweiterung des Textbegriffs ab, die ermöglichen sollte, Bilder ebenso zu ‚lesen‘ wie einen Schrifttext. Der Texttheorie kam zu diesem Zeitpunkt dank der durch Strukturalismus und Semiologie eingeleiteten Paradigmenwechsel eine Art Avantgarde-Funktion zu, deren Einfluss sich auch auf die Untersuchung anderer Medien ausweitete. Im Kontext der theoretischen Anstrengungen, medienspezifische Semiotiken, Textmodelle und entsprechende Lektüreverfahren zu entwickeln, spielte die Frage nach der ‚Sprache des Bildes‘ eine zentrale Rolle. Die Fokusverschiebung, auf die die ‚Visuelle Semiotik‘ abzielte, hat der französische Kunsthistoriker Louis Marin in einer präzisen Fragestellung formuliert: „Was it possible to have the image produce a discourse of the image and no longer on the image?“ (Marin 1993, S. 91)

Zu den Vorzügen des Diskurses über die Sprache bzw. Lesbarkeit von Bildern gehört, dass hier einem traditionsreichen Mystizismus entgegengearbeitet wird, der das Bild als das ‚(ganz) Andere‘ der Schrift bzw. der Sprache konzeptualisiert. Dadurch geraten nicht zuletzt die ideologischen Implikationen jener traditionell etablierten Topik in den Blick, die das ‚irrationale‘ Bild der rational zu erfassenden Schrift gegenüberstellt. Andererseits impliziert der Nachweis, dass ihr vermeintlich Anderes in Bildern wie Texten immer schon am Werk ist, die Gefahr der Vernachlässigung medialer Eigengesetzlichkeiten. Trotz der Erfolge dieses Ansatzes, die insbesondere dort erzielt wurden, wo die poststrukturalistische Weiterentwicklung und Dynamisierung des Textbegriffs zu einer größeren Geschmeidigkeit des analytischen Instrumentariums führte (und Lektüre nicht mit Dechiffrierung gleichgesetzt wurde), hat die linguistische ‚Kolonialisierung‘ des Bildes daher berechtigte Abwehrreaktionen hervorgerufen und zum Insistieren auf der Bildlichkeit des Bildes beigetragen.

Dass die Diagnose einer kulturellen Dominanz des Bildes seit einigen Jahren ausgerechnet unter den Schlagwort *pictorial turn* oder *iconic turn* diskutiert wird, ist teilweise auf diese vermeintlichen Übergriffe semiotisch instruierter Ansätze zurückzuführen, die beanspruchten, das ‚Rätsel‘ des Bildes zu lösen, indem sie die ihm zugrunde liegende Sprache ermittelten. Bereits die rhetorische Analogie weist

darauf hin, dass die Wende zum Bild jenen in die Jahre gekommenen *linguistic turn* ablöst, mit dem sich die Sprachphilosophie im 20. Jahrhundert ihrerseits von einer medienneutral gedachten Bewusstseinstheorie abwandte und die erwähnte Konjunktur medienübergreifender Semiotiken einleitete. Dass in der Rede vom *pictorial turn* nicht immer klar ist, ob sie sich auf die anhaltende Vermehrung der Bilder durch visuelle Medien bezieht (Stichwort ‚Bilderflut‘) oder aber auf einen Paradigmenwechsel innerhalb der mit diesen Medien befassten Wissenschaften, hat sich für die Karriere des Begriffs bislang eher als Vorteil erwiesen. War ein Ausgangspunkt der visuellen Semiotik die Erweiterung des Textbegriffs, so gehört zu den maßgeblichen Neuerungen im Zuge des *pictorial* bzw. *iconic turn* in den Kunst- und Kulturwissenschaften die Erweiterung des Bildbegriffs, der visuelle Artefakte sowohl medien- wie disziplinenübergreifend in den Blick zu nehmen und zu differenzieren erlaubt. Dank dieser Öffnung des Feldes, bei der den angloamerikanischen Forschungen zur *visual culture* eine Vorreiterrolle zukam, wurden in den letzten Jahren nicht nur neue Verfahren des „Imagineering“ (Tom Holert) in der Gegenwartskultur sowie die evidenzstiftenden Verfahren der Text-Bild-Kombination in den ‚harten‘ Wissenschaften einer kritischen Analyse unterzogen, sondern überdies traditionelle Ausschlüsse (nicht zuletzt der sogenannten Massenmedien) auch retrospektiv teilweise korrigiert.

Doch selbst mit einer Wende zu *den Bildern*, bei der die vielfältigen medialen Erscheinungsweisen des Visuellen berücksichtigt werden, lassen sich visuelle Kulturen der Gegenwart wie der Vergangenheit nur unzureichend beschreiben, wenn das Verhältnis zu Sprache und Text unberücksichtigt bleibt. Da weder Bilder noch Texte ‚in Reinform‘ zirkulieren, erweisen sich monomediale Annahmen über die Bildlichkeit des Bildes oder die Schriftlichkeit der Schrift als höchstens heuristisch hilfreiche, letztlich jedoch unhaltbare Essentialisierungen. Vielmehr werden die jeweils herrschenden Ordnungen des Sichtbaren, deren andere Seite die Produktion von *Unsichtbarkeit* darstellt, durch spezifische Verhältnisse von Texten *und* Bildern geregelt, die wiederum teilweise lange Traditionen haben. In seinen Studien zur historischen Konfiguration der Text-Bild-Unterscheidung hat der Literatur- und Bildwissenschaftler W. J. T. Mitchell diesen Befund auf die vielzitierte Formulierung gebracht: „all media are mixed media“ (Mitchell 1994, S. 5). Aus dieser Perspektive sind mediale Reinheitsgebote ihrerseits als diskursive Effekte aufzufassen – und damit nicht zuletzt als das Ergebnis von Prozeduren der Macht, von Inklusion und Exklusion –, wie die traditionsreichen Beispiele religiöser Ikonophilie und Ikonophobie besonders plakativ zeigen.

Während die Relevanz von Text-Bild-Relationen für die kulturelle Bedeutungsproduktion außer Frage steht, beschränken sich die systematischen methodischen Vorschläge für ihre Erforschung bislang vornehmlich auf solche Gegenstände, die eine relativ deutliche Unterscheidbarkeit der jeweiligen Funktionen von Text und Bild aufweisen. Eines der gängigsten und nachhaltigsten Muster der Interaktion von Text und Bild gibt vor, dass Texte sagen, was auf Bildern (nicht) zu sehen ist (zum Beispiel in der Pressefotografie), während die Bilder wiederum die Texte autorisieren, die sie begleiten (zum Beispiel als Illustrationen). Mit dieser medialen

Arbeitsteilung werden Funktionszuschreibungen beerbt, die im Kern bereits in der Emblemik mit ihrer Dreiteilung einer das Motto stiftenden *inscriptio*, dem ikonischen Element der *pictura* und der textuellen Ausdeutung durch die *subscriptio* (häufig in Form eines Epigramms) angelegt sind. Doch gerade weil dieses Muster so stabil ist, dass es in unterschiedlichsten Kontexten wirksam und mit jeweils neuesten Medien aktualisiert und variiert wird (derzeit zum Beispiel im Internet), provoziert es zu Gegenstrategien, zum Spiel, zur Verfremdung, zur Darstellung dessen, was es ausschließt – und dies nicht nur in der Domäne der ‚hohen‘ Kunst.

Zur Analyse dieses Interaktionsmusters hat sich der Rekurs auf Roland Barthes' inzwischen klassische Ausführungen zur *Rhetorik des Bildes* (1964) – und, wie der Titel verschweigt, des mit dem Bild interagierenden Textes – bewährt, die sich durch die Verbindung semiologischer Systematik mit der Aufmerksamkeit für Medienspezifika auszeichnet. Bereits in seinem Aufsatz über *Die Fotografie als Botschaft* (1961) hatte sich Barthes einerseits dem strukturalistischen Paradigma einer ‚Lesbarkeit des Bildes‘ verpflichtet gezeigt, während er andererseits konzidierte, dass die strikt analoge Abbildungsweise der Fotografie die Lektüre (im Sinne von Dechiffrierung) suspendiere, da sie eine „Botschaft ohne Code“ hervorbringe. Diese Botschaft wiederum koexistiert jedoch mit einer anderen, mit den Konnotationen des Bildes, die durchaus als codiert, nämlich als durch und durch kulturell gelten müssen. Wie Barthes ausführt, wird mit der Hinzufügung von Bildlegenden in der Pressefotografie das „fotografische Paradox“, dass eine Fotografie „zugleich ‚objektiv‘ und ‚besetzt‘ sein, natürlich und kulturell“ (Barthes 1990b, S. 15) sein kann, auf spezifische Weise genutzt: Der Text besetzt das Bild mit zusätzlichen kulturellen Konnotationen, die wiederum durch die objektive und natürliche Erscheinungsweise des fotografischen Bildes bestätigt werden. Barthes' Diagnose, dass die textuelle ‚Überschreibung‘ der Fotografie als „Prozeß der Naturalisierung des Kulturellen“ zu gelten habe, beinhaltet ein Programm für kulturkritische ‚Lektüren‘ von Text-Bild-Konstellationen, das die Ideologiekritik deutlich beerbt, ohne massenkulturelle Artefakte generell als Bestandteile eines „Verblendungszusammenhangs“ zu verwerfen.

Im Zuge seiner Analyse einer Nudel-Werbung (*Rhetorik des Bildes*) hat Barthes die These einer ‚Überschreibung‘ des Bildes durch den Text erneut aufgegriffen und diesen Prozess etwas modifiziert als „Verankerung“ dargestellt. Dabei setzt er eine grundsätzliche Polysemie des Bildes voraus, die den traditionellen Topos der Rätselhaftigkeit und Unergründlichkeit zwar aufgreift, aber auf die Mystifizierung des Bildes zum ‚ganz Anderen‘ verzichtet. Diese Polysemie werde durch den Text, so Barthes, eingeschränkt, der die „Projektionsmacht“ des Bildes begrenze, indem er dem Leser zu verstehen gebe, welche ‚Sinne‘ er aus dem Bild zu ziehen hat – und *ex negativo*: welche zu verwerfen sind. Die potentielle Polysemie des Textes bleibt allerdings unberücksichtigt, was auch der Tatsache geschuldet ist, dass es sich bei dem Beispiel der Werbung um eine Text-Bild-Anordnung mit relativ klaren Steuerungsabsichten handelt. Aufgrund der hartnäckigen Konventionalisierung dieses Musters ist davon auszugehen, dass eine solche Text-Bild-Konstellation als dominanten Rezeptionsmodus die Fixierung der Bildbedeutungen durch den Text nahelegt. Fraglich ist allerdings, ob dieser Lektürereflex auch dem ‚zweiten Blick‘

standhält, zumal dieses Muster, gerade weil es so stabil ist, sich als besonders anfällig für Reflexion, aber auch für gezielte Störungen erwiesen hat (was häufig miteinander einhergeht, wie wiederum Magrittes Pfeife prominent beweist). Und diese sind kein Privileg der künstlerischen Avantgarden, wie der Blick auf die hochgradig selbstreflexiven Strategien der gegenwärtigen Popkultur zeigt.

Barthes stellt der „Verankerung“ noch eine Text-Bild-Konstellation zur Seite, in der Text und Bild durchaus gleichberechtigt interagieren, nämlich die „Relaisfunktion“. Sie kommt etwa im Comic zur Geltung, wo sich Wort und Bild zueinander komplementär verhalten und in den Dienst eines übergreifenden Zusammenhangs gestellt werden, in diesem Fall: einer Geschichte. Die Dynamik des Verhältnisses und ein fortschreitendes ‚Hin und Her‘ zwischen Text und Bild werden hier zwar konzediert, aber mit der Feststellung einer narrativen Indienstnahme auch neutralisiert. Ihr Oszillieren kann auch in diesem Rahmen nicht als Abweichung gedacht werden. Für künftige Untersuchungen von Text-Bild-Analysen liefern Barthes' Konzepte damit zwar nach wie vor wichtige Ausgangsperspektiven, sie sind jedoch im Einzelfall zu modifizieren und weiterzuentwickeln. Statt von der gängigen Funktionszuschreibung, dass Texte Bilder beschreiben und begreifbar machen, Bilder umgekehrt Texte vorstellbar und anschaulich machen („illustrieren“), ist von einem Verhältnis der Übertragung *und* Hervorbringung im anderen Medium auszugehen. Untersucht man das Verhältnis von Text und Bild in diesem Sinne als (Un-)Lesbarmachung und (Un-)Sichtbarmachung, so stellt sich die Frage, inwiefern deren oszillierende Relation auch vermeintlich einseitige Kommentarverhältnisse oder Hierarchien verkompliziert.

Während zur Untersuchung solcher Kombinationen von Text und Bild als relativ distinkten Elementen methodisch an die Forschungen der visuellen Semiotik angeschlossen werden kann, stellen vergleichbare Ansätze zur Erforschung von Hybridbildungen, die eine klare Bestimmung der Grenze zwischen Text und Bild unterlaufen, ein Desiderat dar. Überzeugende und umfassende Studien liegen zwar zu einzelnen Bereichen vor, etwa zur Emblematik, zur Konkreten bzw. Visuellen Poesie oder zu den Text-Bild-Hybriden der (Neo-)Avantgarden. Die „Probleme der Rede über Text-Bild-Hybride“ (Linck/Rentsch 2007), mit denen sich die komplexe Verschränkung von Text und Bild zu Bildtexten und Textbildern ihre professionellen Interpreten konfrontiert, sind derzeit jedoch zunehmend Gegenstand einer interdisziplinären Diskussion.

In einem Essay über Text-Bild-Relationen in den Massenmedien ist Michael Rutschky (2001) zu dem Ergebnis gekommen: „Kein Bild ohne Text.“ Berücksichtigt man die konstitutive Funktion der Bildlichkeit für Texte – ob als Schriftbild, Illustration, Imagination oder als Ergebnis der Dialektik von Sagbarem und Sichtbarem –, so wäre diese Feststellung zunächst um den Zusatz zu ergänzen: Kein Text ohne Bild. Noch präziser müsste sie aber lauten: Kein Bild ohne Bild-Text-Differenz – kein Text ohne Text-Bild-Differenz. Denn was jeweils als Text oder als Bild zu gelten hat, konstituiert sich in der Abgrenzung von seinem bildlichen oder diskursiven Widerpart, der durch eine Verschiebung der Perspektive bzw. des Rahmens wiederum in den Blick gerät – und sei es als Ausschluss, wie er sich in den modernistischen Bestrebungen einer ‚reinen Bildlichkeit‘ beobachten lässt. So lässt sich

beispielsweise ein Schriftbild ebenso als Text wie als Figuration in den Blick nehmen – allerdings nicht gleichzeitig (ein Effekt, mit dem in Werbung und Pop Art ausgiebig gearbeitet wird). Mit jedem Wiedereintritt der Text-Bild-Differenz auf Seiten des Textes oder des Bildes steht deren Unterscheidung erneut zur Disposition – eine Dynamik, die jede apriorische Grenzsetzung unterläuft.

In allgemeinen historisch oder technikgeschichtlich ausgerichteten Untersuchungen zu Text-Bild-Relation wird diese theoretische Frage der medialen Differenz häufig aus forschungspragmatischen Gründen ausgeblendet. Statt sie als theoretisches Problem zu fassen, wird diese Differenz schlicht vorausgesetzt. Dies mag als heuristischer Zwischenschritt unvermeidbar sein, wird jedoch zum theoretischen wie analytisch-praktischen Problem, wenn die eigenen Vorannahmen über mediale Formate nicht reflektiert werden – zumal wenn den Gegenständen gleichzeitig zugute gehalten wird, dass sie die Text-Bild-Unterscheidung destabilisieren, verkomplizieren und womöglich subvertieren. Das Problem, dass die Analyse von Text-Bild-Relationen deren Unterscheidbarkeit – dies ist das Bild, jenes der Text – auch dann voraussetzen muss, wenn sie auf den Nachweis der gegenseitigen Kontamination von Text und Bild abzielt, lässt sich nicht umgehen. Statt diese Schwierigkeiten zu unterschlagen, versuchen neuere differenzlogisch informierte Ansätze, diese Spannung zwischen medialer Differenz einerseits und medialer Durchlässigkeit und ‚Unreinheit‘ andererseits als solche produktiv zu machen. Denn obwohl sich die Text-Bild-Unterscheidung nicht nur nach Maßgabe des historischen Kontexts, sondern auch in Abhängigkeit von der jeweiligen Rahmung, die bei ihrer Beobachtung veranschlagt wird, verschiebt, hat sie ein *operatives* Potential. Dass diese Eigenschaft zunehmend als solche reflektiert wird, verdankt sich auch der steigenden Tendenz, Text-Bild-Relationen im interdisziplinären Austausch zu erforschen, die dem Reflex entgegenarbeitet, Hybride dem Gegenstandsbereich der eigenen Disziplin zuzuordnen und nach Maßgabe der dort geltenden Vorannahmen zu analysieren. Solche Fusionen unterschiedlicher Expertisen begünstigen auch, dass die jeweils veranschlagten Konzepte von Bild und Text medienspezifisch ausdifferenziert werden und zum Beispiel genauer unterschieden wird, ob es sich bei dem beteiligten Bild um eine (analoge oder digitale) Fotografie, ein Gemälde oder eine Zeichnung handelt oder welchen Interpretationsspielraum der beteiligte Text eröffnet.

Als vorläufiges Ergebnis dieser Bemühungen lässt sich bereits feststellen, dass ihr Forschungsziel nicht in einer Typologie der Text-Bild-Relationen bestehen kann. Denn jede klassifikatorische Fixierung wird von den fließenden Übergängen und Subdifferenzierungen zersetzt, die in den Gegenständen selbst am Werk sind. So setzen zum Beispiel die „Sehtexte“, die Ferdinand Kriwet in den 1960er und 70er Jahren erstellt hat, dezidiert auf den Doppelcharakter von Schriftzeichen, sowohl sichtbar als auch lesbar zu sein. Entsprechend werden etwa die *Rundscheiben* (vgl. Abb.) gelegentlich im Kontext von Visueller bzw. Konkreter Poesie diskutiert und in eine Tradition eingereiht, die bis zum barocken Figurengedicht zurückreicht. Doch im Unterschied etwa zu den Kalligrammen Apollinaires, die Vexier-Schriftbilder (oder -Bilderschriften) sind, weil man sie abwechselnd sehen oder lesen



Rundscheibe XIII, „wen labal new“ (1963), aus: Kriwet, *leserattenfaenge*.
Sehtextkommentare, Köln: DuMont Schauberg 1965, S. 156 (um etwas weniger
als 180° gedreht wieder abgedruckt in: Kriwet, *MITMEDIEN / ARBEITEN 1960 – 1975*,
Ausst.-Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart/Kunstverein für die Rheinlande
und Westfalen, Düsseldorf 1975, S. 38).

kann, aber nicht beides gleichzeitig, betonen Kriwets „Sehtexte“ nicht die Kluft und das Oszillieren, sondern die Übergänge zwischen Sichtbarem und Lesbarem. Damit nähern sie sich wiederum stärker den Verfahren der Pop Art und ihrer Vorliebe für urbane Hieroglyphik an, was dadurch unterstrichen wird, dass Kriwet seine „Rundscheiben“, „Textkreise“ und andere Sehtexte auch auf Plakate, Litfasssäulen, Neonröhren und Flaggen übertragen und in Konkurrenz zur Werbung in den öffentlichen Raum gestellt hat. Seine changierenden Schriftbilder/Bilderschriften halten nicht nur die Unterscheidung von Text und Bild in der Schwebe, sondern sie entziehen sich auch einer Zuordnung zu konventionellen Text-Bild-Genres, wenngleich auf diese angespielt wird.

Dennoch legitimiert eine solche Emphase der Verflüssigung der Text-Bild-Unterscheidung keinesfalls eine historicistische Perspektive, die mit der Betonung der

Einzigartigkeit die Vergleichbarkeit unterschlägt. Dagegen spricht, dass sich bestimmte Muster in der arbeitsteiligen Bedeutungsproduktion von Text und Bild durchgehend behaupten. Um die mediale Differenz von Text und Bild produktiv zu halten, muss zwar einerseits jede Text-Bild-Konstellation (wie jeder Text und jedes Bild) als Einzelfall gelten, in dem diese Differenz – unter Rekurs auf konventionalisierte Formen der Arbeitsverteilung – auf spezifische Weise prozessiert wird. Andererseits setzt die mediale Bedeutungsökonomie notwendig Wiedererkennbarkeit voraus, auch wenn diese sich als Abweichung von Konventionen gestalten mag. Ein Vorschlag, diese Spannung zwischen medialer Differenz und fließenden Übergängen, von Exklusivität und Wiedererkennbarkeit zu bestimmen, lässt sich unter Rekurs auf den Begriff des *Idioms* formulieren, wie ihn Jacques Derrida – eher bei-läufig, aber unter anderem mit Bezug auf Text-Bild-Relationen – verwendet hat. 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 Derrida – mit Bezug auf die Malerei – formuliert hat, in besonderem Maße von der „Kraft des Gebrauchs“. Mit Bezug auf die „Trennung zwischen dem Sichtbaren und dem Lesbaren“ hat Derrida hervorgehoben, dass diese nicht einfach zwischen den Wörtern und den Bildern verläuft, sondern „zunächst jedes der beiden Korpora, das malerische wie das lexikalische, [durchkreuzt], entlang der Linie – jedes Mal unvergleichlich und labyrinthisch – eines *Idioms*“ (Derrida 1987, S. 106). Idiome sind demnach sowohl durch Konvention („Kraft des Gebrauchs“) wie durch ‚Unvergleichlichkeit‘ gekennzeichnet. Daher kann das Konzept des *Idioms* dazu beitragen, Textbilder und Bildtexte in ihrer jeweiligen Besonderheit zu analysieren und dabei der Ambivalenz von Singularität und Konventionalisierung (bis hin zu festen Text-Bild-Genres) Rechnung zu tragen. Günstigstenfalls lässt sich auf diese Weise ausbuchstabieren, was zum Beispiel Kriwets „Sehtexte“ vor Augen führen: 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. Wie die „Sehtexte“ zeigen, ist der Leser oder Betrachter an diesem Prozess beteiligt, 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 Kriwets Bilderlexika können die „Sehtexte“ als regelrechte Illustrationen (oder als visueller Meta-Kommentar) dieses Spektrums idiomatischer Wendungen gelten. Darüber hinaus beinhaltet 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 subsumieren lassen, das auf jeden Gegenstand seiner Art umstandslos übertragbar wäre.

Literatur

- Bal, Mieke/Norman Bryson (1991): „Semiotics and Art History“, in: *Art Bulletin* 73/2, S. 174-208.
- Barthes, Roland (1990a): „Rhetorik des Bildes“ [1964], in: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* [Kritische Essays III], Frankfurt/M. S. 28-47.
- Barthes, Roland (1990b): „Die Fotografie als Botschaft“ [1961], in: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, S. 11-27.
- Bickenbach, Matthias/Axel Fliethmann (2002): *Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen früher Neuzeit und Gegenwart*, Köln.
- Boehm, Gottfried (1995): *Was ist ein Bild?*, München.
- Boehm, Gottfried/Helmut Pfothner (1995): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, München.
- Deleuze, Gilles (1992): „Die Schichten oder historischen Formationen. Das Sichtbare und das Sagbare (Wissen)“, in: Ders.: *Foucault [1986]*, Frankfurt/M., S. 69-98.
- Derrida, Jacques (1987): „Illustrer, dit-il...“, in: Ders.: *Psyché: Invention de l'autre*, Paris 1987, S. 105-108.
- Ernst, Ulrich/Jeremy Adler (1987): *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Weinheim.
- Faust, Wolfgang Max (1977): *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*, München/Wien.
- Foucault, Michel (1996): „Die Wörter und die Bilder“, in: Ders./Walter Seitter: *Das Spektrum der Genealogie*, Bodenheim, S. 9-13.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1994): *Laokoon oder Die Grenzen der Malerei und Poesie [1766]*, Stuttgart.
- Linck, Dirck/Stefanie Rentsch (2007): *Textbild – Bildtext. Aspekte der Rede über Hybride*, Freiburg.
- Maar, Christa/Hubert Burda (2004): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln.
- Marin, Louis, Picasso (1993): „Image Writing in Process“, in: *October* 65, S. 89-105.
- Mitchell, W. J. T. (1997): „Der Pictorial Turn“, in: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin, S. 15-40.
- Mitchell, W. J. T., (1994): *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago/London.
- Möntmann, Nina/Dorothee Richter (2004): *Die Visualität der Theorie vs. Die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kultur*, Frankfurt/M.
- Naumann, Barbara (1993): *Vom Doppelleben der Bilder. Bildmedien und ihre Texte*, München.
- Rutschky, Michael (2001): „Massenmedien: Kein Bild ohne Text“, in: *Merkur*, 55. Jg. H. 1, S. 79-84.
- Vofßkamp, Wilhelm (2000): „Medien–Kultur–Kommunikation. Zur Geschichte emblematischer Verhältnisse“, in: Martin Huber/Gerhard Lauer (Hg.): *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kunstgeschichte und Medientheorie*, Tübingen, S. 317-334.
- Vofßkamp, Wilhelm/Brigitte Weingart (2005): *Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse*, Köln.
- Wagner, Peter (1996): „Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)“, in: Ders. (Hg.): *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin/New York.
- Weingart, Brigitte (2007): „Sextextkommentar‘. Zu den Bilderschriften und Schriftbildern von Ferdinand Kriwet“, in: Dirck Linck/Stefanie Rentsch (Hg.): *Textbild – Bildtext. Aspekte der Rede über Hybride*, Freiburg, S. 85-116.
- Weingart, Brigitte (2001): „Where is your rupture? Zum Transfer zwischen Text- und Bildtheorie“, in: Stefan Andriopoulos/Gabriele Schabacher/Eckhard Schumacher (Hg.): *Die Adresse des Mediums*, Köln, S. 136-157.
- Willems, Gottfried (1989): *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*, Tübingen.