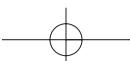
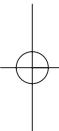
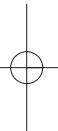


**KORRESPONDENZEN:
VISUELLE KULTUREN ZWISCHEN
FRÜHER NEUZEIT UND GEGENWART**



Mediologie

Band 4

Eine Schriftenreihe des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs

»Medien und kulturelle Kommunikation«

Herausgegeben von Ludwig Jäger

KORRESPONDENZEN: VISUELLE KULTUREN ZWISCHEN FRÜHER NEUZEIT UND GEGENWART

**Herausgegeben von
Matthias Bickenbach
und Axel Fliethmann**

DuMont

Diese Publikation ist im Sonderforschungsbereich/Kulturwissenschaftlichen
Forschungskolleg 427 »Medien und kulturelle Kommunikation«, Köln, entstanden
und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen
Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Erste Auflage 2002
© 2002 DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln
Alle Rechte vorbehalten
Ausstattung und Umschlag: Groothuis, Lohfert, Consorten
Gesetzt aus der DTL Documenta und der DIN Mittelschrift
Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier
Satz: Greiner & Reichel, Köln
Druck und Verarbeitung: B.o.s.s Druck und Medien GmbH, Kleve
Printed in Germany
ISBN 3-8321-6006-X

INHALT

Matthias Bickenbach/Axel Fliethmann: Bilderzeit – Korrespondenz – Textraum	7
--	---

KORRESPONDENZ ZWISCHEN EPOCHEN

Mieke Bal »Der Rembrandt der Frauen«	27
Axel Fliethmann Gespenstische Ähnlichkeit. Die Renaissance der Bilder	55
Michael Wetzel Die Leonardo-Galaxis: Vom Tafel- zum Monitorbild	75

TEXTBILD/SCHRIFTBILD

Ryozo Maeda Rasender/Lesender Stillstand. Zur Wahrnehmung von Schrift- und Textbild im Manga	89
Bernhard F. Scholz »Toute representation est faite pour la veuë.« Zu Möglichkeiten und Grenzen der frühmodernen begrifflichen Erfassung von Wort-Bild-Beziehungen	108
Jacques Le Rider E. T. A. Hoffmann. Der fantastische Maler und die Farben des Teufels	129

Wilhelm Voßkamp

Semiotik des Menschen. Bildphysiognomie
und literarische Transkription bei Johann Casper Lavater
und Georg Christoph Lichtenberg

150

Matthias Bickenbach

Der Chiasmus des Chiasmus: Text und Bild
im Angesicht der Fotografie

164

BILD UND KOMMENTAR

Tom Holert

Evidenz-Effekte. Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur
der Gegenwart

198

Harun Maye

Nosce te ipsum. Korrespondenzen technischer Medien
bei Ian Fleming und Thomas Hobbes

226

Autoren- und Übersetzerverzeichnis

250

Matthias Bickenbach / Axel Fliethmann

BILDERZEIT – KORRESPONDENZ – TEXTTRAUM

KORRESPONDENZ UND EPOCHE

Der vorliegende Band gilt der doppelten Frage nach den Korrespondenzen von Text und Bild. Gefragt wird einerseits nach konkreten Konstellationen zwischen den Medien, andererseits nach Figuren zwischen den Epochen, zwischen Buchdruck und Computer, zwischen einer als Schriftkultur begriffenen Epoche und einer Gegenwart, die sich in Differenz dazu setzt, indem sie sich als visuelle Kultur beobachtet.¹ Die Frage soll jedoch nicht mehr lauten, ob Bildmedien die Schrift »wirklich« ablösen, sondern vielmehr, welche Veränderungen im intermedialen Haushalt der Medien zu beobachten sind, wie sich also die Positionen zwischen den Epochen wechselseitig konfigurieren. Statt einer linearen Geschichte (vom Text zum Bild) interessieren uns die Geschichten zwischen den Medien. In der Aufmerksamkeit für mediale Differenz, unter intermedialen Vorzeichen also, zeigt sich, dass kulturelle Kommunikation weder monomedial noch progressiv verläuft, sondern selbst immer erneut die Möglichkeiten der Medien aushandelt. Weder ist zu allen Zeiten alles möglich, noch ist eine bestimmte Epoche von der Kultur eines einzigen Mediums be-

BILDER – PROBLEME

Wo hinsehen vor lauter Bildern? »Ich schaute heute in ein wundervolles Wettergewirbel, dessen getösehafte Kraft mich entzückte. Schon gut, schon gut. Schon fürchte ich den Leser entsetzlich gelangweilt zu haben.«³⁷ Entzückende Kraft und entsetzliche Langeweile, weghören, wenn man Worte sieht. »sprache und gegenwart, die dauer des wortes, glotzen bis jetzt vorüber ist, immer gerade gewesen schrecksekunde.«³⁸ Wohin »glotzen bis jetzt vorüber ist«? Die Schrecksekunde der Sprache, das »jetzt« mit Bildern abfedern: das Bild *überredet* besser als die Sprache.

Wir sehen heute, dass apparativ hergestellte Bilder – von der Fotografie bis zur Computeranimation – eine wichtige Rolle in der Wissensherstellung und Wissensvermittlung übernehmen.³⁹ Das Bild des Körpers ist eine Computertomographie, das Bild der Wirtschaftsbörse ein Flussdiagramm, das Bild der Politik ein Wahlplakat und das Bild der Wissenschaft ist ein Schaudiagramm geworden. Aber wissen wir auch genug über das dadurch veränderte Wissen, *das* unsere Gesellschaft entwirft? Und ist die Gesellschaft dann noch die alte? Interessiert überhaupt noch das Konzept

stimmt – wenn auch die Selbstbeobachtung der Gesellschaft auf mono-mediale Attributionen abstellt (orale, literale, visuelle Kultur).² Mit der Pluralisierung zu Visuellen Kulturen soll angezeigt werden, dass der gegenwärtige Blick auf Bildverhältnisse historisch geöffnet werden muss auf die Korrespondenzen zwischen den Epochen. Sie werden mit Früher Neuzeit und Gegenwart hier sehr weit, für Historiker sicherlich zu großzügig, angesetzt. Doch betreffen die Fragen, die visuelle Kulturen aufwerfen, gerade auch die visuelle Kommunikation zwischen Epochen, die die sprachliche Ordnung stört.

Korrespondenz ist ein suggestiver Begriff. Er legt ein dreifaches Verhältnis von Bildern nahe. Bilder korrespondieren miteinander oder untereinander, ihre Darstellung korrespondiert mit Gegenständen der alltäglichen wie der künstlerischen Wahrnehmung, und die Bilder korrespondieren als Medium mit dem Medium Text, ihrem Anderen der Kommunikation.³ Doch der Begriff impliziert zugleich eine starke Unterstellung, die Kommunikation generell betrifft. Das Wechselseitige der Antwort (Response) gibt geradezu ein Idealbild der Kommunikation ab. Ohne Antwort keine Kommunikation. Die Antwort verbürgt die Ankunft der Nachricht, weil sie zurückkehrt. Diese wechselseitige Struktur (im *Vorbild* der Kommunikation, der mündlichen Szene, als »take turning« bekannt) ist kon-

»Gesellschaft«? Und wenn die traditionellen Vermittlungsmodelle des Wissens, der sprachliche Text und die mathematische Logik, heute durch das Bild Konkurrenz bekommen, was gilt dann noch der Text?

Das Verhältnis von Text und Bild stand schon immer zur Diskussion: platonisches Bilderdenken, alttestamentarisches Bilderverbot, theologisch-politischer Bilderstreit, *ut-pictura-poiesis*-Poetik. In diesen älteren Debatten scheint sich der Text immer wieder als die dominante Form behauptet zu haben. In den unterschiedlichen Diskussionen des 20. Jahrhunderts über die Aktualität der Bilder wurde häufig ein »Machtwechsel« von der sprachlich vermittelten zur visuellen Wirklichkeitsauffassung konstatiert.

»Die Erfindung der Buchdruckerkunst hat mit der Zeit das Gesicht der Menschen unleserlich gemacht. Sie haben so viel vom Papier lesen können, dass sie die andere Mitteilungsform vernachlässigen konnten. [...] So wurde aus dem sichtbaren Geist ein lesbarer Geist und aus der visuellen Kultur eine begriffliche. [...] Nun ist eine andere Maschine an der Arbeit, der Kultur eine neue Wendung zum Visuellen und dem Menschen ein neues Gesicht zu geben. Sie heißt Kinematograph. Sie ist eine Technik zur Vervielfältigung und Verbreitung geistiger Produktion, genau wie die Buchpresse, und ihre Wirkung auf die menschliche Kultur

stitutiv für jede Kommunikation. Doch die Tatsache, dass der Begriff der Korrespondenz die Rücksendung impliziert, öffnet ihn auch in eine andere Richtung, als es die wechselseitige Entsprechung oder Übereinstimmung – so die lexikalische Übertragung des Begriffs – verspricht oder unterstellt. Von der Rücksendung auf eine Übereinstimmung in der Sache zu schließen, gar eine beiden Polen der Kommunikation (Sender–Empfänger) gemeinsam unterliegende Entsprechung anzunehmen, ist eine Suggestion, die eher als Effekt der Kommunikation denn als *Gegebenheit* angesehen werden muss.⁴ Dass das Antwortende zugleich eine Ähnlichkeit bedeutet, welche die Grundlage der korrespondierenden Größen stiftet und sichert, ist eine voraussetzungsvolle alteuropäische Annahme und damit eine wandelbare historische und kulturelle Konstruktion, die ihren einflussreichen Ausdruck sowohl in Korrespondenztheorien der Wahrheit fand wie in der übergreifenden frühneuzeitlichen Episteme der Ähnlichkeit, wie sie Michel Foucault beschrieben hat.⁵

Unter den Vorzeichen moderner Kommunikationstheorie ist jedoch daran zu erinnern, dass Übereinkünften stets kulturelle Verhandlungen und Bestimmungen vorausgehen, die sie kollektiv wie individuell erst ermöglichen.⁶

Übereinkunft und Übereinstimmung ist kein naturgegebenes, sondern

wird nicht geringer sein.«⁴⁰ Der kulturkonservative Reflex auf das, was Béla Balázs als visuelle Kultur in Aussicht stellte, betont dagegen die Gefahr für das »kritisch-reflektierende Denken« durch »herabflutende Bilder« von Fernsehschirm und Kinoleinwand. Man schreibt über die beklagenswerten Opfer der Bilder (und nicht über die beklagenswerten Opfer der Texte).⁴¹ Oder man interpretiert die Entwicklung zur Dominanz visueller Medien als »Guckguck-Welt, in der mal dies, mal das in den Blick gerät und sogleich wieder verschwindet. In dieser Welt gibt es kaum Zusammenhänge, kaum Bedeutung.«⁴² Wir können mit guten Gründen dieser kulturkritischen Sicht auf Bilder, der unterstellten Macht der Bilder, misstrauen. Gerade für das Fernsehen, noch immer der Inbegriff des Massenbildes, scheint eher zu gelten, dass es der Bildkommunikation selbst misstraut: »Das Fernsehen muss eigentlich als eine laufende Bilderschrift aufgefasst werden – und auch hier scheint es mir unklar, ob es um Normen oder Pragmatik geht, ob das Fernsehen faktisch den Bildern keine Kommunikation zutraut, sondern nur den sprachlich oder textlich gerahmten Bildern; oder ob man den Bildern grundsätzlich misstraut, weil sie in die Irre führen und die Kommunikation entgleisen lassen.«⁴³

Gegenüber diesen zeitdiagnostischen Kritiken haben die Forschungen der vergangenen Jahre zum Verhältnis

ein beobachterabhängiges Faktum, ein stillschweigender oder expliziter Vertrag, der ausgehandelt wird.

Für diese Annahme ist es nicht unbedeutend, dass der Begriff seine Anwendung vornehmlich im Medium der Schrift findet. Unter Korrespondenz versteht man zunächst die Kommunikation durch Briefe, eine Kommunikation auf Distanz.⁷ Neben der gelehrten überwiegt die politische und geschäftliche Korrespondenz. Wer heute nach dem Stichwort sucht, findet sich bei Ratgebern zum Geschäftsbrief wieder. Aber auch auf die digitale Textverarbeitung hat sich der Begriff beziehen lassen.⁸ Der alteuropäische Begriff der Korrespondenz erweitert sich im Kontext technischer Medien. Mündliche Korrespondenten verbürgen als Person im Fernsehbild die Sicherheit der Nachricht. Der Begriff lässt sich nicht exklusiv für ein Medium reservieren, er lässt sich nicht auf Brief und Schrift einschränken. Gerade visuelle Kommunikation partizipiert an der ebenso zentralen wie gespensterhaften Kategorie der Ähnlichkeit. Korrespondenz ist auch ein wahrnehmungs- und bildtheoretischer Begriff.⁹ Eignet er sich auch dazu, die epochenübergreifenden Veränderungen intermedialer Verhältnisse in den Blick zu nehmen?

DIE DIFFERENZ DER KORRESPONDENZ

Korrespondenzen werden gepflegt. Dem Begriff haftet etwas Seriöses, längere Zeitspannen Überdauerndes an.

von Text und Bild unter medien-spezifischen Aspekten deutlich werden lassen, dass das Mediale gerade auch ein Problem seiner theoretischen Beschreibbarkeit ist.⁴⁴ Das gilt für das Medium Bild wie für das Medium Text. Versuche, Text-Bild-Relationen durch eine allgemeine Theorie zu erklären, stehen dabei vor der impliziten Problematik, dass die theoretischen Prämissen das Verhältnis von Vergleichbarkeit, Übersetzbarkeit oder Abgrenzung vorentscheiden; sei es durch eine allgemeine Theorie der Kunst (Ästhetik), der Zeichen (Semiotik) oder der Pragmatik (Kultursoziologie, Anthropologie). Dagegen halten sich stärker an Einzelwissenschaften orientierte Arbeiten häufig an die disziplinären methodischen Vorgaben, um sich den strukturellen Zugriff auf ein empirisch unüberschaubares Feld zu sichern.

VISUELLE KULTUREN

In den vergangenen Jahren hat sich unter dem Stichwort Visual Culture besonders in der angloamerikanischen Forschung eine interdisziplinäre Diskussion über die Verbindung von Geschichte, Theorie und Beschreibung visueller Alltags- und Wissenskulturen resp. von Bildkulturen der Kunst entwickelt.⁴⁵ Wenn dieser Begriff mitunter sehr divergierende methodische Ansätze zusammenfasst, so wird damit der Dynamik der Austauschprozesse im Feld einer visuellen Kultur Rechnung getragen, die sich nicht an

Im Briefwechsel zweier Personen scheint das Hin und Her des Austauschs sinnfällig zu werden. In der Bevorzugung der Schrift wird gemeinhin eine kulturelle Unterscheidung von Gespräch und Korrespondenz fixiert. Diese Unterscheidung bedeutet jedoch nicht nur die Fixierung auf empirische Medien – hier gesprochene Sprache, dort Schriftzeichen – sondern grundsätzlich die Unterscheidung zwischen scheinbar unvermittelter versus medial vermittelter Kommunikation. Im Unterschied zum Gespräch bleibt der Korrespondenz die räumliche und zeitliche Distanz bewusst, die Trennung ist konstitutiv.

Doch mit fernmündlichen Gesprächen rückt das Telefon die Form der Korrespondenz in die mündliche Szene ein. Waren vor dem Gespräch und Korrespondenz auf Mündlichkeit und Schriftlichkeit verteilt, geht die Rede durch das Kabel eine Korrespondenz ein, deren Definition Marcel Proust gibt. Telefonieren ist: »Realpräsenz – dieser so nahen Stimme – in tatsächlicher Getrenntheit.«¹⁰

Als Proust 1907 über das Telefonieren schrieb, fügte er es in eine Reihe von Unterhaltungsmedien ein, die bemerkenswert ist, denn sie stellt die Lektüre an die letzte Stelle einer Substitutionskette von *communicatio* oder Gemeinschaft. Der Text mit dem Titel *Tage des Lesens* geht situativ von einer gerade kursierenden Krankheitswelle aus, die Besuche einschränkt. Aber le-

Disziplin-, Medien- und Gattungsgrenzen hält. Indem auf die Produktion von (Un-)Sichtbarkeit als Bedingung gesellschaftlicher Repräsentation fokussiert wird, leisten eine Reihe der Untersuchungen innerhalb dieses Forschungsspektrums auch eine Ausweitung der Diskursanalyse Foucaultscher Prägung um den Aspekt spezifischer Formen des Visuellen.⁴⁶

Seit einiger Zeit wird diese Debatte auch in Deutschland stärker rezipiert und kritisch beurteilt.⁴⁷

Ein Vorteil der aktuellen Visual-Culture-Debatte liegt in der Offenheit, mit der theoretische Anschlüsse und eine Neuperspektivierung von Forschungsfragen ermöglicht werden. Aber in dieser Offenheit liegt auch die Gefahr einer Auslieferung des Textes an das Bild. Je faszinierender die Bilder, desto langweiliger die Texte, die den Bildern das Attribut des Faszinierenden anheften. Das Problem ist gewissermaßen hausgemacht. Wissenschaftliche Theoriebildung zum Medium Bild geschieht traditionell im Medium Text. Dieses Problem der Selbstreferenz lässt sich auch nicht durch neue Theoriebildung umgehen. Das Problem der Unterscheidung von Selbstreferenz (Text) und Fremdreferenz (Bild) in Texten ist eines der entscheidenden auf dem Feld wissenschaftlicher Kontrolle. Theorien über das Bild geraten immer in Verdacht, ihren Gegenstand zu verpassen, weil ihr *theoretisch* kontrollierter Gegenstand, das Medium Bild, das Ande-

sen? »Gewiß, wenn man nicht ausgehen und Besuche machen kann, würde man lieber welche empfangen, als lesen.« Doch auch Besuche empfangen sei »nicht gefahrlos [...]. Also zieht man es vor, nicht oft zu empfangen, und da man nicht dauernd telephonieren kann, liest man.« Dies aber bedeutet nichts weniger als: »Man liest nur in äußerster Not. Man telephonierte zuvor ausgiebig.«¹¹

Zwischen die Alternative von Gesellschaft oder Buch – dem einstigen Medium virtueller dialogischer Gemeinschaft¹² – hat sich das Telefon geschoben. Es ist ein weiterer Aufschub der Lektüre, dessen »Wunder«, aber auch dessen Widerstände Proust statt des Lesens beschreibt. Es ist eine durchaus medientheoretische und -kritische Beschreibung von Telefonie, die unter dem Titel »Tage des Lesens« stehen. Sie hört die Entfernung mit, die Störungen und Schaltungen: »ein leises Geräusch, ein abstraktes Geräusch – das der überwundenen Entfernung –, und die Stimme unserer Freundin spricht zu uns.«¹³ Aber die so nahe Stimme, die »erscheint« und mit der Körper- und Gesichtslosigkeit konkurriert, löst schließlich »Beklemmung« aus. Denn die Entfernung bleibt unüberwindbar und steigert sich zum Memento: »Wie oft habe ich sie nicht ohne Beklemmung hören können, als ob ich vor dieser Unmöglichkeit, ohne lange Reisetunden diejenige sehen zu können, deren Stimme

re des eigenen Mediums der Kontrolle, des Textes, darstellt. Der Verdacht ist unbegründet. Er ist von der Vorstellung einer »Wahrheit als Repräsentation« getragen. Umgekehrt führt aber auch die strikte Beschränkung auf semantische Unterscheidungen nicht in die erhoffte Logik der Bilder.

»Häufig und nicht ohne Grund wird die Auffassung vertreten, dass Wittgensteins Konzeption von Aussagen als logischen Bildern von Tatsachen, soweit sie nicht hoffnungslos konfus ist, im wesentlichen eine raffinierte (sophisticated) Version der Korrespondenztheorie ist.«⁴⁸

Semantische Korrespondenztheorien zwingen sich zum Ausschluss sprachlicher Bilder wie auch der Medienfrage des Bildes allgemein. Sie sind in den Versuchen semantischer (Selbst)Kontrolle befangen.

Wie nun zwischen Bild-Emphase und Semantik-Kontrolle entscheiden? Texte, die theoretische Aussagen über einen Gegenstand Bild machen, verfahren fast immer in der Weise, dass an einem exemplarischen Bild das gezeigt wird, was dem Bild generell als Differenzqualität gegenüber dem Medium Text eigen sein soll: Räumlichkeit, Anschaulichkeit, Konkretion etc. Aber gerade die Funktion des Beispiels (exemplum) wird in Bildtheorien nicht als Verfahren zur Selbstbeobachtung genutzt.⁴⁹ Umgekehrt stellt sich die Frage, wie die Unumgänglichkeit konkreter Bilder jenseits ihrer theoretischen

meinem Ohr so nah war, deutlicher spürte, wie viel Täuschendes im Schein der süßesten Annäherung liegt und in welcher Ferne von den geliebten Dingen wir in dem Augenblick sein können, da es scheint, wir brauchten nur die Hand auszustrecken, um sie festzuhalten. Realpräsenz – dieser so nahen Stimme – in tatsächlicher Getrenntheit. Doch Vorwegnahme auch einer ewigen Trennung.«¹⁴ Das Telefon gibt der oralen Kommunikation die Differenz der Trennung zurück und steht damit der Struktur der (schriftlichen) Korrespondenz näher als die Kategorie des Gesprächs. Nicht zufällig wird die Kommunikation durch Telefonie zum Ausgangspunkt der neuen, technischen, Kommunikationstheorie.¹⁵

Die Bildübertragung oder Television wird nicht nur technisch folgen, sondern sie ist – im abwesenden Gesicht der Stimme – schon impliziert. Doch Bilder scheinen eine andere Struktur und Zeitlichkeit der Kommunikation zu besitzen, die ihre Darstellung in Epochen problematisch macht.

EPOCHEN SENDUNG

»Epoche, das heißt Halt und Post«, schreibt Derrida in seinem Buch *Die Postkarte*.¹⁶ In diesem Liebesbriefroman, dem »letzten der Geschichte«, der als allgemeine Theorie der Korrespondenz gelesen werden kann, kreuzen sich die Sendungen von Postkarten an die Geliebte mit (notierten) Telefonaten. Beide Formen der medialen

Beschreibbarkeit als konkurrenthes Medium auf den wissenschaftlichen Text zurückwirkt, ihn verändert, sein (Selbst)Verständnis ummünzt? Haben die Bilder den »kognitiven Stil« (Niklas Luhmann) oder, wie häufig auch behauptet wird, die »Schreibweisen« (Roland Barthes) in den Wissenschaften verändert?

AUTONOMIE DER TEXTE – DER BILDER

»In der Fortsetzung der Sprachphilosophie zur Grammatologie und zum Dekonstruktivismus hat man mehr und mehr gelernt, der Sprache eine selbstständige Wirklichkeit zuzuweisen. Mit der Bildtheorie bewegen wir uns in eine ähnliche Richtung.«⁵⁰

Was Gernot Böhmes *Theorie des Bildes* dann weiter ausführt, ist die Übertragung des seit der Dekonstruktion reformulierten Verhältnisses von Signifikant und Signifikat auf die Bilder. Das Bild, das exemplarisch für die Bilder an dieser Stelle erscheint, ist das Bild *Mona Lisa*. Die *Theorie des Bildes* überträgt die »relative Selbständigkeit der Sprache« (ihre selbst hergestellte Referenz) auf die Bilder: »Die Tatsache, dass ein Bild ein Bild sein kann ohne Referenten, zwingt uns dazu, ein Sein von Bildern anzunehmen, das unabhängig ist vom Sein der Dinge.«⁵¹ Das Bild *Mona Lisa* ist nicht das Signifikat, die porträtierte historische Person, sondern ein »Schnittpunkt solcher [kunstwissenschaftlicher] Verweisungen.«⁵²

Korrespondenz zeigen die Macht der Sendung, die nicht allein in ihrer Ankunft liegt, sondern auch in ihrem Schicksal, der Kontingenz der Sendung, welche die Adressenordnung stört. Die philosophische Frage lautet hier: Was heißt ankommen? Was macht ankommen?

Durchkreuzt wird die Korrespondenz auch von einem einzelnen Bild, einer Szene, die als Urszene der Epoche gelesen wird. Derrida findet, geleitet von Jonathan Culler, in Oxford das Frontispiz eines »fortune telling book« aus dem 13. Jahrhundert.¹⁷ Eine mittelalterliche Buchillustration. Es ist eine durchaus verbreitete Diktat-Szene. Das Bild zeigt Platon hinter Sokrates stehend und ihm diktierend. Aber es ist Sokrates, der schreibt. Diese Katastrophe oder initiale Umkehrung der Verhältnisse¹⁸ zwischen Lehrer und Schüler, ferner der Zusammenhang zu Platons Briefen – in denen er schreibt, er selbst habe nichts, der jüngere Sokrates jedoch alles geschrieben – sowie die Figuration des Sokrates als Charakter der platonischen Dialoge, betreffen auch den historischen Diskurs. Das Bild stellt die Frage nach der Epoche und wirft Fragen auf, die eng mit kulturellen Einstellungen zu Übertragungsmedien zu tun haben. Pictorial Turn?

Die Brief-Korrespondenz des Buches wird, so sagt sie, auf Postkarten geführt, deren Avers das nämliche Bild von Sokrates und Platon, zugleich Ti-

Nun ist die analoge Übertragung von Sprachphilosophie auf Bildtheorie, die die »Theorie des Bildes« betreibt, nicht ganz unproblematisch. Die Übertragung sprachtheoretischer Überlegungen findet *im Text* statt. Wenn also die Bildtheorie in eine »ähnliche Richtung« gehen sollte wie die *deconstruction*, dann müsste die »Theorie des Bildes« konsequenterweise eine Text-Lektüre sein. Aber genau das hierarchische Verhältnis von Theorie zur Lektüre ist in der Dekonstruktion in Frage gestellt. Nicht so die »Theorie des Bildes«, die am Ende ihrer Darstellung eine neue wissenschaftliche Disziplin der »Bildpragmatik« einfordert, um dem Problem der Bilder »wissenschaftlich« gerecht zu werden.⁵³ Das Ende der Theorie als Pragmatik ist nicht die Dekonstruktion. Und als ob die Aussicht auf eine Pragmatik noch nicht genug des *theoretischen* Versprechens sei, auch die Geschichte aus Sicht der »Theorie des Bildes« kommt zum Wort: »Die Geschichte des Bildes ist nicht zu Ende. Man könnte sogar behaupten, dass sie in unserer Zeit, am Ende des 20. Jahrhunderts überhaupt erst beginnt. Was davor war, von der Antike bis zur Photographie, ist Vorgeschichte oder vielleicht Klassik des Bildes, nämlich die Periode, in der das Bild in dem, was es ist, sich bestimmte durch seine Beziehungen zu dem, was nicht Bild ist.«⁵⁴

Der kurzen Periode von der Antike bis zur Fotografie entspricht auch die

telbild des Buches, zeigt. Es wird wiederholt eingehend beschrieben und vielfältig ausgelegt, es wird stellenweise gelesen und zeigt überraschende Bezüge. Auch wird das Bild manipuliert, bemalt, zerschnitten und collagiert – aber es bleibt stets dieses eine Bild, das die Epochenfrage öffnet, weil es die Sendung ist, die ankommt.¹⁹ Der Absender der Postkarten fragt nach der historischen Differenzierungsmöglichkeit der Sendung im Allgemeinen, nach einer Struktur, die als das »Postalischwerden« der Kommunikation als ihre Voraussetzung gesetzt wird. Wie unterscheidet man die Epochen der Tele-Kommunikation? Ein klassischer und klassifikatorischer Vorschlag ist folgende Ordnung: »[A]uf die Epoche des ›imperialen‹ Territoriums und der politisch-militärischen Besetzung folgt – persische oder römische Imperien, Cyrus und Cäsar – dann die Epoche, der ich schon Lust habe, den Beinamen ›universitär‹ zu geben« – die Zeit ab dem 13. Jahrhundert.²⁰ Danach käme der »moderne Zeitabschnitt« der Telekommunikation, ihre elektronische Phase. Doch dieses klassifikatorische Modell ist nur ein Gedankenspiel, das von der allgemeinen Kategorie der Sendung durchquert wird. Die Epoche, so das Gegenmodell, das schon im Untertitel des Buches angekündigt wird, erstreckt sich »von Socrates bis an Freud und jenseits«. Sokrates bis heute. Bis an Derrida und jenseits. Dieses Modell klassifiziert nicht mehr his-

Episode der »Theorie des Bildes«, die bei Plato beginnt und mit der Fotografie endet. Und man kann wohl bezweifeln, ob der Hauptchor vor und nach der Episode die große Geschichte des Bildes besingt. Viel mehr scheint das Projekt »Geschichte« selbst in Frage zu stehen. Und es ist gerade das Bild, das die Auffassung von Geschichte als Text, der die Vergangenheit bewahrt, überliefert, für die Gegenwart umschreibt, überholt. Der Text ist die Geschichte, Lektüre braucht Zeit. Und das Bild? Wird nicht immer noch seine Präsenz, Simultaneität, Räumlichkeit als Differenzqualität zu Texten hervorgehoben? Sicher, es gibt Geschichten des Bildes: bestimmter Bilder, etwa des Kunstbildes in der Kunstwissenschaft, des Filmbildes in der Filmwissenschaft oder des sprachlichen Bildes in den Philologien. Aber die eine große Geschichte des Bildes, die alle Bilder umschreiben könnte – wäre das noch gerecht gegenüber Bildern? Oder hieße das nicht nur einen weiteren Kontrollversuch durch Texte zu unternehmen, wo doch zugleich das Bild längst auch eigene Verfahren der Kontrolle durchgesetzt hat.

Alle Probleme, die hier bisher um das Bild herum geschrieben wurden, laufen auf den Text zu. Das Problem der Mediendifferenz, das Problem der Vielzahl unterschiedlicher Debatten, das auch ein Problem der Vielzahl unterschiedlicher Bildbegriffe ist, das Problem der Geschichte, das Problem der

torische Epochen. Es besagt eine einzige umfassende Epoche, die durch die Struktur der Tele-Kommunikation bestimmt ist.

Derrida hat mit seiner Philosophie der Schrift die Grundlage für ein solches epochenübergreifendes Denken geschaffen, doch hier stellt sich die Frage anlässlich und angesichts eines Bildes, das Antike, Mittelalter und Gegenwart verknüpft, aus dem 13. Jahrhundert auf die Gegenwart kommt und in die Vergangenheit der Zukunft zurückverweist.²¹

Während die große Epoche durch die Verkennung der postalischen »Gegebenheit« gekennzeichnet ist, »indem sie sie erlebt wie ein quasi natürliches Datum«²², erscheint mit dem Bild ein anderes Prinzip der Korrespondenz. Der »alte unmögliche Traum von der erschöpfenden und augenblicklichen Aufzeichnung, [...] der alte Traum vom kompletten Elektro-Kardio-Enzephalo-LOGO-Ikono-Kinematobio-Gramm«²³ steht dem postalischen Prinzip, dem »Prinzip Post« gegenüber, dessen Sendung konstitutiv nachträglich ist und am Übermaß der Adressen leidet.²⁴ Die Postkarte als Objekt von Text und Bild gleichermaßen wird zum reflexiven Objekt der Sendung. Die Geschichte dieser medialen Kommunikation ist ein Projekt, zu dem der Schreiber seine Lust kündigt, allerdings mit einem entscheidenden Einwand: »Lust das große Buch zu schreiben, eine Bibliothek zu versammeln da-

Selbstreferenz. Korrespondenz könnte eine Antwort sein, die diese Probleme bündelt. Korrespondenz meint dabei eine doppelte Ausrichtung: Auf der einen Seite steht die Korrespondenz zwischen unterschiedlichen Zeiten oder Epochen in Frage, auf der anderen Seite die Korrespondenz zwischen Texten und Bildern.

Angeregt wurde der Vergleich von früher Neuzeit und Gegenwart durch eine Vielzahl von Analogien, die gerade im Kontext medientheoretischer Überlegungen entstanden sind. Ein medientechnischer Epochenvergleich wurde bereits kritisch aus Sicht der Philologien zum Desiderat erklärt. Im Zentrum dieser Überlegungen stand dabei der Einfluss medientechnischer Kopierverfahren, die sich durch den Buchdruck in Früher Neuzeit und den Computer in der jüngeren Vergangenheit entwickelt haben, auf die veränderten Wissensmodelle einer Gesellschaft.⁵⁵ Ein weiteres Feld des Epochenvergleichs hat sich in der engen Verbindung von Technik, Natur und Kunst, damals wie heute, etabliert. »Wenn man also nach einer Möglichkeit sucht, einen Dialog zwischen künstlerischen und technischen Disziplinen in der Moderne zu eröffnen, kann das Modell der Renaissance hilfreiche Lösungen zeigen.«⁵⁶ Und schließlich ist es gerade der Fokus auf Visualität, der zu Vergleichen offenbar reizt: »Die prude Gesellschaft der Vereinigten Staaten hat die visuelle Kultur unserer Zeit zur

rüber: über das Kurierwesen, die postalischen Institutionen, die Techniken und Sitten der Telekommunikationen, die Netze und Epochen der Telekommunikation durch die Geschichte hindurch – aber gerade die ›Bibliothek‹ und die ›Geschichte‹ sind selbst nur ›Posten‹, Orte der Durchgänge oder Relais und andere Stasen, Momente oder Wirkungen von *restance*«. ²⁵

Das ›Jenseits‹ dieser einen Epoche ist nicht in Sicht, auch wenn sie zwischen zwei Namen lokalisierbar scheint. »Von Socrates zu Freud gibt es Brief. Das ist dieselbe Welt, dieselbe Epoche, und die Geschichte der Philosophie wie der Literatur, wenn sie auch den Brief an ihre Ränder verwies«. ²⁶ Diese an das Genre und scheinbar an die Materialität des Briefes gebundene Epoche scheint so gefestigt, dass Platon und Freud zu einem einzigen *Korpus* werden, genauer gesagt eine Korrespondenz unterhalten, die einen *Korpus* bildet. ²⁷ Doch es geht hier nicht um Wirkungs- oder Rezeptionsgeschichte. Es ergeben sich ganz andere Korrespondenzen, als die etablierte Ordnung es vorsieht: »Du siehst ja, daß S[ocrates auf dem Bild] im Zuge ist zu telefonieren, und dahinter flüstert der andere [...]. Und Freud hat eine Leitung an den automatischen Anrufbeantworter des *Philebos* oder des *Symposions* angeschlossen. Die amerikanische Telephonistin unterbricht und fährt dazwischen: Freud bezahlt nicht genug, er wirft nicht genug *quar-*

Blüte gebracht. In diesem Sinne waren Amsterdam, Genf und Venedig, als Zentren im Vertrieb von Text und Abbild, ein Hollywood des alten Europa.« ⁵⁷

Neben dem Epochenvergleich interessiert die Korrespondenz zwischen Text und Bild in systematisch vergleichender Hinsicht. Welche Bilder entstehen zu welchen Texten? Welche Texte umschreiben welche Bilder? Hier geht es weniger darum, eine gelungene Typologie in Aussicht zu stellen, die den Traum der vollständigen Sammlung träumt, als viel mehr um die Anerkennung des breiten Spektrums, in dem sich konkrete Bezüge von Text und Bild immer schon gezeigt haben. Es geht um die Verhandlung des einzelnen Zuges, des Bindestrichs, der jeweils Verbindungen herstellt oder streicht.

RHETORIK: BILDER UND TEXTE

1592 teilt Theodor de Bry die klassische Formel von *delectare, prodesse et docere* zwischen Bild und Text auf. Die Bilder unterhalten (*delectare*), die Worte nützen und lehren (*prodesse et docere*). ⁵⁸ Der *Topos* von der höheren Affektivität des Visuellen gegenüber den anderen Sinnen war bereits seit den antiken *Poetiken* etabliert. ⁵⁹ Nun – seit dem Buchdruck – sind es besonders technisch hergestellte Bilder, die das Visuelle auf sich vereinen.

Und mit dem Aufkommen technisch-apparativer Bilder in der Moder-

ters in die Maschine. Das große Symposium also, der Gag über Europe, Eros in verallgemeinerter telephonischer Beziehung. Der Dämon ruft an, Socrates hebt ab, halt, bleib dran, ich verbinde dich mit Freud (welch eine Differenz, eine ziemlich wichtige Zeitverschiebung), und der Dämon redet mit Freud, direkt, vom Jenseits aus, als sein Phantom, das zu ihm sagt ›halt, bleib dran‹, hold on, komm mal her mit deinem Holzspulkopf, trennen Sie nicht, ich verbinde dich mit Heidegger.«²⁸

Das ›Jenseits‹ dieser Epoche liegt nicht mehr im Horizont einer neuen, künftigen Technologie oder im typologischen Gegenmodell unvermittelter Kommunikation, sondern in einer Kommunikationstheorie, die nicht mehr klassifikatorisch nach Ursache und Wirkung, Vorher und Nachher der Epochen, Autoren oder Kulturen unterscheidet, sondern die Korrespondenzen selbst in den Blick nimmt.

Gerade das Medium Bild scheint für die Suche nach neuen, radikal anders strukturierten Geschichten Anlass zu geben. Der gegenwärtigen Selbstbeschreibung, in einer visuellen Kultur zu leben, steht eine Verunsicherung gegenüber, die (zurück)fragt: Was ist ein Bild?²⁹ Die Wendung zum Bild ist die Frage nach dem Bild. Das Stichwort vom »pictorial turn« (W. J. T. Mitchell) ist um einiges komplizierter, als sein Statement glauben lässt. Der Pictorial Turn ist nicht mit dem »linguistic turn« vergleichbar. Statt einen Pa-

ne, beginnend mit der Fotografie über Kinematographie und Fernsehbild bis zu digitalen Bildern, scheint sich zu wiederholen, was in der Frühen Neuzeit quer durch die Disziplinen das Denken und die Texte herausforderte: die Bilder.

Während die Ästhetik der Moderne lange Zeit als Theorie der Kunst bestimmte Bilder kontrollierte – Malerei und Skulptur –, um andere zu unterdrücken – die Massenbilder des Panoramas, später der Fotografie –, stehen wir heute (seit längerem) wieder vor einer Öffnung der Texte für die Bilder. Vielleicht auch erst auf Druck der Bilder, deren Erfolg besonders im vergangenen Jahrhundert den Text und seine Lektüre tiefer in die ästhetische Reinheit der Schrift (*L'art pour l'art*) oder zugleich aus dieser Reinheit (*Avantgarde*) getrieben hat. »Kluge Literatur macht sich über die mediale Armut ihrer Verfassung keine Illusionen.«⁶⁰

Was hier im engeren Sinne für den literarischen Text behauptet wird, sollte das nicht auch für den wissenschaftlichen Text gelten, für jeden Text?

Hundert Jahre Photographie: »Man erlebt eine Neubewertung sämtlicher visuellen Kenntnisse.«⁶¹ Diese Neubewertung betrifft nicht allein die traditionelle Differenz von Alltagswahrnehmung und Kunstwahrnehmung, sondern generell die Stellung des Bildes zum Wort. Paul Valéry's Geburtstagsrede zum Hundertsten der Fotografie

radigmenwechsel bedeutet die Wendung zum Bild eine Erweiterung des Gegenstandsbereichs der klassischen Philologien und eine produktive Infragestellung der Anwendung ihrer theoretischen und methodischen Mittel. Historisch verstanden wird der Pictorial Turn gerne als die Epoche massenmedialer Bilder verstanden. Doch gerade als historische Kategorie ist er eine komplizierte These, die nicht einfach in einem Umbruch, oder Wendepunkt, einer *epoché* aufgeht. In einem Beitrag sieht sich W.J.T. Mitchell genötigt, daran zu erinnern: »Ich selbst habe, wenn auch unwillentlich, dazu beigetragen, dass sich die Vorstellung, das Wort werde durch das Bild ersetzt, derart verbreitet hat. In meinem Buch *Picture Theory* (Die Theorie vom Bild) habe ich von einem »Pictorial Turn«, einer Hinwendung zum Bild, gesprochen, wie man sie auf unterschiedlichen Ebenen der gegenwärtigen Kultur beobachten kann.«³⁰

Vom Bild gilt nicht, was im Falle anderer Medien von ihren *turns* oder Revolutionen angezeigt werden soll: die Umkehrung und Neuprägung bestehender medialer Organisation. Das Bild, das immer schon eine Rolle spielte, tritt nicht als neuer Gegenstand oder neue Erkenntnisform auf, sondern als Gespenst, als »ungelöstes Problem«. Mitchell zitiert eine Passage aus seinem Buch, in der er den technologischen Fortschritt als Maßstab ablehnt: »Was uns das Gefühl eines »Pictorial

scheint jedoch zunächst eine radikale Konsequenz aus dem Bildmedium der Fotografie zu ziehen: »Somit würde die Existenz der Photographie uns eher dazu bringen, auf das Beschreiben alles dessen zu verzichten, was sich von sich aus aufzeichnen läßt; und man muß wohl einräumen, daß die Fortentwicklung dieses Verfahrens und seiner Funktionen tatsächlich eine fortschreitende Verdrängung des Wortes durch das Bild zur Folge hat.«⁶²

Damit spricht der Text einen Verdacht aus, der heute in weiten Bereichen zu einem Gemeinplatz geworden ist: Das Bild werde das Wort »verdrängen«, allmählich in seiner Vorrangstellung ablösen und so – auf der positiven Seite – eine Kultur entstehen lassen, die vorwiegend visuell organisiert ist.

Doch das Lob der Fotografie verhandelt eine rhetorische Pointe, die das Feld des Textuellen selbst betrifft. Zunächst ist die Prognose Bestandteil einer Momentaufnahme: »Ich beschränke mich darauf, eine Epoche zu photographieren.«⁶³

Die »Existenz der Photographie« greift auf die Domäne sprachlicher Beschreibung zu, und Valéry's Lob beschränkt diesen Zugriff zugleich auf die der fotografischen Technik: »Das Bromsilber, man kann es nicht leugnen, ist der Tinte in all den Fällen überlegen, in denen die bloße Anwesenheit der sichtbaren Dinge hinreicht, für sich spricht, ohne die Vermittlung eines dazwischentretenden Geistes, das heißt

Turner vermittelt, [...] hat nichts damit zu tun, dass es irgendwelche besonders starken neuen Darstellungsmöglichkeiten visueller Repräsentation gäbe, die die kulturtheoretische Begrifflichkeit bestimmen. [...] Vereinfacht könnte man auch sagen, dass wir im Zeitalter des Massenspektakels (Guy Debord), der Überwachung (Michel Foucault) und den auf allen Ebenen sich in den Vordergrund drängenden Bildern immer noch nicht genau wissen, was Bilder eigentlich sind.«³¹ Frage man nun nach dem Grund für die Hinwendung zum Bild »gerade jetzt«, so stoße man auf das Paradox »eines merkwürdigen Unbehagens«, in dem der Traum von neuen (gegenwärtig elektronischen) Bildräumen mit der Furcht vor Bildern gepaart sei. »Es ist genau das beschriebene Paradox, das die Besonderheit unseres historischen Moments ausmacht.« Die Hinwendung zum Bild ist demnach keine einmalige Angelegenheit der Weltgeschichte, sondern entsteht different unter kulturellen Bedingungen, nicht als das »Feststellen einer Tatsache«, sondern als das Erkennen eines korrespondierenden Problems – das der sich verändernden Intermedialität von Text und Bild.³²

AUSSICHT

Der Begriff der Korrespondenz kann daher kaum die harmonische Übereinkunft zwischen den Epochen und den Medien bezeichnen als vielmehr den

ohne Rückgriff auf die ganz konventionsbedingte Übertragung durch eine Sprache.«⁶⁴

Doch diese Preisgabe der sichtbaren Welt an das Bildmedium der Fotografie beschreibt Valéry auch als neu eröffnete Möglichkeit für die Literatur. »Ich für meinen Teil sehe darin nichts Schlechtes, vermag dabei vielmehr manchen Vorteil für die Literatur zu erkennen.« Denn die »Häufung von photographischen Bildern« bewirke eine positives Medienwissen: Fotografien »rufen« doch nur die Grenzen der artikulierten Sprache in Erinnerung und legen uns Schriftsteller eine Nutzung unserer Mittel nahe, die ganz und gar ihrer eigentlichen Natur entspricht.« Im Hintergrund steht nicht nur das Konzept der *littérature* oder *poésie pure*,⁶⁵ sondern auch eine generelle Aufmerksamkeit für die rhetorische Seite der Sprache: »Wir sprechen im übertragenen Sinne von Klarheit, von Reflexion, von Widerspiegelung und Luzidität der Gedanken; und wir verfügen über eine ganze visuelle Rhetorik zum Nutzen des abstrakten Denkens.«⁶⁶ Historisch gesehen scheint die Fotografie die Literatur sowohl von der Beschreibung zu befreien, wie sie auch zugleich die Literatur zum Realismus verführt hat.

Und die Fotografie, nicht als Begriff, Idee oder Erfindung, sondern als das Fotografische, etabliert eine »neue« Korrespondenz mit dem Sichtbaren als Realität, die das Medium der Sprache

Austausch und die kulturellen Verhandlungen, die zwischen Text und Bild stattfinden – und schon immer stattgefunden haben. Die Korrespondenzen, die hier in Frage stehen, orientieren sich nicht mehr an der wechselseitigen Erhellung der Schwester-Künste (»correspondence theory«).³³ Die Intermedialität von Text und Bild setzt die mediale Differenz voraus und gehört damit zu einem Theorietypus, der Einheit und Differenz notwendig anders als einander ausschließend denkt.³⁴ Text und Bild sind Formen von Medien, die eine mediale Differenz strikt voneinander unterscheidet. Doch von dieser These ausgehend, fragt es sich erst recht nach den kulturellen Bedingungen ihrer Kreuzungen. Dass Sehen und Lesen gleichermaßen durch die Wahrnehmung der Augen gehen, hier also eine wahrnehmungsinterne Unterscheidung eingreift,³⁵ ermöglicht nicht nur grundsätzlich ein vielfältiges *crossing* der beiden Medien, sondern bedingt eine unterschiedliche Verarbeitung gleichermaßen visueller Daten, deren Relation weder ontologisch noch rein biologisch (oder kognitiv) vorgegeben ist, sondern als Kulturtechnik erlernt und eingeübt wird.

Kulturwissenschaftlich ist daher von Interesse, wie die Korrespondenzen von Text und Bild im konkreten historischen Fall verhandelt werden. Zwischen Buchdruck und Computer, zwischen früher Neuzeit und Gegen-

von der traditionellen Abbild-Funktion befreit. Auf dem Feld des Visuellen tritt damit jedoch eine »alte« Größe auf, die eine »neue« visuelle Kritik fordert: »Je mehr man versucht ist, zwischen Realismus und dem Phänomen Photographie tiefere Verbindungen anzusetzen, desto mehr gilt es darauf zu achten, daß man nicht einem zufälligen Zusammentreffen zuviel Bedeutung beimißt.«⁶⁷

Die veränderte Stellung des Wortes durch die Bilder betrifft nicht nur den spezifischen Begriff von Literatur. Die »riesigen Gebiete« der Philosophie, der Geschichte und der Wissenschaft, aber auch die Legendenbildung sollen betroffen sein: »Und hier, in diesen unsicheren Regionen der Erkenntnis, gewinnen das Auftreten der Photographie und sogar der bloße Begriff der Photographie eine bemerkenswert präzise Bedeutung, führen sie doch in jene ehrwürdigen Disziplinen eine neue Gegebenheit ein, vielleicht auch eine neue Unruhe, eine Art neues Reagens, dessen Auswirkungen wohl noch nicht genügend bedacht worden sind.«⁶⁸

Die Perspektive von *Hundert Jahre Photographie* mahnt und zwingt zur Aufmerksamkeit für eine visuelle Rhetorik der gesprochenen oder geschriebenen Sprache, die im eigenen Medium das Abkommen mit den Bildern nicht kündigt.

Seit den Arbeiten Nietzsches schreibt man wieder von der Legitimität sprachlicher Bilder in Philosophie

wart verändern sich nicht nur die Einzelmedien, sondern auch ihre Relationen zueinander, ihre Intermedialität. Damit ergibt sich eine grundsätzlich veränderte Perspektive auf die Geschichte der Medien. Statt der Abfolge und Erfindung einzelner Leitmedien öffnet sich der Blick auf die Konstellationen zwischen den Medien.

Erst dann wird sichtbar, dass der Buchdruck auch den Status und die Möglichkeiten der Bilder entscheidend verändert hat. Erst ein doppelter Blick kann zeigen, dass die Technologie des Buchdrucks eine Korrespondenz zum Bild bedeutet, die in zweierlei Normierungen Ausdruck findet. Zum einen ist das Medium des Buchdrucks, darin dem Computer ähnlich, ein Integrationsmedium. Bilder und Texte wurden erstmals auf einer Oberfläche reproduzierbar. Zum anderen rückt die Norm des perspektivischen Blicks auch als Norm der schriftlichen Mitteilung, zumal der wahrheitsgetreuen Information, in die textuelle Organisation der Schriften ein.³⁶

Die Korrespondenzen von Früher Neuzeit und Gegenwart lägen demnach weniger in einer Übereinstimmung der Einstellung zum Bild oder zum Text als in den Differenzen der Haltungen, die sich aus den unterschiedlichen Versuchen, die mediale Differenz aufeinander zu beziehen, ergeben.

und Wissenschaft. Die Debatte um die Rhetorik des Sprachlichen ist im 20. Jahrhundert wiederholt geführt worden, etwa in den Arbeiten Ludwig Wittgensteins, Kenneth Burkes oder Jacques Derridas. Man kann sich mit *Hundert Jahre Photographie* heute rückblickend fragen, ob diese Debatte nicht allein als innerphilosophische Auseinandersetzung um die Kritik der Rationalität geführt wurde, sondern auch ein Effekt der Entwicklung und Durchsetzung technischer Bilder in unserer Kultur gewesen ist. Am Ende von Nietzsches Leben hat sich die Fotografie von ihrer Bevormundung durch den kunstästhetischen Diskurs befreit. Ludwig Wittgensteins Arbeiten verlaufen parallel zum Erfolg des Kinos, Kenneth Burkes *Rhetoric of Motives* erscheint mit der Etablierung der öffentlichen Fernsehprogramme, und als Jacques Derridas *Grammatologie* publiziert wird, sind bereits die ersten Ausstellungen von digitaler Bild-Kunst in Galerien gelaufen. Zufall? Selbstverständlich lässt sich nicht einseitig von spezifischen Bildmedien auf spezifische Stile des philosophischen Denkens und Schreibens schließen. Aber die Frage nach der Möglichkeit einer solchen Verbindung öffnet erst das Feld für weitere Forschungen. War nicht die historische Rhetorik für den Text, was das Design gegenwärtig für das Bild darstellt: Anleitung zur Herstellung?

- 1 Für eine gegenwärtige Bestandsaufnahme vgl. Christa Maar, Hans Ulrich Obrist, Ernst Pöppel (Hg.): *Weltwissen – Wissenswelt. Das globale Netz von Text und Bild*, Köln: DuMont 2000. Zum Diskurs um Visual Culture vgl. unten Anm. 44. Zur Geschichte vgl. Rene Hirner: *Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute*, Stuttgart: Hatje Cantz 1997; Ulrike Hick: *Geschichte der optischen Medien*, München: Fink 1999; Hans Belting: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink 2001.
- 2 »Historische Gesellschaften haben das jeweils aktuellste Werkzeug schon immer gern zum Inbegriff ihrer Gegenwart stilisiert.« Arno Borst: *Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas*, Berlin: Wagenbach 1990, S. 106. Vgl. Michael Giesecke: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 287: »Wie schon mehrfach betont, gehört es zur Ideologie des Buchdrucks, daß die typographischen Informationssysteme allen anderen vorgezogen werden. Diese Prämierung führt – auf der Ebene der Erwartungen – zur Abwertung der oralen und skriptographischen Informationssysteme. Analysiert man den sichtbaren Informationsfluß, so stellt man sofort fest, wie stark die verschiedenen Informationssysteme miteinander verknüpft und aufeinander angewiesen sind. Aber diese Verknüpfung wird heute nicht mehr erlebt.«
- 3 Für eine systematische, linguistisch orientierte Darstellung der wechselseitigen, aber asymmetrischen Erweiterung der Kommunikationsmöglichkeiten vgl. Manfred Muckenhaupt: *Text und Bild: Grundfragen der Beschreibung von Text-Bild-Kommunikationen aus sprachwissenschaftlicher Sicht*, Tübingen: Narr 1986.
- 4 Zum Begriff der »Gegebenheit« vgl. Jacques Derrida: *Die Postkarte von Socrates bis an Freud und jenseits. Erste Lieferung*, Berlin: Brinkmann + Bose 1982, hier: S. 39: »Die Gegebenheit dafür, daß das ankommt, ist, daß es aufhört und sogar, daß es damit anfängt, nicht anzukommen.«
- 5 Die Korrespondenztheorie der Wahrheit gilt als die historisch älteste Wahrheitstheorie und wird u. a. auf Demokrit und Leukipp, aber auch auf Aristoteles und Platon (*Kratylos* 385b) zurückgeführt. Ihre Formel aber wird im Mittelalter geprägt: »Veritas est adaequatio rei et intellectus« (Thomas v. Aquin). Für einen Überblick mit Bezug auf die moderne Diskussion analytischer Sprachphilosophie (Tarsky, Russell, Strawson) vgl. Peter Illes: *Wahrheitstheorien bei Sigmund Freud. Von der Korrespondenz zur Art Performance. Eine pragmatisch-ästhetische Untersuchung*, Marburg: Tectum 1996, S. 19ff. Vgl. auch Anm. 48 unten. Zur Episteme der Ähnlichkeit in der Frühen Neuzeit vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge* [1966], 7. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 46 ff.
- 6 Als moderne Kommunikationstheorie wird hier summarisch die Ersetzung der Annahme zweistelliger Relation (Sender-Empfänger), die die Identität der Nachricht unbefragt lässt, durch mehrstellige und unwahrscheinliche Übereinkünfte begriffen. Das gilt für Luhmanns dreistelligen Ansatz ebenso wie für das technische Modell Shannon/Weavers. Vgl. Niklas Luhmann: *Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation*, in: ders.: *Soziologische Aufklärung 3, Opladen: Westdeutscher Verlag 1981; S. 25–34. Zu Shannon/Weaver vgl. unten Anm. 15. Für einen Kulturbegriff, der dem Rechnung trägt: Dirk Baecker: *Wozu Kultur? 2. erw. Aufl.* Berlin: Kadmos 2001, vgl. S. 24: »Immer noch geht es um die kulturelle Frage, wie Situationen bewältigt werden können, wenn nichts anderes als die wechselseitige Beobachtung der Bewältigung dieser Situationen zur Verfügung steht, um eine kommunikative Abstimmung zu erreichen.«*
- 7 Vgl. z. B. Leah A. Lievrouw: *Communication*, in: Microsoft Encarta, Online Encyclopedia 2001 unter <http://encarta.msn.com>. Zur Kulturgeschichte des Briefes vgl. Heinz-Dieter Heimann, Ivan Hlavacek: *Kommunikationspraxis und Korrespondenzwesen im Mittelalter und in der Renaissance*, Paderborn: Schöningh 1998; Hermann Glaser, Thomas Werner: *Die Post in ihrer Zeit. Eine Kulturgeschichte menschlicher Kommunikation*, Heidelberg: v. Decker 1990. Unter medientheoretischen Gesichtspunkten: Bernhard Siegert: *Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post 1751 – 1913*, Berlin: Brinkmann & Bose 1993.
- 8 Vgl. etwa Siemens: *Korrespondenz im Wandel. Elektronische Textkommunikation von heute und morgen*, Berlin, München: Siemens 1980. Von 1965 bis 1978 erschien: *Die Korrespondenz – Zeitschrift für überzeugenden Briefstil und Textprogrammierung* (Organ des Bundes deutscher Textprogrammierer).
- 9 Vgl. auch Jörg Huber (Hg.): *Darstellung: Korrespondenz (Interventionen Bd. 9)*, Wien: Springer 2000.
- 10 Marcel Proust: *Tage des Lesens*, in: ders.: *Essays, Werke I, Bd. 3*, hg. v. Luzius Keller, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992, S. 306–314, hier: S. 308 f.
- 11 Marcel Proust: *Tage des Lesens* (Anm. 10), S. 306.

- 12 Zum Buch als »dritter Art des Umgangs« vgl. Michel de Montaigne: Von dreierley Umgang, in: ders.: Essais, nach der Ausgabe von Pierre Coste ins Deutsche übersetzt von Johann Daniel Tietz [1753/54], Zürich: Diogenes 1992, S. 798–820, hier: S. 816. Zur ›Telephonie‹ der Leser mit ›Stimmen‹ der Autoren zwischen 1400 und 1700 vgl. Karl Otto Brogsitter: Das hohe Geistesgespräch. Studien zur Geschichte der humanistischen Vorstellungen von einer zeitlosen Gemeinschaft der großen Geister, Bonn: Bouvier 1958.
- 13 Marcel Proust: Tage des Lesens (Anm. 10), S. 308.
- 14 Ebd.
- 15 Vgl. Erhard Schüttpelz: Quelle, Rauschen und Senke der Poesie. Roman Jakobsons Umschrift der Shannonschen Kommunikation, in: Georg Stanitzek, Wilhelm Voßkamp (Hg.): Schnittstelle. Medien und Kulturwissenschaften, Köln: DuMont 2001, S. 187–206.
- 16 Jacques Derrida: Die Postkarte (Anm. 4), S. 55. Mit »Halt« und »Post« markiert Derrida exakt die Verschränkung der historischen Epochenbegriffe. Vgl. Hans Blumenberg: Die Legitimität der Neuzeit. Frankfurt/M.: Suhrkamp ²1988, S. 533: »Seiner sprachlichen Herkunft nach ist ›Epoche‹ eher geeignet, ein punktuelles Ereignis von herausgehobener Wichtigkeit zu bezeichnen als den durch dieses Ereignis etwa eingeleiteten und zu charakterisierenden Zeitabschnitt. Das griechische Wort *epoché* bedeutet das Innehalten in einer Bewegung, dann auch den Punkt, an dem angehalten oder umgekehrt wird.« Epoche als Zeitraum entsteht erst durch nachträgliche Zuschreibung auf ein Ereignis als forthin prägendes. Das lässt Medienrevolutionen günstig dafür eintreten, in der Setzung behaupten sie Umkehrpunkt und Zeitraum, aber es bleibt eine rhetorische Figur der Setzung. »Als ›Epoche‹ gilt erst für uns, was die rhetorische Hyperbel vom Epochenmachenden aufgebracht hat.« Ebd., S. 531.
- 17 Das Werk mit dem Titel »Prognostica Socratis basilei« wird Matthew Paris zugeschrieben. Die Begegnung mit dem Bild ist eine Szene der Korrespondenz von individuellem und kulturellem Gedächtnis, die Derrida in die fotografische Metapher stellt: »Socrate schreibend, schreibend vor Platon, ich hatte es immer gewußt, das war geblieben wie das Negativ einer Photographie, zu entwickeln seit fünfundzwanzig Jahrhunderten – in mir natürlich.« Jacques Derrida: Die Postkarte (Anm. 4), S. 15 f.
- 18 Vgl. ebd., S. 28.
- 19 Diese Ankunft wird von Derrida als ›Betroffen sein‹ angesetzt, also in den Doppelsinn des französischen Wortes »regarder« (ansehen/angehen) gesetzt. Die Extra-Karte des hinteren Buchumschlags (datiert nach den Briefen und nach dem – nachträglichen – Vorwort) formuliert dies so: »Während Du Dich damit beschäftigst, es zu wenden in alle Sinne, ist es das Bild, das Dich wendet wie ein Brief, im vorhinein entziffert es Dich, es besetzt im voraus den Raum, es verschafft Dir die Worte und Gesten, all die Körper, die Du zu erfinden glaubst, um es einzukreisen.« Andererseits: »Glaubst Du, daß das uns betrifft, was sich zwischen S und p abgespielt hat? Allem Anschein nach, aber das ist nur ein Bild.« Ebd., S. 37.
- 20 Ebd., S. 172.
- 21 Im Kontext dieses Bandes ist das Bild aus dem 13. Jahrhundert allerdings sehr Frühe Neuzeit. Es sei denn, man lässt sie schon um 1180 mit dem epochalen »Umschlagen einer Seite« in der Geschichte des Alphabets beginnen, an dem sich der Text als eigenständige Größe von seiner materialen Form der Buchseite differenziert, also ein mentales Schriftbild aufgrund stiller Lektüre entsteht. Vgl. Ivan Illich: Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos ›Didascalion‹, Frankfurt/M.: Luchterhand 1991.
- 22 Vgl. Jacques Derrida: Die Postkarte (Anm. 4), S. 79 f. Vgl. dazu Axel Fliethmann: Gespenstische Ähnlichkeit, in diesem Band.
- 23 Ebd., S. 87. Ein alter Traum, der mit dem Bild vom Bild als idealem Kommunikationsmedium gerade auch in der Frühen Neuzeit gepflegt wurde. Vgl. Victor I. Stoichita: Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München: Fink 1998, S. 120: »Die Super-Malerei, von der Lomazzo träumte, ist eine Form der Vereinigung aller ›pikturaler Sprachen‹, eine Wiederholung des Traums von der ›universalen Sprache‹, dem die Humanisten und Propheten der Zeit nachgingen, auf künstlerischem Gebiet. Sie geht der verbalen oder schriftlichen Kommunikation voraus. Diese Ideen sind in den Kunsttraktaten aus der Zeit der Gegenreformation konstant.«
- 24 Jacques Derrida: Die Postkarte (Anm. 4), S. 39 f. Die ›postalische‹ Struktur liegt schon im Zeichen selbst und gibt Derrida damit die Handhabe zu dieser Hyperbole: »im Innern jedes Zeichens déjà, jedes Mals oder jedes Zugs, gibt es die Entfernung, die Post, das, was nottut, damit es lesbar sei von einem anderen [...]. Die Gegebenheit dafür, daß das ankommt, ist, daß es aufhört und sogar, daß es damit anfängt, nicht anzukommen.«

- 25 Ebd., S. 37. Zur Bibliothek als großem technischen System mit spezifischen Widerständen vgl. Nikolaus Wegmann: Bibliotheksliteratur. Suchen und Finden im alexandrinischen Zeitalter. Köln: Böhlau 2000.
- 26 Jacques Derrida: Die Postkarte (Anm. 4), S. 79.
- 27 Ebd.
- 28 Ebd., S. 41. Der Focus der Passage gilt der Zeitverschiebung. Der am Ende des Zitats angeführte »Holzspulkopf« ist eine Anspielung auf die »Bobine«, die das Objekt von Freuds fort/da Spiel in »Jenseits des Lustprinzips« ist. Derrida verknüpft in der »Postkarte« die Lektüre Freuds und die Lektüre Lacans zum »entwendeten Brief« E. A. Poes. Vgl. dazu die Texte der »Zweiten Lieferung« des Werks, Jacques Derrida: Die Postkarte. Zweite Lieferung, Berlin: Brinkmann + Bose 1988.
- 29 Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink 1994.
- 30 William J. T. Mitchell: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner biokybernetischen Reproduzierbarkeit, in: Weltwissen – Wissenswelt (Anm. 1), S. 205–213, hier: S. 206. Vgl. ders.: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago: Chicago UP 1994.
- 31 Ebd., S. 206 f.
- 32 »Ich möchte die neuen visuellen Medien nicht als reine Utopie menschlicher Möglichkeiten betrachten, sondern eher als etwas, das zwiespältig ist, Angst macht und Kritik herausfordert. Es geht mir auch nicht darum, den »Pictorial Turn« als einen einzigartigen historischen Moment zu beschreiben. Ich bin im Gegenteil der Ansicht, dass es in der Geschichte viele Momente gibt, wo man beobachten kann, wie Bilder zu Trägern neuer Wissensformen werden«. Ebd., S. 207.
- 33 Der komplexe Topos des *ut pictura ut poiesis* begründet die Verhandlungen zwischen Bild und Text letztlich in einer schwesterlichen Wechselseitigkeit, also mit einem genealogischen Modell der Verwandtschaft im System der Künste. Erst G. E. Lessing unterscheidet bekanntlich im Verlauf der Laokoon-Debatte erstmals medienpezifisch und hat mit der Einführung der Unterscheidung Zeit (Schrift) / Raum (Malerei) bzw. sukzessiv und simultan eine Korrespondenz bis heute angeregt. Vgl. Peter Wagner: 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: de Gruyter 1996, S. 1–40.
- 34 Ebd., S. 18. Zum Paradigma Intermedialität vgl. Joachim Paech: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration, in: Jörg Helbig (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 14–30. Zur Intermedialitätsforschung vgl. neben dem Band von Helbig: Thomas Eicher, Ulf Bleckmann (Hg.): Intermedialität. Vom Bild zum Text, Bielefeld: Aisthesis 1994; Peter V. Zima (Hg.): Literatur Intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995; Jürgen E. Müller: Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation, München: Noldus 1996; Yvonne Spielmann: Intermedialität. Das System Peter Greenaway. München: Fink 1998.
- 35 Vgl. Sabine Gross: Lesezeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994.
- 36 Vgl. Michael Giesecke: Der Buchdruck (Anm. 2), S. 672 ff.
- 37 Robert Walser: Der Räuber, Zürich/Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986, S. 13.
- 38 Oswald Wiener: Die Verbesserung von Mitteleuropa. Roman [1969], Reinbek: Rowohlt 1985, S. XI.
- 39 Vgl. bes. zum Kontext der Naturwissenschaften Christa Maar e. a. (Hg.): Weltwissen – Wissenswelt (Anm. 1), sowie Timothy Lenoir: Inscripting science: scientific texts and the materiality of communication, Stanford: Stanford UP 1998.
- 40 Béla Balázs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films [1924], Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 16.
- 41 Vgl. z. B. Barry Sanders: Der Verlust der Sprachkultur, Frankfurt/M.: Fischer 1995, S. 182.
- 42 Neil Postman: Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie, Frankfurt/M.: Fischer 1985, S. 99.
- 43 Michael Rutschky: Massenmedien: Kein Bild ohne Text, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken H.1, 55. Jg. (Januar 2001), S. 79–84, hier: S. 79.
- 44 Vgl. z. B. Klaus Dirscherl (Hg.): Bild und Text im Dialog, Passau: Wissenschaftsverlag Rothe 1993; Wolfgang Harms (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG Symposium 1988, Stuttgart: Metzler 1990; Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? (Anm. 29); Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München: Fink 1994; Volker Bohn (Hg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990; Peter Wagner (Hg.): Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality

- (Anm. 33); W. T. J. Mitchell: *Der Pictorial Turn*, in: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin: ID-Archiv 1997, S. 15–40; J. Hillis Miller: *Illustration*, Cambridge, Mass.: Harvard UP 1992; u. v. a.
- 45 Vgl. Tom Holert (Hg.): *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln: Oktagon 2000; »Visual Culture« Themenheft *Texte zur Kunst*, Nr. 36, 9. Jg. (1999). Zur angloamerikanischen Forschung siehe: Jessica Evans, Stuart Hall (Hg.): *Visual Culture: The Reader*, London u. a.: Sage 1999; Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey (Hg.): *Visual Culture. Images and Interpretations*, Hannover/ London: Wesleyan UP 1994; Nicolas Mirzoeff (Hg.): *The Visual Culture Reader*, London/New York: Routledge 1998; Barbara M. Stafford: *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und Niedergang der visuellen Bildung*, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1998. Frederick Burwick, Walter Pape (Hg.): *Reflecting Senses*, Berlin: de Gruyter 1995.
- 46 Vgl. John Rajchman: *Foucaults Kunst des Sehens*, in: Tom Holert (Hg.): *Imagineering* (Anm. 44), S. 40–63.
- 47 Vgl. etwa Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur* (Anm. 44), S. 15–40.
- 48 Wilfried Sellars: *Wahrheit und ›Korrespondenz‹ [1962]*, in: Gunnar Skirbekk (Hg.): *Wahrheitstheorien. Eine Auswahl aus den Diskussionen über Wahrheit im 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992, S. 300–336, hier: S. 313.
- 49 Die Forschung zum Exemplum-Begriff steht generell im Horizont philosophisch-ontologischer oder rhetorisch-pragmatischer Fragestellungen, vgl. John D. Lyons: *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, New Jersey: Princeton UP 1989; Alexander Gellay (Hg.): *Unruly Examples. On the Rhetoric of Exemplarity*, Stanford: Stanford UP 1995; Peter von Moos: *Geschichte als Topik. Das rhetorische Exemplum von der Antike bis zur Neuzeit und die historiae im ›Policraticus‹ Johannes von Salisbury*, Heidelberg: Georg Olms Verlag 1988; Roland Barthes: *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988.
- 50 Gernot Böhme: *Theorie des Bildes*, München: Fink 1999, S. 44.
- 51 Ebd. S. 45.
- 52 Ebd.
- 53 Ebd., S. 133 f.
- 54 Ebd., S. 132.
- 55 Vgl. dazu Helmut Schanze: *Gedruckte Renaissance: Mediengeschichtliche Überlegungen zur Transformation der Rhetorik von 1500–1700*, in: Heinrich F. Plett (Hg.): *Renaissance-Rhetoric. Renaissance Rhetoric*, Berlin, New York: de Gruyter 1993, S. 213–222; Lothar Bornscheuer: *Neue Dimensionen und Desiderata der Topik-Forschung*, in: *Mittellateinisches Jahrbuch. Internationale Zeitschrift für Mediävistik*, Bd. 22, Jg. 1987 (1989), S. 2–27.
- 56 Elisabeth von Samsonow: *Leben und Tod der Natur. Überlegungen zur Mechanik Leonardo da Vincis*, in: Florian Rötzer (Hg.): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 419–434, hier: S. 424.
- 57 Beat Wyss: *Die Welt als T-Shirt. Zur Ästhetik und Geschichte der Medien*, Köln: DuMont 1997, S. 33.
- 58 Theodor de Bry: *Emblemata Nobilitati Et Vulgo Scitu Digna*, Frankfurt/M. 1592/93, Vorrede.
- 59 Etwa in der »Poetik« des Aristoteles oder dem Buch über die Dichtkunst von Horaz (vgl. dazu Aristoteles, *Poetik*, Kap. 14; Horaz, *De arte poet.* Vers 179 ff.).
- 60 Jochen Hörisch: *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*, Frankfurt/M.: Eichborn 2001, S. 10.
- 61 Paul Valéry: *Hundert Jahre Photographie*, in: ders.: *Werke Bd. 7*, hg. v. Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt/M.: Insel 1995, S. 495–504, hier: S. 497.
- 62 Ebd., S. 496.
- 63 Ebd., S. 498.
- 64 Ebd., S. 496.
- 65 Zu diesen Passagen vgl. ebd., S. 497.
- 66 Ebd., S. 501 f.
- 67 Ebd., S. 499.
- 68 Ebd.

Mieke Bal (Amsterdam)

»DER REMBRANDT DER FRAUEN«

1. WAS SAGT EIN NAME?

»Rembrandts Frauen«: hier sehen wir zwei von ihnen. Aber was bedeutet es, eine Ausstellung mit dem Titel »Rembrandts Frauen« anzuschauen? Der Titel deutet auf eine eher gewöhnliche, konventionelle thematische Ausstellung über einen kanonischen Künstler. Er klingt so *natürlich*, so normal, dass er keiner Überlegung wert zu sein scheint. Er verspricht eine Ausstellung, die Rembrandts Darstellungen von Frauen beinhaltet: Gemälde, Zeichnungen, Radierungen, in welchen wir sehen, wie der große Künstler die Frauen, wie sie in seiner damaligen Welt lebten, repräsentiert und daher, wie wir annehmen, auch gesehen hat. Ich werde mehrmals innehalten, um mit Ihnen einige dieser Arbeiten zu betrachten. Aber ich werde ausführen, dass dieser Titel einiges mehr andeutet. An ihm lassen sich nämlich die Voraussetzungen zeigen, die den kunsthistorischen Vorannahmen dieser Ausstellung und anderer ihrer Art zugrunde liegen. Gerade weil der Titel augenblicklich einsichtig erscheint, trägt er dazu bei, die Art und Weise, wie unsere Kultur mit ihrem Erbe umgeht, als selbstverständlich erscheinen zu lassen. Daher nehme ich den Titel genauso ernst, wie ich »Rembrandt« ernst nehme.

»Rembrandts Frauen«: es gibt keinen Zweifel: sie bilden einen äußerst genussreichen Korpus großer Kunst. Es liegt nicht in meiner Absicht, diese Freude zu verderben. Genauso wenig möchte ich meine eigene Teilhabe an diesem Fest der Sinne bestreiten, meine eigene Verwicklung in etwas, das ich dennoch kritisieren muss. Ich hoffe, dass meine Kritik – anstatt Sie zu verärgern – Ihre Freude noch steigern wird, indem sie die Bilder reicher, noch komplexer und Ihr eigenes Verständnis dessen, was sie für Sie bedeuten, noch spannender werden lässt.

Vier zentrale Elemente bilden die Grundsätze der Kunstgeschichte: Es sind die Konzepte der *Geschichte*, der *Intention*, des *Kunstwerks* und des *Œuvres*. Die Ausbildung eines Kunsthistorikers besteht daraus, Kunstgegenstände mittels dieser Begriffe zu untersuchen. Um diesen Grundsätzen ihre Selbstverständlichkeit zu nehmen – um zu zeigen, was sie verbergen, und auszustellen, was sie implizieren –, schlage ich folgende alternative Konzepte vor:

Mieke Bal (Amsterdam)

28

- Der Geschichte als der Rekonstruktion der Vergangenheit stelle ich die *preposterous history*¹ an die Seite, eine Befragung der Gegenwart und der Bedeutung der Vergangenheit in ihr und für sie.
- Der Intention als der Autorität eines individuellen Künstlers stelle ich die *visuelle Interaktion*, die Bedeutung von Kunst für den gegenwärtigen Betrachter entgegen.
- Gegenüber dem einzelnen »Werk« oder Meisterwerk lege ich das Augenmerk auf die *Arbeit*, die dieses Werk aktiv verrichtet.
- Dem Œuvre als der Sammlung von Meisterwerken, das durch Fähigkeiten des Kunstsachverständigen wie stilistische und ikonographische Beurteilungen beglaubigt wird, stelle ich die Bedeutung, die ein Künstler als *kulturelle Figur* heutzutage hat, entgegen.
- Und schließlich füge ich Rembrandt, dem Genie, »Rembrandt«, die *kulturelle Konstruktion*, hinzu.

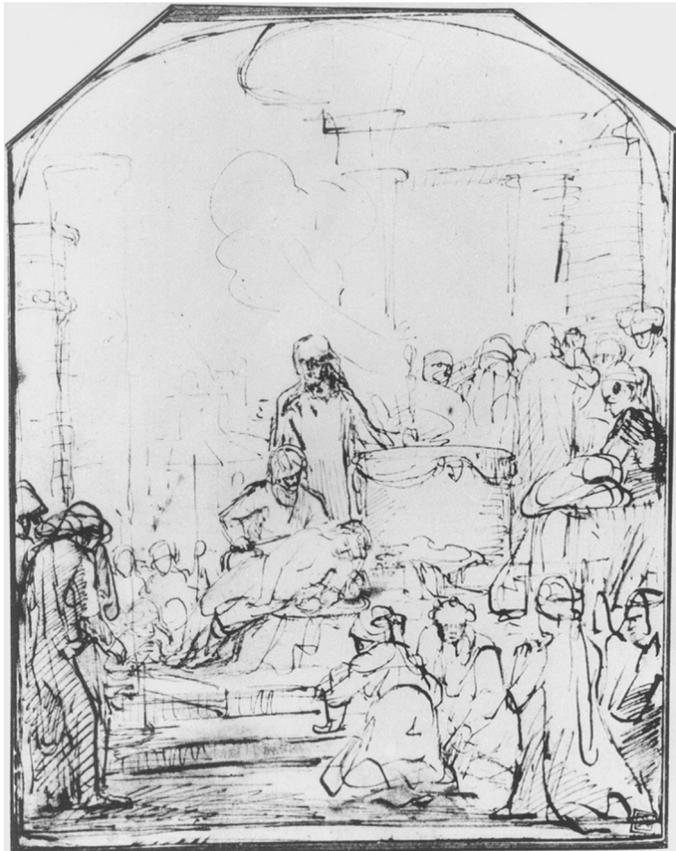


Abb. 1

Rembrandt: Das Opfer Iphigenies
(ca.1647); Zeichnung (Benesch 586A)

Cat. No. Addenda 13



Abb. 2

Rembrandt: Lucretia (1664);
Washington D.C., National Gallery
of Art (Bredius 485)

Ich werde in diesem Beitrag nicht die Grundsätze der Kunstgeschichte durch meine entgegengesetzten Konzepte ersetzen. Stattdessen werde ich versuchen, Sie davon zu überzeugen, dass die Letzteren die Ersteren problematisieren, aber auch bereichern, ohne sie notwendigerweise zu ersetzen. Denn auch die Kunstgeschichte ist eine kulturelle Konstruktion. Sie einfach nur zu verwerfen ist wirkungslos. Mein Versuch, einen etwas anderen Blick auf die Frauen im Korpus Rembrandts zu werfen, kann als ein Beispiel der alternativen Konzeption des Studiums bildender Kunst, die momentan diskutiert wird, angesehen werden: *Visual Culture Studies*.

Besonders durch die Problematisierung ihrer Grundsätze ziele ich darauf ab zu zeigen, dass die Kunstgeschichte als Disziplin, einschließlich der Art von Ausstellungen, die sie hervorbringt, zutiefst patriarchal ist. Dies ist natürlich in einer Kultur, die im Ganzen überwiegend patriarchal ist, zu erwarten. Aber der Titel der Ausstellung,² nimmt man seinen Wortlaut einfach ernst, enthüllt, von welcher zutiefst patriarchalen Natur die genannten vier Grundsätze sind. Durch die Umkehrung des Titels und durch einen genauen Blick auf einige der Bilder beabsichtige ich, einen anderen Blick auf diese patriarchalen Implikationen anzubieten.

Mieke Bal (Amsterdam)

30

2. VON REMBRANDTS FRAUEN ZUM REMBRANDT DER FRAUEN

»Rembrandts Frauen«: Gehören diese Frauen (zu) Rembrandt? Er hat sie *gemacht*, sie dargestellt, aber was genau hat er dargestellt? Figuren, die er besaß, Figuren, die er geschaffen hat, oder Figuren, durch die er auf visuelle Weise mit seiner Kultur *gestritten* hat? Diese beiden Bilder stellen Frauen als Opfer eines Patriarchats dar, das wild geworden ist. Iphigenie, geopfert für politische Zwecke; Lucretia, einem Mann geraubt von einem anderen, getötet und dann für politische Zwecke missbraucht. Über sie ist in vielen Texten zu lesen, einschließlich des großartigen langen Gedichts von Shakespeare. Dort steht geschrieben, dass Brutus der Erste war, der die tote Lucretia benutzte, als er ihren toten Körper auf dem Forum ausstellte, um die römische Revolution erfolgreich auszulösen. Sie wurde vergewaltigt und getötet in ihrer Funktion als Grundlage der Demokratie. Die Kulturgeschichte folgte ihm darin, indem sie ihren Tod benutzte, um sich mit dem Dilemma von Keuschheit versus Selbstmord auseinander zu setzen, und *vergaß* dabei, dass



Abb. 3

Rembrandt: Selbstbildnis (1629);
Boston, Isabella Stewart Gardner
Museum (Corpus A20)

Lucretia durch Vergewaltigung getötet worden ist. Die Kulturgeschichte benutzte diese Geschichte nicht, um Vergewaltigung anzuklagen, sondern um eine Allegorie der Befreiung von der Tyrannei zu etablieren. Um eine allegorische Lektüre als kulturelle Praxis einzuführen, die davon ablenkt, was wir tatsächlich sehen.

So gedeutet gehören Frauen wie Iphigenie und Lucretia *nicht* (zu) Rembrandt. Denn er hat sie nur dargestellt, einschließlich seiner Erwiderung auf das, was die Kulturgeschichte ihnen angetan hat. Ich meine, dass er sie auf eine Weise dargestellt hat, die ihre Geschichten nicht unkritisch billigt, sondern – im Gegenteil – auf eine Weise, die die problematischen Beziehungen zwischen Frauen und Männern, welche die patriarchale Kultur durchdringen, in den Vordergrund rückt. Ich behaupte nicht, dass er ein Feminist war. Aber ich behaupte, dass – aus unbekanntem und unbegreiflichen Gründen – viele, wenn auch nicht alle der Bilder von Frauen im Korpus Rembrandts eine erstaunlich verständnisvolle und kritische Sichtweise der Beziehungen zwischen Männern und Frauen aufweisen. Ich behaupte mit anderen Worten, dass Rembrandts Frauen einen »Rembrandt« (nicht einen Mann, sondern ein Œuvre) bilden, der Frauen unterstützt: einen »Rembrandt der Frauen«.

Wer ist dieser »Rembrandt«? Ist er derjenige, den man aus einer Sichtweise unserer Zeit als eine Figur der *preposterous history* lesen kann, einer Geschichte, die



Abb. 4

Rembrandt: Bathseba bei der Toilette (1654); Paris. Louvre

Mieke Bal (Amsterdam)

32

sich zur Aufgabe macht, alles zwischen dem 17. und dem 21. Jahrhundert als günstige Gelegenheit zum Nachdenken zu nutzen und nicht als aufgenötigtes Dilemma auszuschließen? Wer – welche Art von Künstler – ist »der Rembrandt der Frauen«? Lassen Sie mich Ihnen eine *widerspenstige* Beschreibung eines seiner frühen Selbstbildnisse liefern. Dieses sehr frühe Selbstbildnis von 1629 erzeugt Unklarheiten. Das Gesicht zeigt Zeichen der Eitelkeit, die dazu verführen, das Gemälde als idealisiert zu kategorisieren. Als wären Schnurrbart und Mund, arrogante Augenbrauen und gerade Nase nicht für sich schon aussagekräftig genug, so lassen die Frisur und der Hut, die Robe und das Licht keinen Zweifel darüber bestehen, dass das Gemälde idealisiert *ist*. Es ist aber nicht in Bezug auf irgendein *reales* Modell idealisiert, sondern als Repräsentation. Deren Gegenstand ist ein schöner und stolzer junger Mann, das *Selbst*. Andererseits signalisiert gerade diese Kennzeichnung Unsicherheit, genauso wie das zögernde Auge, das beinahe, aber nicht ganz auf den Betrachter gerichtet ist, der, insofern er mit dem Subjekt des Werks zusammenfällt, als Spiegel fungiert.

Woraus besteht aber das Selbst im Fall des Künstlers in seinen Anfängen?³ Die Idealisierung des Selbst und die Unsicherheit darüber beziehen sich nicht nur auf das Selbst als Bild, sondern auch auf dasjenige, was dieses Subjekt sein möchte: ein Subjekt, das Objekte herstellt, ein Subjekt, dessen Identität *in* dem Werk liegt. Das Gemälde hat die Kennzeichen nicht nur der Präsentation eines stolzen und unsicheren jungen Mannes, sondern auch eines Meisterwerkes, wie es von den Gilden verlangt wird, oder – wahrscheinlicher im Fall dieses Künstlers – vom Hof oder den Stadtvätern. Das Gemälde besitzt die sorgfältig vollendeten Pinselstriche, die seine Kunstfertigkeit zeigen: die unterschiedlichen Oberflächenstrukturen des Haars, die Feder, das Tuch, die Kette, den Samt, das Juwel, die zarten Falten und die leicht glänzende Spiegelung auf der Nase. Außerdem zeigt es die Merkmale, mittels derer der Maler sein eigenes Bild des Malers erschaffen wird: der leere Hintergrund, das dezentrierte Licht, die geradezu monochrome Palette. Der stolze und unsichere junge Maler bewirbt sich mit diesem Werk um den Status und die Identität eines Meisters.

Die Darstellung des Selbst fasst hier die Darstellung des Selbst als Seiendem und als Handelndem zusammen. Das Selbst wird sowohl als den Qualitätsstandards verpflichtet (es ist sowohl schön als auch kunstfertig) als auch als von diesen abweichend (es ist unsicher und originell) dargestellt. Es positioniert den Künstler als ein sich enthüllendes Subjekt – als jemanden, der talentiert, aber unerfahren ist, noch mit einem sanften Schnurrbart, und der danach strebt, eine Position in Bezug auf die Welt, in Bezug zu den anderen zu erlangen, wie die übertrieben kunstvollen Details verraten. Dies ist sein Versuch, einen intersub-

jektiven Status zu erlangen, seine Existenz zu etablieren. Als solches enthält das Porträt die Widersprüche des Narzissmus. Es stellt eine Beziehung mit dem Selbst in seiner Andersheit her; das daraus resultierende Objekt, das Werk, macht durch seine reine Existenz als Objekt deutlich, dass das narzisstische Subjekt ein *Bild* des Selbst liebt, welches intersubjektiv als anderer anerkannt wird.

Dieses Bild ist alles, was wir haben. Mehr nicht. Das kunsthistorische Verlangen, den *realen* Rembrandt zu *rekonstruieren*, würde diesen *widerspenstigen* Diskurs des Selbst und der Identität, des Narzissmus, eines Diskurses, der leicht nach Psychoanalyse riecht, nicht akzeptieren. Ich behandle diesen Diskurs Erstens, weil er für die heutige Zeit bedeutungsvoll ist, da er einem Zeitalter, dem sowohl Individualismus als auch romantische Sichtweisen des künstlerischen Genies suspekt sind, ein Verständnis von individueller Selbstdarstellung ermöglicht. Dieser Diskurs wird einem *widerspenstigen* Blick auf die Geschichte gerecht: einem Blick, in dem eine Bekräftigung der Gegenwart uns hilft, die Vergangenheit zu verstehen, und zwar weder nur in ihrer Begrifflichkeit noch lediglich in der unsrigen, sondern als eine Interaktion zwischen beiden. Zweitens biete ich ihn als eine Beschreibung an, die sich sinnvoll mit dem Gemälde verbindet. In visueller Hinsicht entfernt sich meine Beschreibung nicht vom Bild. Stellt sie die Intention des Künstlers adäquat dar? Sicherlich nicht. Es gibt keine Beschreibung, die sich einer solchen Intention auch nur annähern könnte. Lassen Sie mich dieser Beschreibung nun ein Zitat der maßgeblichsten, historisch genauen und tatsächlich in höchstem Maße *deskriptiven* Darstellung dieses Gemäldes an die Seite stellen, Band eins des dreibändigen *Corpus* des Rembrandt Research Project.

[...]worldly finery is *retained* in the cap with ostrich plume [feather], the colorful cloak and the chain, but a more emphatic allusion to the transitoriness of things is missing. Bearing in mind Rembrandt's tendency [...] to eliminate express symbols or attributes (Tümpel 1969), one can assume that in this case too the idea of vanity is not, or not entirely, abandoned.⁴

Dieser Abschnitt stammt aus dem Kapitel über den Stil. Da die Prämisse des *Corpus* ist, dass die stilistische Analyse die zuverlässigste Methode darstellt, den *Corpus* historisch zu verstehen und die Authentizität der Werke festzustellen, kann davon ausgegangen werden, dass diese Methode auch ein zuverlässiges Mittel ist, um, wenn nicht alle Ergebnisse, so doch wenigstens den Weg, auf dem diese erzielt worden sind, richtig einschätzen zu können. Mit Blick auf diesen Sachverhalt – und um meine Behauptung über die vier Grundsätze der Kunstgeschichte ein wenig konkreter zu gestalten – behaupte ich, dass die Autoren des *Corpus* ihrer

Mieke Bal (Amsterdam)

34

eigenen Prämisse in dem zitierten Abschnitt widersprechen. Die offensichtliche Eitelkeit der Selbstdarstellung wird vom Stil in die Ikonographie übersetzt, so dass sie nicht persönliche Ambition, sondern das kulturell sanktionierte Thema der Nichtigkeit irdischer Dinge im Angesicht des Todes bedeutet. Rembrandts eigentümliches Selbstbildnis wird einem kulturellen Klischee untergeordnet. Dies ist eine Sichtweise von Rembrandts Eingebundenheit in seine Kultur, die der Forschungsgruppe und dem zwanzigsten Jahrhundert entspricht, es ist keine historisch gültige Rekonstruktion. Ebenso wenig lässt sich diese Sichtweise mit visueller Evidenz begründen. Im Gegenteil – und dies wird auch explizit gesagt.

Aber in dieser Abwendung vom Bild steht mehr auf dem Spiel als nur eine verleugnete Projektion. Die verneinende Redeweise – »not entirely abandoned« – deutet auf einen absichtlichen Widerspruch gegen die Intention des Künstlers insofern, als diese Intention in den Korpus eingeschrieben ist. Dies wird in dem Bezug auf eine ausdrückliche *Tendenz* des Künstlers deutlich. Folgt man den Autoren des *Corpus*, hat er eine sichtbare Tendenz, welche dieser Art von flacher Ikonographie entgegenläuft. Aber statt dieser Tendenz Beachtung zu schenken, nimmt man sie als Grund, sie zu ignorieren. Die Argumentation verläuft ungefähr so: Wenn Rembrandt die Art von »express symbols or attributes«, aus denen sich die Ikonographie speist, nicht in das Gemälde einbauen wollte, dann bestimmen wir das Werk trotzdem als einen Fall der traditionellen *Vanitas*malerei. Darüber hinaus demonstriert der Bezug zum allgemeinsten Gegenstand (*Vanitas*) die Tendenz der Ikonographie, auch der Spezifität eines Bildes zu widersprechen. Die Bedeutung des Bildes wird nicht mit dem Anwesenden, nicht mit dem Dargestellten und nicht mit dem Gegenstand (Selbstbildnis) begründet, sondern mit etwas, das dieses Bild nicht ist: ein *Vanitas*motiv, in der Regel ein Stillleben mit einem Totenschädel oder Ähnlichem.

Bis jetzt habe ich zwei Dinge getan. Ich habe meine Argumentation für einen »Rembrandt der Frauen« dargelegt, indem ich den historischen Anspruch mit der Notwendigkeit, die Unausweichlichkeit einer *widerspenstigen* Position anzuerkennen, konfrontiert habe. Ich habe diesen Anspruch auf die unerklärliche, aber unbestreitbare *Widerspenstigkeit* sogar der solidesten und sich ihrer selbstbewusstesten historischen Darstellung gegründet. Ich habe mich ebenso von der Möglichkeit, auf die Intention des Künstlers Bezug nehmen zu können, verabschiedet, indem ich gezeigt habe, dass ein solcher Bezug nur sich selbst dient und den offensichtlichen Widerspruch zu dieser Intention in einer grotesken Herrschsucht zu verheimlichen sucht. Nicht der Künstler aus dem 17. Jahrhundert, sondern der Kritiker aus dem 20. Jahrhundert herrscht absolut. Und was er beherr-



Abb. 5

Rembrandt: Selbstbildnis in feierlicher Tracht (1658): New York, Frick Collection

schen und negieren will – mit demselben Streich, der historische Argumentation, eingeschriebene Intention und visuelle Eigenheiten negiert –, ist die erklärte Verletzlichkeit des Selbst, die sich mit den Personen verbindet, die strukturell verletzlich sind: den Frauen. Er negiert mit anderen Worten *den Rembrandt der Frauen*.

3. DER REMBRANDT DER FRAUEN BEI DER ARBEIT

Lassen Sie uns nun eine dieser Frauen anschauen, die er nicht *besitzt*, aber die er visuell unterstützt. Ich werde darlegen, dass ein Konzept wie die *Reinheit* des Werks (das Begehren, jedes Werk von dem Staub früherer Lektüren zu reinigen, ist ein weiterer Anspruch der Forschungsgruppe) unhaltbar ist. Auf diese Weise wird auch das, was das Werk erreichen kann, begrenzt. Das Werk als Bild bittet

Mieke Bal (Amsterdam)

36

uns nicht, uns dem geheiligten Objekt vollständig zu übergeben, sondern mit ihm zu interagieren. Das ist die Arbeit des Werks. Im Angesicht dieser Arbeit ist der Akt des Betrachtens ein darstellbarer kultureller Akt, den jeder von uns in der Gegenwart vollzieht.

Bathseba bei der Toilette – hier an der Seite eines mehr oder weniger zeitgenössischen Selbstbildnisses, das die Ambition mit der Unsicherheit auf Weisen verbindet, die sich von denen des früheren Selbstbildnisses unterscheiden – ist ein komplexes Werk hinsichtlich der verschiedenen Lektüremöglichkeiten, die es provoziert. Man kann es biographisch lesen, als einigermaßen voyeuristisch oder auf völlig andere Weise. Zuallererst mögen Betrachter, die sich mit Rembrandts Werk und Leben auskennen und sich für die Verbindungen zwischen beiden interessieren, in diesem Bild ein Porträt seiner Lebensgefährtin Hendrickje Stoffels sehen: »Rembrandts Frau« in einem nüchterneren Sinne. Diese Art nicht-ikonographischer Erkenntnis erfordert Wissen, nicht der Bildertradition, sondern biographischer Daten, und der Erwerb dieses Wissens lässt sich von einer Bekanntschaft mit »Rembrandt« trennen, mit dem Werk, dessen *Reinheit* ich in Frage stellen möchte: Wir kennen Hendrickjes Gesicht allein von den Darstellungen »Rembrandts«.

Die zweite Weise, dieses Werk zu lesen, gründet sich auf die Möglichkeit, es als traditionellen Akt anzusehen. Diese Lesart kann als eine verstanden werden, die das Werk in ein *potenziell*, aber letztlich nicht wirklich voyeuristisches verwandelt. Erstens präsentiert es den Körper der Frau, ohne den voyeuristischen Blick darzustellen, weder um sich mit ihm zu identifizieren, noch um sich über ihn lustig zu machen. Zweitens thematisiert es nicht irgendeinen Kontakt zwischen der nackten Frau und dem Betrachter, es deutet weder einen Hilferuf noch eine Einwilligung an. Drittens bringt diese Verbindung mit der Frage des Voyeurismus die Ikonographie ins Bild und führt auf diese Weise zu einer dritten Lesart. Die prä-textuelle⁵ Geschichte der hebräischen Bibel (2. Samuel 11) deutet die Nacktheit der Frau an, ebenso den verlockenden Eindruck, den sie auf den Voyeur ausübt wie auch die folgende (versuchte) Vergewaltigung. Es gibt mit Sicherheit eine Verbindung zwischen der sprachlich überlieferten Geschichte, dem Prä-Text, in dem der voyeuristische Blick die Ereignisse bestimmt, und der allgemeinen Popularität des Sujets in der Malerei. In der Geschichte abendländischer Kunst ist das Sujet von Bathsebas Bad genauso oft dargestellt worden wie Susannas Bad. Und dies, wie ich fürchte, aus demselben Grund, obwohl beide Sujets sich sowohl für voyeuristische Zwecke als auch für eine Kritik des Voyeurismus eignen – und vielleicht auch in einem gewissen Sinne, weil Sehen in beiden Fällen als verstörend dargestellt wird.

Diese ikonographische Lektüre, die von einem Text aus- und zu den vorhergehenden Bildern der Tradition übergeht, welche wiederum den Text für das gegenwärtige Bild interpretieren und reinterpreten, hilft, das Sujet relativ einfach zu identifizieren, wenn sich der Leser mit der Tradition gut genug auskennt. Die nackte Frau, die vage Andeutung eines Daches im Hintergrund, die Dienerin, die mit der kosmetischen Pflege der Frau beschäftigt ist (und die in der Geschichte von 2. Samuel 11 nicht erwähnt wird, aber in der ikonographischen Tradition präsent ist) und der Brief in der Hand der Frau sind alle in der Bildtradition fest etabliert.

Ebendieser Brief weist auf eine weitere mögliche Lesart des Werkes hin. Scheinbar hängt die Funktion des Briefes vom Wissen des Lesers von der Geschichte und von der Art der Lektüre, die angewandt wird, ab. Aber tatsächlich beruht das Erkennen des Sujets eher auf einer etwas unbequemen Logik, die das Verhältnis zwischen dem visuellen Text und seinem Prä-Text umkehrt. Die Tatsache, dass die Frau nackt ist und dass sich jemand um ihre Toilette kümmert, scheint ausreichend zu sein, um zu suggerieren, dass sie für einen Mann vorbereitet – *schön gemacht* – wird; und diese scheint zu beinhalten, dass das Bild bezüglich der vorherrschenden Meinung über Bathseba und ihre Geschichte interpretiert werden sollte. Außerhalb der Reichweite einer kritischen Entgegnung schwebt ein machtvoller implizierter Betrachter über der visuellen Existenz der Frau. Aber dies ist nicht »Rembrandts Frau«, sondern unsere moderne Konstruktion.

Man kann Rembrandt nicht das Verlangen zuschreiben, eine Erzählung zu konstruieren. Denn welche Geschichte würde sich daraus ergeben? Eine ältere Frau säubert die Fußnägel einer nackten Frau? Eine Frau hält einen Brief in der Hand, den sie gerade erhalten hat? Wenn es so etwas wie eine *Fokalisierung* in der Pose der Frau gibt – ihr Körper, nicht ihr Blick, wendet sich leicht dem Betrachter zu –, die in voyeuristischer Hinsicht interpretiert werden kann, dann kann diese Fokalisierung zu keiner anderen Geschichte in Bezug gesetzt werden, welche auf diese Weise in den Blick kommen könnte. Nur wenn der Betrachter mit König David, dem Voyeur, identisch ist – wenn mit anderen Worten der Körper sowohl dem König als auch dem Betrachter angeboten wird –, kann eine Geschichte konstruiert werden. Aber das würde den Betrachter in eine unangenehme Position versetzen.

Andererseits und im Gegensatz dazu ist der Blick der Frau bemerkenswert. Sie ist unbestreitbar melancholisch und nachdenklich. Diese Nachdenklichkeit wird noch von der Tatsache betont, dass ihr Kopf sich vom Betrachter fortwendet, während ihr Körper dies nicht tut. Obwohl das Bild als Ganzes sicherlich Sinn macht, kann dieser Sinn nicht leicht bestimmt werden. Wir bleiben mit einem

Mieke Bal (Amsterdam)

38

Gefühl von *Narrativität* zurück, die nicht erfüllt wird; mit einem Gefühl von *Ganzheit*, das nicht befriedigt wird; mit einer nicht zu erfüllenden Notwendigkeit, uns zu einer Situation des Betrachtens in Bezug zu setzen, die die Erzählung hervorbringen *sollte*, aber nicht hervorbringt. Es ist möglich, den Brief auf den melancholischen Blick der Frau zu beziehen. Ist dieser Bezug – innerhalb der Praxis einer Wort-Bild-Interaktion, die unsere kulturellen Grundeinstellungen definiert – erst einmal hergestellt, stellt sich der Drang ein, in der Geschichte der Bibel nachzusehen, um eine solche Verbindung herzustellen, da die ikonographische Tradition sie ja wahrscheinlich dort gefunden hat. Und wenn man in 2. Samuel 11 nach einem Brief sucht, findet man ihn tatsächlich. Aber Bathseba bekommt ihn niemals zu Gesicht. Er ist nicht mit *Untreue* verbunden, sondern mit Mord. Es ist der Brief, den David dem Anführer seiner Armee schreibt und in welchem er ihm befiehlt, den Überbringer, Uriah, tödlicher Gefahr auszusetzen.

Der Brief ist – im wahrsten Sinne des Wortes – ein Todesbote. Nach der Inbesitznahme Bathsebas durch den König leitet er in den zweiten, düsteren Teil der Geschichte über. Dem Brief diese finstere Funktion zuzuschreiben, ist daher eine eher problematische Weise, mit den biblischen Bildern umzugehen. Die Elemente der Geschichte werden umarrangiert, bestimmte Motive, die durch ihre dramatische Funktion bestehen, werden mit Motiven kombiniert, die einen krassen Effekt auf die bildliche Vorstellungskraft ausüben.

Aber verlassen wir jetzt den Prä-Text und betrachten den Brief einfach als *visuelles* Zeichen. Er bedeckt Bathsebas Knie. Ihre Beine sind übereinander geschlagen, und der Punkt, an dem sie sich kreuzen und auf den der Brief, der diesen Punkt teilweise bedeckt, hindeutet, ist der Ort einer Verzerrung. An dieser Stelle kollidieren die Erzählung und die Ideologie miteinander, aber sie stehen auch in geheimer Beziehung zueinander. Mit Blick auf die dargestellte Realität und die Geschichte kann man sagen, dass die Beine übereinander geschlagen sind, sodass die Dienerin/Kupplerin ihre Pflicht erfüllt und die Frau auf die königliche Vergewaltigung vorbereiten kann. Im übertragenen Sinne ist der Körper gleichzeitig dem Betrachter zugewendet, welcher eher die Position des Königs vertritt als die des Voyeurs, dessen Sehakt *ihn* für die Vergewaltigung vorbereitet. Auf diese Weise legt die Verzerrung in dem Gemälde, die von dem Brief sowohl bedeckt als auch in den Vordergrund gehoben wird, zwei patriarchale Weisen, das Bild zu sehen, übereinander. Die Verzerrung schließt eine solche widerstandslose Inbesitznahme aus. Wenn nämlich ein einfacher und unproblematisierter Voyeurismus thematisiert würde, wäre es deutlich angemessener, würde die Frauenfigur die Beine andersherum übereinander schlagen. Obwohl das rechte Bein der Figur über ihr linkes geschlagen ist, bleibt der rechte Fuß rechts zu den Knien hin ge-

richtet. Hätte die Figur die Beine andersherum übereinander geschlagen, wäre eine solch schwierige Verdrehung nicht notwendig gewesen. In diesem Fall wäre der Körper aber nicht dem Betrachter zugewendet.

Die Plausibilität dieser Lektüre wird deutlich, zieht man den Brief mit in Betracht. Erstens befindet sich in der Mitte der diagonalen Linie, die von Bathsebas melancholischem Blick zu ihrem Fuß, der sich in der Hand der Dienerin befindet, führt, ein Text: ein Brief. Zweitens hebt diese Linie von Bathseba zur Dienerin die Tatsache hervor, dass sie nicht dorthin *sieht*, wohin ihre Augen gerichtet sind. Ihr innerer Blick geht ins Nichts, erstarrt, wie er in seiner Melancholie nun einmal ist. Betrauert sie bereits ihren ermordeten Gatten? Oder ihren geraubten Körper? Der Rembrandt der Frauen – nicht die Intention des künstlerischen Genies, sondern die Summe von Bildern, die uns hinterlassen sind und mit denen wir uns unter dem Namen »Rembrandt« beschäftigen – entscheidet es nicht. Er, oder vielmehr es – dieses Bild – regt uns zum Nachdenken an.

4. DIE FRAUEN DES PATRIARCHATS UND REMBRANDTS UNZUFRIEDENHEIT

»Der Rembrandt der Frauen« besteht aus einem Körper solcher »arbeitenden« Werke. Diesen Körper nennen wir *Korpus* – das Wort für einen toten Körper. Bis zu dieser Stelle habe ich für seine Lebendigkeit plädiert, seine lebhaftige Präsenz für uns heute, seine interaktive Lebhaftigkeit, die uns dazu auffordert, mit ihm zu arbeiten, seine kulturelle Position als Wächter wie auch als Kritiker des kulturellen Erbes der patriarchal geregelten Beziehung zwischen den Geschlechtern. Im restlichen Teil dieses Vortrags werde ich gegen den toten Charakter des kunsthistorischen Konzepts des *Œuvres* argumentieren. Ich werde das *Œuvre* als eine stillgestellte, immer mehr gereinigte, abgeschlossene und autonome Sammlung von ebenso toten Werken – Objekten, deren Bedeutungen ein für alle Mal von Kritikern stillgestellt worden sind, die behaupten, sie sprächen sowohl für die Geschichte als auch für die Intention des Künstlers – enthüllen. Dazu werde ich zwei Werkreihen mobilisieren – im doppelten Sinne dieses Wortes –, in denen Frauen mit den Mächten kämpfen, die sie einengen und sie schädigen. Die erste Reihe besteht aus Bathsebas Schwestern: Frauenfiguren, die die Last allegorischer Geschichten tragen, in denen sie doppelt zum Opfer werden. Susanna, Lucretia und die unzähligen anderen anonymen Frauen, die in der Doppelbelichtung, in der zweifachen Bloßstellung der Kunst als »Die Nackte« eingefangen sind. Die zweite Reihe bilden Frauen, die Macht über Männer ausüben – Judith, Delilah, Yael – und dafür dämonisiert werden. »Der Rembrandt der Frauen« untersucht und hinter-

Mieke Bal (Amsterdam)

40

Abb. 6

Rembrandt: Frau, am Galgen hängend (1654–56); New York, Metropolitan Museum of Art (Benesch 1105)



fragt diese Beziehungen in Werken, die zwar der Kultur angehören, in der sie entworfen, gemacht und durch ihre Arbeit zur Wirkung gebracht worden sind, die aber ebenso diese Kultur kritisieren. Die zwei *Typen* von Frauen und ihre allegorisch ausgelöschten Geschichten stellen eine Selbstverteidigung des Patriarchats dar; zum Rembrandt der Frauen gehört keiner dieser Typen.

Zwei Gemälde: *Lucretia*, von 1664, jetzt in Washington D. C., und *Susanna und die beiden Alten*, von 1645, jetzt in Berlin. Beide sind Arbeiten vom »Rembrandt der Frauen« durch die Tatsache, dass sie zutiefst mitfühlende und mitleidende Repräsentationen von Frauen darstellen, die Missbrauch verkörpern. Dies verbindet



Abb. 7

Rembrandt: Susanna und die beiden Alten (1645); Berlin-Dahlem, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Bredius 367)

beide Bilder; ansonsten sind sie fast in jeder Hinsicht unterschiedlich. Das eine Bild ist ein aufwendiges Werk, das andere ist recht bescheiden mit seinem kleinen Format, in seinem dunklen Zustand und durch den Mangel jeglicher Monumentalität. (Das Verhältnis der Größen von Reproduktionen in einem Buch lässt in der Regel solche Unterschiede nicht sichtbar werden.) Das eine ist ein Gemälde mit nur einer Gestalt, beinahe ein historisches Porträt; das andere ist eine dynamische Erzählung. Dagegen würde ich behaupten, dass beide in gleicher Weise narrativ sind, wenn man sie mit Blick auf eine Geschichte ins Auge fasst, die sich von der prä-textuellen Geschichte der römischen beziehungsweise biblischen Tradition unterscheidet. Die Geschichte, die sie ausführen, ist diejenige des Voyeurismus als eines Missbrauchs, der einer Vergewaltigung gleichkommt.

Das Sujet der keuschen Römerin Lucretia, die sich selbst in der Gegenwart ihres Gatten und Vaters erdolchte, nachdem sie von einem Gefolgsmann ihres Mannes vergewaltigt worden war, ist in Rembrandts Zeit geläufig gewesen. Es war sozusagen Teil der Kultur und wurde als solcher natürlich durch politische und religiöse Allegorien interpretiert.⁶ Aber solche kulturelle Geläufigkeit reicht niemals aus, das Anliegen eines Œuvres zu erklären, wenn das Sujet sowohl ein über die Zeiten hinweg kraftvolles Bild, ein kulturelles Emblem, sogar ein Klischee anbietet als auch ein so wirkliches und ernstes Problem anspricht wie Vergewaltigung.

Meine allerersten Eindrücke des Gemäldes von 1664 (welches ich in der Werkstatt zu sehen bekam, in der es gerade erst gereinigt worden war) waren die

Mieke Bal (Amsterdam)

42

Bewegung Lucretias fort von meinem Blick und die totenähnliche Farbe ihres Gesichts. Aber, wie der Kurator der Abteilung in Washington richtig bemerkte, hatte die Reinigung sie trotz ihrer Leichenblässe tatsächlich ins Leben zurückgebracht. Ihre Hände kamen vorwärts, die Kraft und die Überraschung ihrer suizidalen Tat betonend, im wahrsten Sinne des Wortes – sich selbst tötend. Mir stachen sofort zwei kleine Details ins Auge. Erstens hängt der Ohrring von Lucretias linkem Ohr nicht gerade herunter. Dies deutet auf eine Bewegung sowohl ihres Kopfes als auch ihrer Hände hin. Zweitens scheint die Dolchspitze verdoppelt zu sein, auf diese Weise einen Schatten andeutend, der seinerseits auf eine starke Betonung frontalen Lichteinfalls deutet. Liest man das Gemälde narrativ, *hinsichtlich des Plots*, würde man Lucretias Bewegung als Konsequenz der Anwesenheit der Männer interpretieren. Vater und Ehemann versuchen, sie zu beruhigen, als sie sich plötzlich selbst tötet. Sie muss schnell handeln, bevor sie sie zurückhalten können. Eine solche Lektüre lässt sich bezüglich ihrer Argumentationsweise als realistisch bezeichnen. Sie ist eine Erklärung des Details mit Begriffen der *realen* Geschichte, indem sie die Motivationen eher aus der Geschichte als aus der Szene, wie sie dargestellt ist, entnimmt. Sie ist also sprachlich im traditionellen Sinne, da sie das Gemälde mit einer *zugrunde liegenden* sprachlichen Geschichte überdeckt, welche das Gemälde entsprechend *illustrieren* soll. Die Berufung auf solch eine realistische Lektüre demonstriert, wie viel sogar die traditionelle Kunstinterpretation Beziehungen zwischen visuellen und sprachlichen Texten schuldet.

Das frontale Licht wird signifikant. Die Frau – als Subjekt oder eher als Objekt der Repräsentation – steht genau in der Mitte der Leinwand. Ihr Körper ist den Betrachtern direkt zugewendet, genauso wie ihr Mieder. Das Mieder, welches unterhalb des Busens geschlossen ist, hat ein geöffnetes *Schloss*. Dieser geöffnete Verschluss verweist rhetorisch auf die gewalttätige Öffnung Lucretias, auf ihre simultane Vergewaltigung und Zurschaustellung, wobei Letzteres hier für die Vergewaltigung steht. Die keusche Lucretia ist auf diese Weise durch ihre Vergewaltigung zu einem öffentlichen Eigentum geworden. Die visuelle Repräsentation der Frau im Moment ihres Selbstmords nimmt an dieser *Veröffentlichung* teil. In Übereinstimmung mit der Kultur der Zeit wird Lucretia für die indiskreten Zuschauer zur Schau gestellt. Genau diese Kultur kritisierend, wendet sie ihren Kopf ab, um den Kontakt mit den Zuschauern zu unterbrechen. Sie zieht die Isolation ihrem Status als Objekt des voyeuristischen Blicks vor.

In diesem Zusammenhang bezeichnet ihre erhobene linke Hand den Widerstand gegen diesen Blick, sie fordert den Betrachter auf, sich abzuwenden. Indem sie den Kontakt zu anderen mittels ihrer eigenen Hand in diesem letzten Moment des Todes ablehnt, scheint sie zu sagen, dass sie allein sich töten kann. Auch

die mitleidigen, mitfühlenden Zuschauer sind in diesem Moment indiskret und überflüssig. Diese Interpretation ist natürlich *widerspenstig*. Sie basiert nicht auf einer historischen *Rekonstruktion* des Werkes, wie es der Künstler angeblich *intendiert* hat, noch auf der Autonomie des *Kunstwerks* gegenüber seiner unüberschaubaren Eingebundenheit in das Netz kultureller Signifikation, welche auch die Nachwirkung, die *Arbeit* des Werkes einschließen würde. Aber im Gegensatz zu ikonographischen Lektüren, die es durch Prä-Texte und Vor-Bilder erklären würden, erklärt diese Lektüre eindringlich ein winziges Detail, welches für mich sein Geheimnis als ein »Rembrandt der Frauen« bildet. Es ist der Ohrring, der nicht gerade herunterhängt. Dessen schräge Position ist für die Empfindung verantwortlich, die ich hatte, als das Bild für mich im wahrsten Sinne des Wortes enthüllt wurde: nämlich dass Lucretia sich tatsächlich bewegte, dass sie immer noch lebte und dass sie ihren Kopf rasch von mir abwendete. Das war die Arbeit, das *Werk* des Werks: seine Macht, vier Jahrhunderte zu überwinden und uns heute zu erreichen, uns zu zwingen, Fragen zu stellen, die gewöhnlich nicht gestellt werden. Die Narrativität dieses Gemäldes spielt sich zwischen ihm und dem heutigen Betrachter ab.

Die Erzählung im Bild der Susanna unterscheidet sich bezüglich der Rhetorik, des Erzählstils und der Repräsentationsweise. Aber auch hier ist die Kritik des Zusammenhangs des visuellen Missbrauchs mit Vergewaltigung zentral. In der *Susanna* aus Berlin ist die Position der Alten in die beiden Aspekte des Komplexes Voyeurismus aufgespalten: *betrachten* und *berühren*.⁷ Der Alte auf der rechten Seite des Gemäldes sieht nicht nur zu; er ruht im Sitz der Gerechtigkeit. Der ernste Ausdruck in seinem Gesicht, der mit Bezug auf die biblische Geschichte seine erhabene Position darstellen könnte, kann in der visuellen Erzählung ebenso als Darstellung der Macht des Begehrens verstanden werden, die durch das Betrachten selbst hervorgerufen wird. Tatsächlich sind seine beiden Hände in dieser Hinsicht interessant. Die linke Hand hält einen Stock, den Stab, welcher Macht genauso konventiell symbolisiert wie der Phallus Macht durch männliche Sexualität. Die rechte Hand klammert sich am Sitz fest. Sie deutet vielleicht darauf hin, wie wenig ihn davon abhält, in das Geschehen einzugreifen, und gleichzeitig hebt sie die Macht hervor, die ihm der Sitz verleiht.

Wenn wir aber den Augen dieser Figur folgen, bemerken wir, dass er nicht nur Susanna beobachtet. Er beobachtet ebenso seinen Kollegen. Die Sichtlinie führt von seinen Augen zu dem anderen Mann, von dessen Augen zu Susanna und von ihren Augen zum Betrachter des Bildes. Die *Sichtlinie* ist mit der Verteilung des *Lichts* verbunden. Die Helligkeit des schauenden Gesichts des Alten macht es plausibel, die Lektüre dieser visuellen Erzählung mit ihm zu beginnen.

Mieke Bal (Amsterdam)

44

Helligkeit als relevant zu lesen ist Teil der kulturellen Konstruktion von »Rembrandt«: Die Verteilung des Lichts als relevant zu betrachten, ist eine unserer kulturellen Annahmen über diese Kunst. Auf diese Weise wird uns dieser Alte als ein möglicher Identifikationspunkt angeboten, aber die Identifikation drängt sich nicht auf. Stattdessen wird sie angeboten, um über sie nachzudenken. Denn es gibt keine kontinuierliche Bewegung vom inneren zum äußeren Fokalisierungspunkt. Dieser virtuelle Kreis wird durch Susannas *direkte Zuwendung* zu dem Betrachter außerhalb des Bildes unterbrochen. Ich behaupte, dass sie in dem Maße, wie sie diesen Kreis durchbricht, an der Struktur des Sehens teilnimmt und die innere Fokalisierung mit der äußeren verbindet. Daraus folgt, dass das Gemälde nicht als voyeuristisches Werk abgetan werden kann.

Diese Differenz zum Voyeurismus steht in Verbindung mit der Narrativierung des Sehens, die die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Ist uns erst einmal die Narrativität des Sehens bewusst geworden, wird der direkte Zugang zur Bedeutung zugunsten einer Opazität des Zeichens blockiert. Dies führt uns wiederum dazu, den doppeldeutigen Zeichen in den Details des Bildes eine größere Wichtigkeit zuzugestehen. Oberflächlich betrachtet ist die linke Hand Susannas eine ikonographische Anspielung auf die Tradition der Venus, also auf Erotik. Aber wenn man genauer hinsieht, bemerkt man, dass die Hand etwas zurückdrängt und auf diese Weise die Frage nach der Funktion solcher Anspielungen stellt. Denn ihre Hand spielt nicht nur auf diese Tradition an. Sie wehrt diese Erotik *auch* durch ihren Versuch, die Bedrohung, die von hinten kommt, fortzudrücken, ab. Durch diese kleine Veränderung wird die Geste lebendig: Sie wird narrativiert und verliert auf diese Weise ihre Fixierung auf die Bedeutung einer reinen ikonographischen Anspielung.

Auf ähnliche Weise könnte die Geste des zweiten Alten, das Ausziehen Susannas, dem Voyeurismus zuarbeiten, wenn man sie isoliert betrachtet. In semantischer Hinsicht repräsentiert sie, was der Voyeur, der durch die visuelle Erfahrung angeregt wird, gerne tun würde: den nächsten Schritt tun – vom Betrachten zum Berühren. In Verbindung mit Susannas Appell an den Betrachter, seine Augen abzuwenden, wenn sie letztlich ausgezogen wird, kann die Geste aber gleichzeitig als Kritik ihrer selbst verstanden werden: Sie sagt, der Körper könnte im nächsten Moment entblößt sein, aber schau bitte nicht hin. Die Verletzlichkeit dieser jungen, hilflosen Frauenfigur bietet mit Sicherheit eine gute Gelegenheit für den Voyeurismus in seiner sadistischen Variante. Aber dieses Ideologem wird durch das entgegengesetzte Ideologem, den besonders aktiven Blick,⁸ ausgeglichen. Man kann mit großer Sicherheit sagen, dass die Frau in diesem Bild aktiv einen Bezug zum externen Betrachter herstellt.

Die narrative Struktur der Sichtlinie, die ich als *Fokalisierung* bezeichne, hat eine syntaktische Funktion; sie bindet ansonsten lose Elemente zusammen. Die Bedeutung der Fokalisierungsstruktur ist als solche nicht fixiert, und es hängt vom Betrachter ab, ihr Bedeutung zuzuweisen. Ich würde dennoch meinen, dass die Position des Betrachters nicht wirklich offen gelassen ist, wenn wir sie zu anderen Elementen, die auf eine kritische Einstellung deuten, in Beziehung setzen und so die anti-voyeuristische Interpretation stützen. Diese Elemente schließen das lächerliche *overdressing* der Männer ein, ihre pompösen Mäntel und Hüte, ein Stab und ein Sitz für jeden, eine Kette, die auf die ehrbare Position des einen für den anderen verweist. Diese Elemente behindern den Blick des Betrachters dadurch, dass sie eine Erzählung des Machtmissbrauchs in Gang setzen, mit der sich die meisten Betrachter nicht automatisch zu identifizieren wünschen. Die Position, die der Betrachter eingeladen wird zu teilen, die des Alten auf der rechten Seite des Gemäldes, wird dadurch zu unangenehm, sodass es dem Betrachter kaum möglich ist, seinen objektivierenden, abstrahierenden und sich ergötzen den Blick aufzusetzen.

Lassen Sie mich an diesem Punkt innehalten, um die zentralen Konzepte der Kunstgeschichte und die Alternativen, die ich im Namen der *Visual Culture* vorschlage, zu wiederholen. Meine Interpretation der Gemälde der *Bathseba*, der *Lucretia* und jetzt der *Susanna* widersprechen weder angeblichen *historischen* Beweisen, noch unterstützen sie sie. Sie überschreiten sie und fügen dem Sinn der Geschichte die Effekte hinzu, die die Gemälde auf zeitgenössische Betrachter – auf Sie und auf mich – haben können. So gesehen sind diese Gemälde keine unveränderlichen Kunstwerke, sondern Kunst, die stets am Werk ist. Sie arbeitet in dieser Weise nicht aufgrund der Intention des Künstlers, obwohl ich keinen Grund dafür sehen kann, warum diese Effekte *nicht* auf einem zweifellos unreflektierten Niveau intendiert gewesen sein könnten. Es scheint nur vergeblich und nicht zweckdienlich, über die Intentionen des Künstlers zu spekulieren.

»Der Rembrandt der Frauen« – wie auch »die Frauen Rembrandts« – gehört zu uns, nicht damit wir ihn *besitzen* – ihn durch Projektion unseres eigenen Begehrens uns aneignen –, sondern damit wir *erschaffen*, damit wir selbstreflexiv mit der Hilfe dieser Gemälde konstruieren können. Eine solche Konstruktion findet nicht in sklavischer Haltung zu einer illusorischen Geschichte statt, sondern in einem Dialog zwischen der Kultur des 17. Jahrhunderts, die man als größtenteils – aber niemals vollständig – patriarchal charakterisieren kann, und dem 21. Jahrhundert, in dem wir gerne glauben möchten, dass wir ein wenig kritischer zu, wenn nicht völlig *jenseits* von solchen sozialen Strukturen stehen. Aber es gehört auch zu der Absicht des vorliegenden Textes aufzuzeigen, dass solch scharfe

Mieke Bal (Amsterdam)

46

Entgegensetzungen zwischen diesen beiden historischen Momenten fraglich werden, wenn wir einerseits »den Rembrandt der Frauen« *gemeinsam* in den Blick nehmen und uns andererseits bemühen, »den Rembrandt der Frauen« als einen Ausschnitt eines Korpus, oder eines Œuvres, zu rekonstruieren.

Um die Vorstellung des Œuvres als einer Sammlung von Meisterstücken, die durch Fähigkeiten des Kenners wie stilistische und ikonographische Einschätzungen ihre Authentizität erhalten, in Frage zu stellen, werde ich nun dieser Vorstellung die Bedeutung, die der Künstler als kulturelle Figur heute hat, gegenüberstellen. Dazu behandle ich zwei relativ frühe Gemälde, beide von 1636, die wiederum uralte Geschichten männlicher Vorherrschaft aufrechtzuerhalten scheinen, die aber, wie ich zu zeigen hoffe, *arbeiten* – als verantwortungsvolle visuelle Handlungsträger, die um unsere Verantwortlichkeit als zeitgenössische visuelle Bürger werben, um die Bedeutung dieser Geschichten in Frage zu stellen. Diese beiden letzten Bilder sprechen die beiden Traditionen, auf die unsere Kultur gebaut wurde – das biblische beziehungsweise das klassische Altertum –, kritisch an, eher als sie zu wiederholen. Und in derselben Weise, in der ich begann, als ich die Gestalt des Rembrandts der Frauen durch eine doppelte Interpretation seines frühen Selbstbildnisses entworfen habe, werde ich den Diskurs der Rekonstruktion des Œuvres im Corpus an die Seite des Diskurses des *widerspenstigen* Diskurses der Konstruktion der kulturellen Gestalt des Rembrandts der Frauen stellen, einer Gestalt, die sich nicht auf den toten Körper Rembrandts einschränken lässt.

Betritt man den kleinen, flachen Raum im Städel'schen Kunstinstitut in Frankfurt, führt die schlagende Kraft der *Blendung Simsons* dazu, dass man seinen Körper gegen die gegenüberliegende Wand presst, die aber immer noch zu nah am Gemälde ist. In einem kuratorischen Glanzstück unterstützt das Museum auf diese Weise das Werk in der Darstellung des *Schreckens* im Angesicht der Gewalt. Die Beschränktheit des Raumes, der fast zu klein ist, lässt dem Betrachter ein Gefühl zu Bewusstsein kommen, über welches man nachdenken sollte. Denn dieser Schrecken reicht über vier Jahrhunderte hinweg. Tatsächlich reicht er über zweieinhalb Jahrtausende, denn die Geschichte von Simsons Verrat hält bereits für eine so lange Zeit die allgemeine Einbildungskraft gefangen. Für die alten Rabbinen und Kirchenväter, für Milton und andere Dichter, für Prediger verschiedener Gruppen, für viele Maler und Bildhauer hat diese Geschichte einen Fall der *femme fatale* dargestellt, die Gefahr, die Frauen für Männer darstellen, als Objekte ihrer Begierde. Diese Bedeutung – das sollten wir nicht vergessen – ist ein klarer Fall von Projektion: Es ist das Begehren des Männlichen nach dem Weiblichen, welches das Subjekt der Begierde erschreckt. Das Ergebnis davon ist, dass das Männliche das Objekt als gefährlich konstruiert. Viele mythische Geschichten resultie-



Abb. 8

Rembrandt: Blendung Samsons (1636); Frankfurt/M., Städel'sches Kunstinstitut (Corpus A116, Bredius 501)

ren aus dieser unerklärlichen Angst, und meine beiden letzten Fälle werden hier als Untersuchungen dieser Angst vorgestellt.

Ich stelle diese beiden Gemälde einander zur Seite, weil sie sich gegenseitig ergänzen und kommentieren. Die Frau in dem *Danae*-Gemälde strahlt eine Kraft aus, der im Vergleich dazu die Figur der Delilah in visueller Hinsicht nicht gleich-



Abb. 9

Rembrandt: Danae (1636); Leningrad, Eremitage (Bredius 47)

Mieke Bal (Amsterdam)

48

kommt. Ein solcher Vergleich beinhaltet, dass man die Geschichte, wie sie allgemein bekannt ist, in den Hintergrund treten lässt und stattdessen die Geschichte *betrachtet*, wie man sie hier sehen kann. Im Zentrum des Bildes stehen in recht emphatischer Weise das Gesicht und der Körper Simsons – wodurch es der *Arbeit* des Gemäldes gelingt, Schrecken im Betrachter zu erzeugen. Die archaische Erfahrung im *Simson*-Gemälde belastet das Subjekt, sowohl den Maler wie auch den Betrachter, mit dem Anzeichen einer äußersten Anstrengung: Jeder außer Delilah ist an dieser Anstrengung, die sich in der Anspannung des rechten Fußes Simsons bündelt, beteiligt.

Die Wichtigkeit dieses Werkes für die vorliegende Argumentation beruht auf der Weise, in der es nicht nur die Tradition der Darstellungen dieser mythischen Geschichte bis zur Zeit Rembrandts beleuchtet, sondern ebenso, wenn man die Betrachtung des Werkes als historisches, intentionales Objekt überschreitet, die Furcht vor Frauen. Diese Furcht nötigt sogar die Experten des Korpus im 20. Jahrhundert dazu, sie als gegeben anzunehmen und damit fortzufahren, sie dem Objekt der Begierde zuzuschreiben: der Figur Delilahs, schuldig durch Projektion. Um aus diesem Fall eine Dekonstruktion des *Cœuvres* werden zu lassen, zitiere ich die Interpretation des *Rembrandt Research Project* und fasse sie zusammen.

Der interpretative Teil des Kommentars beginnt mit einer Beschreibung, die sowohl bezüglich des Visuellen überzeugt als auch deutlich auf dogmatischen, mythischen Bedeutungen basiert: Delilah »who as the *victrix* is placed highest up in the picture area.«⁹ Stimmt: Sie steht an der Spitze der triangulären Komposition; es stimmt nicht, dass dieser Platz sie *hoch* stellt in dem Sinne, der von dem erhabenen lateinischen Wort »*victrix*« überliefert ist: von zentraler Wichtigkeit. Der Fokus des Bildes liegt tiefer, in dem Bereich, in dem die Spitze der Waffe eines Soldaten auf Simsons Brust deutet und der Dolch eines anderen sein Auge aussticht. Delilah befindet sich eher auf dem Weg hinaus aus dieser Schreckenszene, als dass sie siegreich über ihr thront.

Der Text fährt mit einer Charakterisierung des Stils des Bildes fort: »[...] a typical product of the influence of the Italian early baroque«. Es ist mit anderen Worten hinsichtlich der räumlichen Diagonalkomposition und hinsichtlich der Beleuchtung beeinflusst vom italienischen Frühbarock, was stimmt. Es ist gut möglich, dass dieses Bild dasjenige Gemälde Rembrandts ist, das am meisten der Malerei Caravaggios ähnelt. Aber die folgende Wortwahl lässt eine voreingenommene Interpretation erkennen, die einer Grundlage in dem Gemälde entbehrt: »[...] the dramatic contrast between *the* physical suffering and brutality on the one hand, and *feminine* triumph on the other.« Der Ausdruck, das »Symptom«,

das den Beginn eines erneuten Versuchs, über das Gemälde hinwegzusehen, verrät, ist die Wahl des Artikels »the«. »The« stellt eine de-personalisierte Verallgemeinerung des Leidens und der Brutalität dar, die mit der Zuschreibung der Worte »feminine« und »triumph«, welche aus Interpretationen, die dem Gemälde äußerlich sind, stammen, kontrastiert. Eine wiederholende Umschreibung, die dieses linguistische Symptom ans Licht bringen könnte: »the dramatic contrast between *male* physical suffering and brutality on the one hand, and *feminine* disengagement with it on the other.« Mit anderen Worten: Delilah, die nicht so sehr höher als vielmehr *weiter weg* steht, befindet sich auf dem Weg hinaus aus der Schreckenszene. Obwohl sie in der Geschichte Simsons Geheimnis ihren Stammesmitgliedern verrät, deutet das Gemälde an, dass sie nichts mit den daraus folgenden schrecklichen Konsequenzen zu tun hat. Nichts deutet darauf hin, dass sie von diesen Konsequenzen gewusst hätte.



Abb. 10

Delilahs Gesicht. Detail aus Abb. 8

Und schaut man auf ihr Gesicht im Gemälde, sieht man, dass ihre hervortretenden Augen auf eine entsetzte Reaktion über das, was sie sehen, deuten, auf einen Schrecken, der den der Betrachter des Gemäldes spiegelt, die in die kleine Galerie in Frankfurt eingeschlossen sind. Sie sind genauso fasziniert wie begierig zu entkommen, wie Delilah es selbst zu sein scheint. Anstatt die Lektüre im *Corpus* zugunsten meiner alternativen Lektüre vollständig abzulehnen, schlage ich vor, sich von beiden zu distanzieren, wenn man erkennt, dass das Gesicht letztlich undurchschaubar, unlesbar ist und dass es *durch diese Unlesbarkeit* zum Nachdenken über visuelle Bedeutung und kulturelle Akte der Bedeutungsproduktion anregt.

Mit Blick auf den Moment der Geschichte, den das Bild darstellt, erläutern die Autoren des *Corpus* richtig, dass Schrecken zur Zeit Rembrandts in ästhetischer Hinsicht als positiv angesehen wurde. Aber dann versuchen sie erneut

Mieke Bal (Amsterdam)

50

fälschlicherweise über das Gemälde hinwegzusehen: »[...] yet the choice of moment shown *does not alter the meaning of the picture – it has to be seen as an exemplar of the power of woman, such as was popular especially in the 16th century*«. ¹⁰ Einerseits setzen sie die Arbeit des Werkes in Bezug zu der barocken Ästhetik der Zeit, andererseits, wie durch das kontrastierende »yet« deutlich wird, legen sie ein Bewusstsein dafür an den Tag, dass diese Ästhetik in einem offensichtlichen Widerspruch zu der Bedeutung steht, für die sie sich bereits entschieden haben und für die keine Betrachtung des Gemäldes notwendig ist. Diese Bedeutung ist nämlich das kulturelle Klischee der Macht der Frauen, generalisiert zu *der Frau*. Dieses kulturelle Klischee, welches im 16. Jahrhundert große Popularität genossen hat, ist nicht nur völlig uninteressant für einen geistreichen und komplexen Künstler. Es ist auch veraltet. Wäre eine *kritische Erwiderung* nicht ein plausibleres Unternehmen als eine unkritische Wiederholung dieses alten Klischees für einen aufässigen Maler wie unseren Rembrandt – oder wenigstens für jemanden wie den Rembrandt der Frauen?

Diese Argumentation der Œuvre-Anhänger zielt nicht nur am Werk als Bild vorbei und neutralisiert seine Arbeit und deren Wirkung, den Schrecken. Sie verlässt auch die behutsam verteidigten Grenzen des Œuvres, indem sie das Bild an einen anderen Ort versetzt, nach Italien, und in eine andere Zeit, in ein anderes Jahrhundert. Mit einer Einstellung, die an Verachtung für Kunst grenzt, bestätigen die Autoren die Authentizität des Bildes und die Unterschrift als von Rembrandts Hand, aber dass es durch seinen Geist, seine Vision oder seine kulturelle Vermittlung authentisch ist, sehen sie nicht.

Lassen Sie mich mit einer freundlicheren Bemerkung schließen. Ein Höhepunkt in dem Aufbau des Œuvres ist des *Corpus*' Feier der *Danae* als ein unbestrittenes Meisterstück, ein Werk, das für das Œuvre als *pars pro toto* oder Synekdoche steht. Jubilierend schreiben die Autoren: »Both pictorially and psychologically the work is a masterpiece that bears the characteristic features of Rembrandt's style and techniques, albeit from different periods.« ¹¹ Gary Schwartz, der seine Korpusbildung mit der Beziehung des Künstlers zu seinen Förderern begründet, aber es nicht versäumt, auf die Gemälde selbst in seiner Argumentation einzugehen, schreibt in einer Äußerung, die sich viel Zeit nimmt, um zu erklären, warum die Autoren des *Corpus* hier so glücklich sind: »Rembrandt's most succulent painting of a female nude«. ¹² Ein anderer Gentleman ist weniger glücklich. Denn was manche als anstößig empfinden, feiern andere. ¹³ Die aussagekräftigsten Kommentare für meine Argumentation sind die, die eine tiefe Ambivalenz verraten. Es folgt Sir Kenneth Clarks Beurteilung der *Danae*:

The closest Rembrandt came to a statement of his ideal was the *Danae* in the Hermitage, where he certainly *wishes* to make the figure as beautiful as he could. But his love of *truth* got the better of him. She is sensuous and desirable, but beautiful is not the word that comes to *one's* mind.¹⁴

In diesen drei Reaktionen kann man die typische Verschmelzung von Repräsentation und Objekt beobachten, die mit der Erotisierung des Sehens einhergeht. In der Reaktion des *Corpus* bleibt diese Verschmelzung implizit, obwohl sie sich ein wenig später offenbaren wird. Schwartz gründet seine wichtige, aber ansonsten nicht plausible Revision des *Korpus* auf sie. Clark mag kein Rembrandt-Gelehrter mit denselben wissenschaftlichen Ansprüchen wie die anderen sein, aber er ist hier vielleicht sogar entscheidender aufgrund seiner Position als kultureller Vermittler. Besonders in Großbritannien, aber auch anderswo, haben mehr Menschen sein *Wissen* angenommen als nur akademische Gelehrte.

Die Struktur dieses Diskurses ist in Clarks Text am offensichtlichsten. Ist der Körper für das geistige Auge konstruiert und in der Lage, Lust zu erzeugen, wird das Gemälde gelobt; ist der Körper dies nicht, wird das Gemälde oder die Zeichnung kritisiert. In solchen Reaktionen wird jedoch die Arbeit der Repräsentation selbst ignoriert, sodass das *Kunstwerk*, die Arbeit der Kunst hinter dem repräsentierten Objekt verschwindet. Eine solche Herangehensweise verrät die Einstellung, dass das, was man sieht, die Sache selbst sei. Ist diese Sache eine Frau, diejenige, die per Konvention dafür verantwortlich ist, durch ihre Schönheit Begehren zu erzeugen, dann wird das Kunstwerk bezüglich der Frage beurteilt, ob und wie dieses Ziel erfolgreich erreicht wird. Die Arbeit des Werkes wird ausgelöscht. Und Sehen und Wahrnehmung werden in dieser Herangehensweise an die Kunst radikal voneinander getrennt.

Die nackte Frau schaut vom Betrachter weg. Wichtiger ist, dass der Blick der Figur in eine Fokalisierungsstruktur eingebettet ist, die jede Möglichkeit von Voyeurismus, der möglicherweise von der Zurschaustellung ihres Körpers hervorgerufen werden könnte, unterläuft. Tatsächlich problematisiert das Gemälde eher den Voyeurismus, als dass es ihm zuarbeitet. Die Frau wird nackt in einem höchst privaten Raum dargestellt, in ihrem Bett. Aber ihre Nacktheit lässt sie nicht zu einem passiven Objekt visueller Aneignung werden. Während Bathseba in ihrer emphatischen Passivität dargestellt wurde, erhält diese Frau von ihrem Körper eine Macht dadurch, dass er geradezu offensiv entblößend ausgestellt wird. Ihre Schönheit, sowohl vom prä-textuellen, begierigen Zeus als auch vom Betrachter begehrt, ist kein Objekt, das sich zur Inbesitznahme eignet. Sie selbst verfügt auf energische Weise über ihre Schönheit.

Mieke Bal (Amsterdam)

52

Die Hand, die sie erhebt, leitet uns. Zusammen mit dem Blick des Dieners (ein interner Fokalisierungspunkt) hinter dem Vorhang wischt sie den Blick zur Seite. Der implizite Betrachter wird dazu gezwungen, der narrativen Struktur der Fokalisierung zu folgen und zusammen mit dem Diener und mit der Frau in eine andere Richtung zu sehen. Wäre der interne Fokalisierungspunkt nicht dargestellt worden, wäre die Geste ihres narrativen Status beraubt worden. Sie wäre leer geworden, ein Vorwand für einen besseren Blick auf den Körper.

Abb. 11

Danae. Detail aus Abb. 9



Denn der starke Arm macht uns bewusst, dass die Selbstaussstellung dieser Frau sicherlich nicht die Erlaubnis einschließt, ihren Körper zu betrachten. Dagegen rückt er den Akt des Sehens ins Bewusstsein.

Die *Danae* kann als Bild über das Sehen betrachtet werden, über die Tabu-verletzung des Zugriffs auf den Körper der Frau und über das Verbot des Sehens. Auf diese Weise trifft es eine Aussage über die beiden Themen, die unsere Kommentatoren so glücklich vermischen. Auf der einen Seite der Körper und seine Repräsentation in einer visuellen Kultur, die dem Geschlechtsunterschied und der Sexualität ambivalent gegenübersteht, auf der anderen Seite die Frage der visuellen Repräsentation selbst in einer visuellen Kultur, die der visuellen Darstellung des anderen ambivalent gegenübersteht. Das Bild fragt, wie diese beiden Problematiken miteinander verwoben sind. Das Bild fragt, wie diese Verwicklung im Zusammenhang mit dem Verbot visueller Darstellungen in fundamentalistischen, textbasierten Kulturen, die von einer männlichen Gottheit beherrscht werden, steht. Und das Bild fragt, wie ein – sagen wir – *künstlerischerer* Zugang zu dem Akt des Sehens diejenigen beruhigen kann, die sich – und nicht fälschlicherweise, wenn unsere Kommentatoren einen Anhaltspunkt liefern! – fürchten, dass Sehen nur zu leicht Glauben bedeutet: oder eigentlich Begehren, Aneignen.

In einem letzten Versuch, das Œuvre zu beherrschen, das sie so sorgfältig bemüht sind zu konstruieren, dekonstruieren die Autoren des *Corpus* sich selbst,

indem sie die angeblich fleischige Nackte mit der bösen, triumphierenden *femme fatale* verknüpfen: »There has never been any doubt that the picture shows a woman waiting for her lover. [...] It has even been seen as ›Potiphar's wife offering herself to Joseph‹«¹⁵ Diese verallgemeinernde Interpretation (»never«) basiert auf einem angeblichen Prä-Text – aber, wie Schwartz argumentiert, keine besondere Geschichte kann zweifelsfrei als Quelle begründet werden – und deutet das Bild als eine Darstellung sexueller Antizipation und des Verlangens der Frau, penetriert zu werden. Diese Interpretation steht unter dem Zeichen der Gefahr, die *männliches* sexuelles Begehren auslöst. Der Unterschied, den Schwartz zwischen dem schrecklichen *Simson* und der attraktiven *Danae* etabliert hat, wird so neutralisiert, wenn die Macht der Schönheit, die dem weiblichen Körper zugeschrieben wird, in eine Verführung verwandelt wird, die für den Niedergang der männlichen Helden sorgt.

Die Frage des Œuvres – welches in Interpretationen, die offensichtlich der Sichtweise des Kritikers und nicht des Künstlers entstammen, so leicht als gegeben behauptet wird – tritt auf diese Weise in den Hintergrund. »Die Frauen Rembrandts« sind *nicht* ein zusammenhängender Abschnitt aus dem Œuvre. Rembrandt hat *seine* Frauen niemals als Einheit gedacht, seine Darstellungen von Frauen als eine bedeutungsvolle Gruppe betrachtet. Er hat sie nicht gemalt, damit sie einem *Schönheitsstandard* oder einem Klischee der Tödlichkeit oder der schieren Macht der Frauen genügen. »Der Rembrandt der Frauen« würde sich – wie ich annehme – in seinem Grab umdrehen, wenn er – vermutlich mit Traurigkeit – sehen könnte, wie seine Interventionen, die seine Kunst zum *Arbeiten* gebracht haben, immer wieder neutralisiert werden, indem sie unter eine harmlos erscheinende Ästhetik des Kunstwerks gezwungen werden, die aber so harmlos nicht ist. Es ist eine Ästhetik der ethischen Gleichgültigkeit, der Misogynie und der Fortschreibung männlicher Vorrechte. Rembrandts Frauen sind die Frauen des Kritikers, unterworfen und tot; der Rembrandt der Frauen lebt, heute, und hilft uns, mit einer visuellen Kultur zurechtzukommen, die oft gewalttätig, aber auch eine dynamische Kultur des Pluralismus und der Debatte ist.

Übersetzt von Marcus Krause

1 Die Spannung zwischen Vor- und Nachzeitigkeit, die das Wort »preposterous« (absurd, grotesk) mittels der nebeneinander gestellten Präfixe *pre* und *post* gibt, kann in der deutschen Übersetzung nicht wiedergegeben werden. Der Terminus wird daher im Deutschen beibehalten. Taucht »preposterous« in anderen Zusammenhängen auf, wird es durchgängig mit »widerspenstig« übersetzt. (Anm. d. Übers.)

2 Die Autorin bezieht sich auf die Ausstellung: Rembrandt's women, London Royal Academy 2001. (Anm. d. Übers.)

Mieke Bal (Amsterdam)

54

- 3 Dieser Abschnitt und die beiden folgenden sind meinem Buch »Reading ›Rembrandt‹, beyond the word image opposition, Cambridge u. a.: Cambridge UP 1991, S. 209 f. leicht verändert, entnommen.
- 4 Ebd., S. 223; meine Hervorhebung.
- 5 Der Prä-Text ist einerseits ein schriftlich überliefertes Motiv, auf das sich ein Gemälde bezieht. Das englische Wort ›pretext‹ andererseits bedeutet ›Vorwand‹. Es ist diese Spannung zwischen nicht zu leugnendem Bezug zu einem bestimmten Motiv und der Nutzung dieses Motivs als Vorwand zu einer Interpretation, die von der Thematisierung dieses Motivs im Bild absieht, die der vorliegende Text mit dem häufigen Gebrauch des Wortes ›Prä-Text‹ evoziert. (Anm. d. Übers.)
- 6 In einem sehr allgemeinen Sinn kann man bezüglich der holländischen Kultur des 17. Jahrhunderts von einer »textuellen Gemeinschaft« sprechen, um Stocks Begrifflichkeit zu verwenden (Brian Stock: *Implications of Literacy. Written language and models of interpretation in the 11th and 12th centuries*, Princeton: Princeton UP 1983, S. 90 f.). Die bis zum jetzigen Zeitpunkt beste Beschreibung dieser Gemeinschaft ist: Simon Schama: *The Embarrassment of the Riches: an interpretation of Dutch culture in the Golden Age*, London: Collins 1988. Die *visuelle* Kultur dieser Gemeinschaft, wie sie von Svetlana Alpers: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago: University of Chicago 1983, analysiert worden ist, kann man sich am besten vorstellen, wenn man sie sich als mit der Beschreibung Schamas als teilweise überlappend denkt. Daraus folgt, dass die visuelle Kultur dieser Gemeinschaft den Teil der *textuellen* Gemeinschaft bildet, der sich mit Visualität befasst. Um meine Analysen in diesem Text mit historischen Fakten konfrontieren zu können, würde eine vergleichbare Analyse der textuellen Basis dieser Kultur benötigt: was lasen die Menschen, und über welche Texte sprachen sie, und zwar nicht nur die Elite der *Bürger*, sondern auch die größere Gemeinschaft? Predigten, die in Kirchen gehalten wurden, sind eine profunde Quelle für eine solche Untersuchung. Obwohl dies momentan nicht mehr als die Idee zu einem Projekt ist, könnte die Bedeutsamkeit eines solchen Projekts allein durch die Anzahl der Forscher, deren Behauptungen auf nicht untersuchten Annahmen über diese textuelle Gemeinschaft basieren, erwiesen werden. Einige Beispiele sind in Gary Schwartz: *Rembrandt, sämtliche Gemälde*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987, zu finden, zum Beispiel seine Annahmen über den Simson-Mythos.
- 7 Für Freud leitet sich das Betrachten vom Berühren ab, es ist eine schwächere und vorbereitende Version des Berührens.
- 8 Ich benutze diesen Ausdruck, den ich Jameson entnommen habe, im Sinn einer ideologischen Einheit, vergleichbar mit einer semantischen Einheit, die man Semem nennt. Wenn ich von Ideologemen spreche, ist der semiotische Bezugsbereich der der Semantik. Vgl. Frederic Jameson: *The Political Unconscious: narrative as a socially symbolic act*, Ithaca, N. Y.: Cornell UP 1982.
- 9 *A corpus of Rembrandt paintings*. J. Bruyn et al.: Stichting Foundation Rembrandt Research Project The Hague, Boston: Martinus Nijhoff. Vol 3. 1635–1642, 1982–1989, S. 190, meine Hervorhebung.
- 10 Ebd., S. 191, meine Hervorhebung.
- 11 Ebd., S. 215.
- 12 Ebd., S. 129.
- 13 Vgl. Simon Schama: *Rembrandt and Women*, *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* 38 (1985), S. 33 ff. für eine Zusammenfassung dieses Problems der Rezeption. Schama bestätigt aus seiner historischen Perspektive einige meiner Punkte, die ich über systematische Aspekte des Sehens gemacht habe. In seinem letzten Buch scheint mir Schama mehr in Einklang mit den »Projektionisten« zu stehen, die ich in diesem Text kritisiere.
- 14 Kenneth Clark: *Feminine beauty*, New York: Rizzoli 1980, S. 23, meine Hervorhebungen. Diese Passage liefert übrigens eine gute Illustration meiner Ausführungen über die Projektion: Wörter wie »wished« und »love of truth« zeigen dies. Clarks Reaktion auf das Werk, wie auch immer sie sein mag, wird auf den Künstler zurückgeführt: er wollte eine Aussage über die Schönheit machen, aber er war zu ehrlich, um die Wahrheit zu missachten. Eine Vielfalt von Implikationen kommt ans Licht, wenn man die Aussage in ihre Bestandteile auflöst. Das Endergebnis ist, dass der Künstler immer ein Klon des Kritikers sein wird: ein Frauenliebhaber, jemand, der die weibliche Schönheit schätzt, eine aufrichtige Person, und das, um bei der »Wahrheit« der unzulänglichen Schönheit der Frauen zu bleiben, ohne die Standards, mit denen ihre Schönheit gemessen wird, zu reflektieren; jemand, der empfindsam gegenüber dem visuellen Appell an die Sinne und sich des Unterschiedes zwischen künstlerischer Schönheit und sexueller Anziehungskraft bewusst ist. Ein erstaunlich moderner »Rembrandt« und ein überraschend selbst-zentrierter und schlichter Mann spricht aus diesem Bild.
- 15 Ebd., S. 220.

Axel Fliethmann (Köln)

GESPENSTISCHE ÄHNLICHKEIT. DIE RENAISSANCE DER BILDER

»Korrespondenzen – Visuelle Kulturen zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart«. Auf den ersten Blick ist der Titel nicht *einsichtig*. Man sieht zu viel oder zu wenig. Man sieht, weil alle Kulturen visuell sind. Und man weiß, weil alle Kulturen visuell sind. Mit dem Titel steht das Bild auf dem Spiel, der Begriff des Bildes, das Gespenst, die Kontrolle. 1985: »Wer alles liest, hat nichts begriffen, [...]«¹ 1591: »Yet except the blind none will be disappointed by reading this book«².

Das Verhältnis von Textlektüre und Sichtbarkeit, Text und Bild als Emphase von Sichtbarkeit, Texte und Bilder als Emphase von Wissensstrukturen muss zur Sprache kommen. Darin korrespondieren Frühe Neuzeit und Gegenwart. Gegenwart, nicht als Präsens oder Präsenz, sondern als Intervention gegen Geschichte: So verstanden, als Intervention, behandelt hier »Korrespondenzen« gerade auch die Frage der Selbstbeschreibung einer Gesellschaft. Welche Anfangsunterscheidung reguliert heute die Selbstbeschreibung? Ordnung/Geschichte, Kultur/Natur, Gesellschaft/Individuum, Ethnozentrismus/Globalisierung?

Oder setzt sich mit der Unterscheidung Medien/Kultur eine alternative Selbstbeschreibung der Gesellschaft durch? Die Hoffnung, dass das gelingt, wird bereits seit längerem behauptet: »Kultur kann konzeptualisiert werden als das – in sich vielfältig differenzierbare – Gesamtprogramm (i. S. von Computersoftware) kommunikativer Thematisierung des Wirklichkeitsmodells einer Gesellschaft.«³ Ob eine solche medientechnisch informierte Konzeptualisierung von Kultur mehr ist als eine kalkulierte Erregung in der gelehrten Traumphase, ob sie paradigmatisch an die Stelle traditioneller Konzepte rücken kann, wird unsere Gegenwart immer wieder zeigen müssen. Zunächst bleibt aber festzuhalten, dass auch Selbstbeschreibungen Beobachtungen, d. h. Unterscheidungen sind. Welches Beobachterparadoxon sich auf lange Sicht durchsetzt, wird in Konkurrenz entschieden werden. In diesem Prozess wird die traditionelle Unterscheidung von Text und Bild, die heute unter medientheoretischen Vorgaben re-evaluiert wird, vermutlich eine tragende Rolle spielen. An der Unterscheidung von Text und Bild lässt sich zeigen oder erproben, was mit dem Medienparadigma überhaupt auf dem Spiel steht: die *Form* oder der *Stil* der gesellschaftlichen Selbstbeschreibung. Die Unterscheidung von *Bild* und *Text* – so die These – *bildet* im wissenschaftlichen Diskurs das Problem medienspezifischer Selbstbeschreibung noch einmal ab. Denn wissenschaftliche Selbstbeobachtung der Gesellschaft orientiert sich noch wie selbstverständlich am Textmodell. Die Selbstbeschreibungen der Mo-

derne sind Lektüren der politischen, soziologischen oder ökonomischen Theorie, oder der Philosophie der Kunst. Beobachtet werden semantische Unterscheidungen. Noch die Unterscheidung von Medium und Form ist in der Logik dieser Argumentation eine semantische Unterscheidung.⁴ Entsprechend problematisch ist die Übertragung des Beobachtungsschemas auf die Unterscheidung von Text und Bild.

In beiden Fällen, bei sprachlicher und bei bildlicher Realitätserzeugung wird die Realität letztlich durch den Widerstand der Operation gegen die Operation getestet – und nicht durch eine Repräsentation der Welt, wie sie ist. Während aber die Sprache mehr und mehr darauf verzichten muss, Realität zu garantieren, weil allem, was gesagt wird, auch widersprochen werden kann, verlagert sich die Reproduktion von Realität auf die beweglichen, optisch/akustisch synchronisierten Bilder. [...]. Es gibt jedenfalls nicht im gleichen Sinne wie beim Widerspruch des Wortes gegen das Wort einen Widerspruch des Bildes gegen das Bild.⁵

Was hier gegenüber der *Realität der Massenmedien* behauptet wird, lässt sich in einer *Realität der Wissenschaft* scheinbar leicht übersehen.

Wer als Philologe das Verhältnis von Bild und Text beschreiben möchte, sieht sich weniger genötigt, die immer wieder problematisierten Kriterien einer Gegenstandsbestimmung der eigenen Disziplin zu thematisieren, als vielmehr das ihm Fremde des anderen Mediums zu erkunden. Wenn auch keineswegs als gesichert angesehen werden kann, was einen Text ausmacht, schon gar nicht, was seine literarische Qualität verbürgt, so soll hier unter Absehung von solchen Definitionsproblemen geklärt werden, was ein Bild ist und in welcher Bedeutung der Begriff *Bild* in der vorliegenden Aufsatzsammlung verwendet wird.

Dann wird definiert: »Bilder als Gegenstände«, die sich sehen und »anfassen lassen«.⁶

In beiden Fällen wird die Text-Bild-Differenz als problematisch angesehen: im ersten Fall *sentimentalisch*, man kann auf das Wort als Realitätsgarant nicht mehr zählen, aber auch im Untergang gilt: Die analytische Kraft der Reflexion richtet sich noch immer am Wort aus. Im zweiten Fall ist das Verhältnis *naiv*: Wenn man schon nicht weiß, was ein Text ist, kann man immer noch einen Text schreiben, der, indem er genau das beschreiben will, was er nicht ist, ein Bild, genau das ist, ein Bild: zu sehen und anzufassen.

Mit der Frage des Bildes steht der wissenschaftliche Diskurs vor der Entscheidung einer medientheoretischen Selbstbeobachtung, vor, mit und nach aller Medientheorie, oder nach wie vor: Wie wird beobachtet, in welcher Form? Aussagen zum Medium Bild werden in der Wissenschaft traditionellerweise immer noch im Medium Text gemacht. Zu untersuchen wäre somit, wie mit der Unterscheidung von Selbstreferenz (Text) und Fremdreferenz (Bild) in Texten verfahren wird. Diese Ausgangslage betrifft jede textwissenschaftlich ausgerichtete Forschung.⁷ Und damit reproduziert das Text-Bild-Problem die allgemeine Situation des medientheoretischen Paradigmas. Betreibt man weiterhin gesellschaftliche Selbstbeobachtung als Herstellung der eigenen Geschichte als Text oder bricht die Medienfrage, wenn man sie paradigmatisch setzen will, mit dieser Form der Beobachtung? Interveniert das Bild?

Ich frage nicht nach der Geschichte des Bildes, sondern nach der Renaissance der Bilder, und ich frage nicht nur nach der Kontrolle der Bilder durch Texte, sondern auch nach der Kontrolle der Texte durch Gespenster. Wie schon der Name sagt, ist das Gespenst (*spectre*) die »Frequenz einer gewissen Sichtbarkeit«. Allerdings die Sichtbarkeit des Unsichtbaren, das Sehen, das man sich einbildet. Man muss die »Perspektive« umkehren: »Das Gespenst sieht zunächst einmal *uns*.«⁸

Meine These lautet, dass wir im Begriff stehen, zur mündlich und optisch orientierten Kultur der frühen Neuzeit zurückzukehren, obschon unsere Bilderwelt heute, da es Computer und Roboter gibt, heterogener, fragmentierter, unbegrenzter und schneller ist.«⁹ »Indem ich das doppeldeutige Reich der raffinierten und spielerischen Wissenschaft aufdecke, das irgendwo zwischen Unterhaltung und Information, Vergnügen und Lernen angesiedelt ist, möchte ich den Nihilismus der Postmoderne mit ihrer textuell ausgerichteten Epistemologie überwinden.«¹⁰

So beschreibt die *Kunstvolle Wissenschaft* ihr Programm zu einer Rückkehr in die *wirkliche* Gegenwart. Der Plan zum Buch habe darin bestanden, eine »grundlegende Parallele« zwischen dem 18. Jahrhundert und der späten Moderne aufzuzeigen. Die Kritik der Aufklärung am visuellen (Unterhaltungs-)Paradigma der Frühen Neuzeit und die heutige (textuelle) Kulturkritik an den elektronischen Innovationen seien *analog* zu verstehen: »Ohne sich darüber im klaren zu sein, reproduzieren die Mediengegner angesichts des Technik-Wahns lediglich die Kritik der Aufklärung am bloßen schönen Schein.«¹¹ Was dagegen heute dringend notwendig ist, sei »to recuperate the ancient and intrinsically visual *method* of analogy for modern times.«¹² Gegenwärtig ermangele es einer »sophisticated

theory and practise of resemblance«. Angemessener als endlose Ausdifferenzierung wäre ein »connective model of visual rhetoric adequate to our networked, multimedia future.«¹³ Sowohl die proportionale als auch die partizipatorische Seite der Analogie seien implizit visuell. Diese optische Notwendigkeit sei bisher nicht erkannt worden.¹⁴ Über die Analogie heißt es: »It emerged as a form of dialectics attempting to bridge the seen and the unseen, the known and the unknown. [...] I want to recuperate analogy, then, as a general theory of artful invention and as a practise of intermedia communication.«¹⁵

Ich teile das Interesse an dieser Ausrichtung, aber Programm und Wünsche scheinen mir nicht abgestimmt zu sein. Einerseits zurück hinter die Aufklärung in die Frühe Neuzeit, weg vom pietistischen Wahn der Privat-Lektüre und Bilderfeindlichkeit, und dabeibleiben in der heutigen Bilderwelt, die »heterogener, fragmentierter, unbegrenzter und schneller« sei. Andererseits noch weiter zurück, die Antike beerben, ihr visuelles Verständnis der Analogie wiederbeleben, um in einer multimedialen Zukunft zu bestehen. Zudem scheint mir der gewählte Begriff der Analogie, der ein »connective model of visual rhetoric« in Aussicht stellen soll, doch stark von seiner vielfältigen Verwendungsweise in den unterschiedlichsten Wissensgebieten, besonders von seiner mathematischen Herkunft als Oberbegriff für verschiedene Verhältnisgleichheiten abgekoppelt zu sein.¹⁶ Und gerade auch in der antiken Rhetorik spielt nicht die Analogie, sondern ein anderer Begriff die entscheidende Rolle, wenn es um bildhafte Vergleiche geht: das *simile*, die Ähnlichkeit.¹⁷ *Kunstvolle Wissenschaft?* ›Gespenstische Ähnlichkeit‹ – so übersetzt die Altphilologie in einfachen Anführungsstrichen den griechischen Begriff *agalma*: die visuelle Darstellung der Götter in Menschengestalt (im Gegensatz zur visuellen Darstellung von Heroen in Menschengestalt, die durch den griechischen Begriff *eikones* beschrieben wird).¹⁸ Während die alten Götter noch sichtbar waren, *agalma*, ihre visuelle Darstellung nicht die Grenze des Darstellbaren übertrat, stehen wir heute noch immer vor dem einen unsichtbaren Gott und seiner sichtbaren Auslegung im Wort. Nun ist es scheinbar wieder das Bild, das die Grenze der Texte überschreitet, das die Texte zu seiner Exegese bestellt. Die Ähnlichkeit der Texte ist sichtbar geworden. An das Problem wissenschaftlicher Selbstbeschreibung schließt mit der Programmatik einer visuellen Rhetorik eine weitere Unterscheidung an: das Begehren nach Rhetorik und der Zwang zum analytischen Kalkül. Bild und Text? Was korrespondiert?

Er beschatte *lieber Museumsbesucher als normale Menschen*, denn Museumsbesucher seien immerhin *höhergestellte Menschen, die einen Kunstsin haben*. [...]. *Alle diese Gemälde sind großartig, aber kein einziges ist*

vollkommen, so Irrsigler nach Reger. Die Leute gehen ja nur ins Museum, weil ihnen gesagt worden ist, daß es ein Kulturmensch aufzusuchen hat, nicht aus Interesse, die Leute haben kein Interesse an der Kunst, so Irrsigler wortwörtlich nach Reger.« »Das Vollkommene droht uns nicht nur ununterbrochen mit unserer Vernichtung, es vernichtet uns auch, alles, das hier unter dem Kennwort *Meisterwerk* an den Wänden hängt, sagte er. Ich gehe davon aus, daß es das Vollkommene, das Ganze, gar nicht gibt [...].¹⁹

ERSTE KORRESPONDENZ: MEDIENTECHNIK – BUCHDRUCK UND COMPUTER

Wir kommen heute an einer Philosophie der Technik anscheinend nicht vorbei. Zurzeit stehen sich eine emphatische Bedeutung der Technik und eine emphatische Technik der Bedeutung unvermittelt gegenüber: Metaphern ohne Metaphorologie. Das Ensemble von Techniken, das sich im Namen des Computers zusammensetzt, hat ein Loch gerissen. Man sieht wieder das Jenseits der Regale. Man schreibt, entlastet vom Wissensdruck der Bibliothek, über *das* Neue. Alles im Namen des Computers ist neu. Das Neue muss auf einen Blick funktionieren – ohne Nachweis. Der Computer ist die Schlüsseltechnologie der Zukunft (D. Bolter), ist die Zukunft *selbst* (B. Stafford), das Ende des Buches *ohne* Ende (M. Wetzell), der *Anfang* der Lebenslust, der Mensch *kann* wieder spielen (N. Bolz). Mit dem *Computer* ist das Ende der Geschichte der Kommunikationsmedien in Sicht (F. Kittler), das Medium, das *alle anderen* Medien kassiert (B. Dotzler). Mit den elektronischen Informationssystemen scheint alles anders: »Sie besitzen andere Informations- und Kommunikationskonzepte und funktionieren nach anderen regulativen Ideen, erfordern andere Wahrnehmungsgewohnheiten.«²⁰

Die Texte, die Bilder, das Schriftbild im Computer, alles bricht mit den Regeln der Kunst. Und zugleich möchte man auf Ästhetik nicht verzichten?²¹ Die Emphase, mit der sich die Kommentare in den Computer rücken, lässt erwarten, dass eine ähnliche Metaphorologie noch aussteht, wie sie bereits für das Buch beschrieben wurde: das Buch der Bücher, das Buch der Natur, das Buch der Welt, das Buch des Himmels, das Buch der Liebe. Aber wie konnte das Buch zur Metapher der Natur werden, obgleich die Auseinandersetzung um das Buch in Rivalität zur Welterfahrung geführt wurde?²² Universalismus und Globalisierungsanspruch des Computerdiskurses tendieren dahin, den gleichen Kanal zu nehmen wie der frühneuzeitliche Buchdiskurs: »Um so erstaunlicher, wenn der Computer [original Buch] doch zur Metapher der Natur selbst werden konnte, seiner antipodischen Feindin, die zu derealisieren er [original es] bestimmt zu sein schien.«²³

WIE ALT SIND METAPHERN?

»Es ist ein beliebtes Klischee der populären Geschichtsauffassung, die Renaissance habe den Staub vergilbter Pergamente abgeschüttelt, um im Buch der Natur oder der Welt zu lesen. Allein auch diese Metapher entstammt dem lateinischen Mittelalter.«²⁴ Curtius zitiert hier den Theologen Alanus von Lille (1128–1202) – »Omnis mundi creatura/Quasi liber et pictura«. Bei den späteren Autoren sei dann *scientia creaturarum* und *liber naturae* gleichbedeutend geworden. Die Geschichte der Buchmetapher, die Buchmetapher als Geschichte übergeht, dass es im Zitat heißt: *liber et pictura*. 300 Jahre vor dem Buchdruck ist demnach die Rede vom Buch und Bild der Natur. Der Zeitpunkt des Aufkommens der Metapher ist medientechnisch interessant. Es ist die Zeit, in der »das Schriftbild der Moderne« entstand: »Nicht die Druckkunst bildet – wie häufig angenommen – die notwendige Grundlage für all die Etappen, die die Buchkultur seitdem durchlaufen hat, sondern dieses Bündel von Neuerungen«, das 300 Jahre früher zur Anwendung kam.²⁵ Kapitelüberschriften und Absätze werden regulär eingeführt, Sachregister angelegt, die Glossen dem Haupttext untergeordnet und typographisch abgesetzt, man beginnt mit Zitatkennzeichnung und dem Unterstreichen von Schlüsselwörtern im Text. Hundert Jahre später wird durch Verkleinerung der Buchstaben und Verminderung des Papiergewichts das Buch transportabel. Mit dem neuen Layout des Textes, das nun den schnellen Zugriff auf bestimmte Passagen ermöglicht, wird die murmelnde monastische Lektüre zur blätternden Lektüre der Scholastik.²⁶ Das Lesen wird zu einer individualistischen Tätigkeit. Die Funktionen der Buchillustrationen werden zu dieser Zeit als didaktisch, exegetisch und mnemotechnisch angegeben. Darin konkurrieren sie mit dem Text selbst. »Das sinntragende Seitenbild, das das Auge anspricht, muß mit der Illustration auf der gleichen Seite um die Aufmerksamkeit des Lesers ringen.«²⁷

Wenn im 12. Jahrhundert alles zum Schriftbild gesagt scheint, das Weitere nur Etappen zum Prolog darstellt, was bleibt dann für den Buchdruck? Die Antwort aus textwissenschaftlicher Sicht ist paradox: Erst mit dem Buchdruck emanzipieren sich die Bilder vom Text. Erst der Druck bricht das Text- und Bildmonopol der theologischen Exegese. Der Buchdruck wäre somit als zweiter »iconic turn« nach der Entstehung des Schriftbildes der Moderne zu begreifen. Diese Hypothese wirft einen weiten Schatten auf die Reduktion des Buches als Schrift bzw. Text, die besonders in textwissenschaftlicher Forschung weitestgehend durchgesetzt worden ist. Lessings *Laokoon*, der gerne als Anfang einer strikten medialen Differenz zwischen Text und Bild gesetzt wird, könnte genauso gut an ihrem Ende stehen. An dem Ende, das die klassischen Dichotomien wertend zu-

gunsten des Textes entschieden hat: Konkretion vs. Abstraktion, Simultaneität vs. Linearität, Wissenschaft vs. Unterhaltung.²⁸

Gottfried Boehm beschreibt den »iconic turn« bezogen auf das 19. Jahrhundert. Die Orientierung der Philosophie am Logos habe lange verhindert, dem Bild die gleiche Aufmerksamkeit zu widmen wie der Sprache. Die neue Legitimität des Bildes sei dann durch den veränderten Erkenntnisanspruch der Philosophie seit Kant selbst hervorgebracht worden. Besonders Nietzsche und Wittgenstein haben dann »das Bild als unvermeidliche Figur der philosophischen Selbstbegründung« restituiert.²⁹ Das Textparadigma, das Boehms Philosophie des Bildes trägt, schließt aus, dass es eine Korrespondenz zwischen technischem Bild und philosophischem Text gegeben haben könnte, dass nicht Kant, sondern die Fotografie an der Restitution des sprachlichen Bildes in der Philosophie entscheidend beteiligt gewesen ist. Ich möchte dagegen den Verdacht bestehen lassen, dass es eine Korrespondenz gegeben hat. Wir müssen sie noch (er)finden. Aber während der historische Diskurs die technischen Bilder über ihre Legitimationsdiskurse laufen lässt, das Foto mit und gegen die Malerei, das Kino mit und gegen die Kunst, das Fernsehen mit und gegen die Kultur, verspricht ein zweiter »iconic turn« der Moderne, der Computer, schon die große Umarmung. Text-Bild-Stimme, alles in der Harmonie mit einer Technik, die Restitution der Theologie. »Genauigkeit gibt es nur in Gott.«³⁰ »Das Gespenst sieht zunächst einmal *uns*.«³¹

Wir lieben die Philosophie und die ganze Geisteswissenschaft insgesamt ja nur, weil sie absolut hilflos ist. Nur die Bücher lieben wir in Wahrheit, die kein Ganzes, die chaotisch, die hilflos sind. So ist es mit allem und jedem, sagte Reger, auch einem Menschen hängen wir ja nur deshalb ganz besonders an, weil er hilflos ist und kein ganzer, weil er chaotisch ist und nicht vollkommen. Ja, sage ich, El Greco, schön, aber der gute Mann hat keine Hand malen können!³²

ZWEITE KORRESPONDENZ: PARAGONE DER DARSTELLUNGSFORMEN

Ich weiß nicht, ob das Monopol, das der Buchdruck zerstreute, sich im Computer wieder sammelt, ob die Ingenieure die Stelle der Theologen besetzen. Und ich bin unsicher, ob in dem Modell des wiederholten zweifachen »iconic turn« das Bild in diesem Prozess medialer Zäsuren den Richter abgeben kann. Aber ein Gespenst kann richten. Wenn der Buchdruck Text und Bild emanzipiert, wenn sich die theologische Hand des Vaters immer weiter zurückzieht, was blickt uns dann aus

Büchern an und wird unangreifbar? Die Konkurrenz selbst wird unangreifbar. Die Auseinandersetzung um Text und Bild wird selbstverständlich, der wertenden Differenz wird nicht widersprochen.

Im 12. Jahrhundert entbrennt mit der Entstehung des modernen Schriftbildes ein neuer Bilderstreit. Der byzantinische Bilderstreit des 8. Jahrhunderts kreiste argumentativ um die Macht der Repräsentation, das Verhältnis von Wirklichkeit und Ähnlichkeit. Die Medien Text und Bild, die ihnen zugeordneten Sinnesvermögen Auge und Ohr wurden als gleichberechtigt verhandelt: Wenn Christus nicht umschreibbar sei, sei er auch nicht malbar.³³ Nun im 12. Jahrhundert richtet sich die Kritik am Bild aus, sie wird mit deutlich asketischer Tendenz geführt. Nicht mehr der Teufel, der Dämon im Text, verführt die Sinne der Menschen, sondern das Bild selbst rückt als Macht der Verführung ins Zentrum der Argumentation.³⁴ Folgt man der historischen Einschätzung der theologischen Debatten, legt die große Bilderkrise der Reformation gegenüber den Auseinandersetzungen im 12. Jahrhundert keine neuen Argumente vor. Was nach dem Buchdruck im Ikonoklasmus der Reformation hinzukommt, ist die Orientierung an einer sich bildenden literarischen Öffentlichkeit.³⁵ Während die zentralen Argumente gleich bleiben – der gregorianische Topos vom Bild als Buch für Laien angegriffen wird, Bilder besitzen keine Tugend, sie müssen aus den Kirchen entfernt werden –, verschärft sich die Kritik. Emphase wird nun im Kontext einer sich bildenden Öffentlichkeit wichtiger. Man rechnet allenthalben mit den Rezipienten.³⁶

Der Wettstreit der Darstellungsformen von Text und Bild, der die Theologie beherrscht, wird auch zum institutionalisierten Spiel der Humanisten mit vergleichbaren Vorzeichen.

None of these concepts or distinctions was new, they would have been familiar to schoolmen, but it was Petrarch who more than anyone established them as the basis for humanist discussion of painting and sculpture. As so often, what distinguishes the humanist from the medieval is a new sort of emphasis rather than a new set of ideas.³⁷

Was sich im Rahmen der Entstehung zwischen Schriftbild und Buchdruck abspielt, ist eine erste Zerstreung der Bilder. Aber die Kontrolle des Bildes im Wort ist noch kaum gebrochen. Das wortanaloge Verständnis der Bilder ist unter den Vorzeichen des theologischen und humanistischen Interpretationsmonopols noch intakt. So basiere etwa die neue Gattung der Malereitraktate nur auf Grundlagen der Rhetorik (*inventio, dispositio, expressio* anstelle von *inventio, dispositio, elocutio*). Die Kunsttheorie operiere eigentlich »philologisch«.³⁸ Auch für die gro-

ße Zahl der Holzschnitte und Kupferstiche, die der Buchdruck in Umlauf bringt, gelte: »Die Anschaulichkeit liegt nicht im Bild zuerst, sondern im ihm zugrundeliegenden Wort.«³⁹ Dem entspreche auch die Anordnung von Einzelbildern in Bilderreihen nach dem Prinzip der Leserichtung. Von Bildern für Gebildete, die auf Eigenkomplexität des Bildlichen und nicht auf Didaktik und Unterwerfung setzen, ist explizit erst lange nach dem Buchdruck die Rede.⁴⁰

Die textwissenschaftlich orientierte Beobachtung der Bilder für die Zeit vor und nach dem Buchdruck tendiert zur Spatialisierung: Beobachtet wird die Rolle des Bildes in der Theologie, in der Kunst, in der Philosophie, in der Politik usw. Aber wenn mit dem Buchdruck, mit der ungeheuren Fülle und Varianz bildlicher Formen, das Bild ubiquitär wird und sich der Zuordnung, der Kontrolle des Wortes entzieht, müssten die Anstrengungen der Texte sichtbar werden, der Konkurrenz des Bildes *gerecht* gegenüberzutreten. Und dieses Szenario wiederholt sich heute, in unserer 200-jährigen Gegenwart der Moderne. Unter dem Monopol einer philosophischen Ästhetik brechen sich Bilder erst langsam Bahn: das Foto zunächst als Gattung gegen die Malerei, der Film als Kunstwerk gegen das Theater und die Oper als Kunst, das Fernsehen gegen die Hochkultur. Und erst im Computer, wie im Buchdruck, als imaginerter Einheitstechnik für Text und Bild scheinen sich die Bilder der Kontrolle des Wortes wieder zu entziehen. Die Bilder entziehen sich dem Wort Gottes wie der Wissenschaft – und sie schaffen damit eine veränderte Ausgangslage: den Freiraum für Texte, sich auf die eigene Medialität zu *besinnen*, und die Gefahr, dass es dort nichts zu sehen gibt.

Es gibt in der Frühen Neuzeit einen Typus des gelehrten Blinden, dessen Karrierechancen hoch geachtet werden, weil seine Konzentration auf das Wesentliche nicht durch Bilder behindert wird.⁴¹ Und es gibt eine Kunst des Sehens jenseits der gelehrten Karriere, wenn auch nicht jenseits der Philologie.

Viel möchten vermeinen / das wort Sehkunst were nicht gut Teutsch / weil man zu dem Sehen keine Kunst von nöthen: Wann man aber betrachtet / daß hier von den kunstgründigen ursachen der Sehung und der Strahlen Eigenschaft gehandelt wird / so wird dieses Wort so lang gut Teutsch verbleiben / biß man ein besseres die Opticam zu Teutsch an die Stelle setzet.⁴²

Auch heute ist die Stelle der Blindheit philologisch prominent besetzt: »Die Hand eines Blinden bewegt sich einsam oder losgelöst durch einen unbestimmten Raum, sie tastet, fühlt oder streichelt, während sie schreibt, sie vertraut auf das Gedächtnis der Zeichen und supplementiert das Sehen, [...]«⁴³ »Die Sprache

Axel Fliethmann (Köln)

64

spricht, sie spricht von sich, d. h. sie spricht *von der Blindheit*. Stets spricht sie zu uns *von der Blindheit (her)*, die sie konstituiert.«⁴⁴ Die Korrespondenz von Herrschaftsdiskurs und Mediendifferenz verlängert sich in die Frage der Erkenntnistheorie.

Das habe ich ihm, Irrsigler, im Laufe von Jahrzehnten beigebracht, wie Kunstwerke zu erklären sind als Betrachtung. Aber es ist natürlich alles, das Irrsigler sagt, von mir, sagte Reger dann, er hat naturgemäß nichts Eigenes, [...].⁴⁵

DRITTE KORRESPONDENZ:

DAS BILD IN DER ERKENNTISTHEORIE UND ALS ERKENNTNISOBJEKT

Mit dem Buchdruck zirkulieren die Bilder. Mit dem Lauf der Bilder – *discours* – scheint sich die Semantik in Bewegung zu setzen: »In dem Maße, in dem sich in den europäischen Ländern in der Neuzeit die auf Visualität, Typographie und marktwirtschaftlichen Verteilungsformen basierende zentrale Vernetzungsarchitektur durchsetzt, wächst auch der Einfluss der spezifischen Semantik dieses Systems auf die anderen Bereiche der Gesellschaft.«⁴⁶ Ich teile an diesem Fazit die Gefahr der Generalisierung, das prekäre Verhältnis von Semantik und Erkenntnistheorie. Welches System beobachtet welches System, welche Semantik die Semantik?

Michel Foucault hat in der »Ordnung der Dinge« die Renaissance als einheitliche Episteme der Ähnlichkeit beschrieben, das die Exegese der Texte wie der Bilder steuerte. Neben der bekannten Kritik der historischen Fachwissenschaft, die der »Ordnung der Dinge« neben einiger Bewunderung vorwarf, am historischen Faktenwissen vorbeiiinterpretiert zu haben, gibt sich eine Form der Kritik auch als Verteidigerin des Bildes. Entweder hat Foucault zu Unrecht das Optische aus der Sprache ausgetrieben⁴⁷ oder das Visuelle nach Maßgabe der Grammatik beschrieben⁴⁸. Aber genau darin, im Versuch, das Gespenst im Kommentar festzuhalten, das Optische in der Sprache sehen zu wollen, liegt das Problem. Denn was unternimmt, wie gibt sich eine logos- bzw. textdominierte Erkenntnistheorie, wenn sich das Bild als Erkenntnisobjekt emanzipiert? Diese Frage stellt sich damals wie heute.

Wie Sie wissen, gehe ich ja nicht in den Bordone-Saal wegen Bordone, ja nicht einmal wegen Tintoretto, wengleich ich den *Weißbärtigen Mann*

doch für eines der großartigsten Gemälde, die je gemalt worden sind, halte, ich gehe wegen dieser Sitzbank in den Bordone-Saal und wegen des idealen Lichteinflusses auf mein Gemütsvermögen, [...]. Hier im Bordone-Saal habe ich die beste Meditationsmöglichkeit, und sollte ich einmal Lust haben, hier auf der Bank etwas zu lesen, beispielsweise in meinem geliebten Montaigne [...], kann ich es hier auf die angenehmste und nützlichste Weise.⁴⁹

VIER UMSCHLÄGE

Erster Umschlag: In allen Löffeln »strahlt eben nur jene einfachste Form wider, in dem einen mehr, in dem anderen weniger, in keinem ganz genau«. Obwohl das geschnitzte Holzstück in Löffelform keine absolute Form hat, erhält es seinen Namen »Löffel« nur durch »Hinzutritt der Form«.⁵⁰ Was im Verstand ist – Unterscheiden, Vergleichen, Benennen, muss zuvor in den Sinnen sein. In Absetzung vom platonischen Modell des Schattens und der Malerei, an denen Platon die regulative Idee von Ur- und Abbild formuliert, lässt Nikolaus von Cues am Beispiel der Löffelschnitzkunst einen Laien einem Philosophen die Umstellung vom Paradigma der Nachahmung auf das Paradigma der schaffenden Gestaltung erläutern.⁵¹ 141 Jahre später erscheint Giordano Brunos *De imaginum, Signorum & Idearum Compositione*. Im Vorwort wird ein Plädoyer für die Phantasie gehalten, weil wir nicht durch Einfachheit verstehen, sondern durch »composition, combination, plurality of terms, by means of discourse and reflection«.⁵² Die Phantasie, hier gegenüber dem Wort, gilt auch gegenüber dem Bild: »Let not the same thing that is present to the eye remain motionless. But let it be truly effective, act, suffer and move.«⁵³ Bildzusammensetzungen seien der Form nach weitreichender und zahlreicher »than all the words which are composed by the various kinds of combination out of the numbered elements of many languages.«⁵⁴ Cues' Unterscheidung von einfacher (empirischer) Form und Benennung und Brunos Unterscheidung von terminologischer und bildlicher Differenz in der Komposition treffen sich sowohl in der Vorstellung des produktiven Umgangs mit der Text-Bild-Unterscheidung als auch im Modell des Kompositorischen selbst. Dabei ist das Kompositorische kein Modell analytischer Beherrschung des Bildes, noch eine Anweisung der Regelrhetorik, wie über Bilder zu schreiben sei. Die Komposition verfährt intrinsisch. Der Text orientiert die Bildreferenz am sprachlichen Bild. Das Bild muss im Wort erscheinen. Davon legen diese Texte Zeugnis ab. Noch einmal Bruno: »However before we come to an explanation of each and every

image, how to calculate them, and what forms and makes them live, contain and advance, let us offer some words.«⁵⁵ Die Wahrheit der Malerei, der Bilder, ist ein Text.

Bis ins kleinste Detail ist es das gleiche Bild, sagte ich, der *Weißbärtige Mann* von Tintoretto hier in ihrem Buche ist der gleiche wie der hier an der Wand hängende. [. . .]. Der Engländer war aber gar nicht aufgeregt, sagte Reger, mich hätte die Tatsache, dass das Bild im Bordone-Saal tatsächlich identisch ist mit dem Bild in meinem Schlafzimmer, nicht so kalt gelassen, sagte Reger, der Engländer schaute in sein schwarz-ledernes Buch, in welchem ganzseitig und in Farbe, wie gesagt wird, der *Weißbärtige Mann* aus seinem Schlafzimmer in Wales abgebildet ist, und wieder auf den *Weißbärtigen Mann* im Bordone-Saal.⁵⁶

Zweiter Umschlag: Das breite Feld dieser Texte (von Lipsius, Montaigne, Pascal, Campanella u. a.),⁵⁷ die mit der Text-Bild-Relation intrinsisch verfahren, provoziert den Analytiker zu vermeintlichem Klartext. Aus der Komposition, die die Form ihrer Zusammensetzung nicht begründet, entstehen Selektionsprobleme, Überinterpretationen. Dem neugierigen Auge, so eine zeitgenössische Metapher, wird das methodische Auge entgegengesetzt.⁵⁸

Die Frühe Neuzeit kennt eine Reihe unterschiedlicher Unternehmungen, dem intrinsischen Spiel von Text und Bild eine klare differenztheoretische oder klassifikatorische Begrenzung entgegenzusetzen. Etwa Descartes' (Neu)Begründung der Philosophie durch die Trennung von »cogitatio« und »imaginatio«, von reinem Erkennen und bildlichem Vorstellen. Descartes' Schrift zur Dioptrik beschreibt methodisches Sehen im Kontext der neuen Disziplin Optik unter anderem am Beispiel des Blindenstockes. »Doch beobachten Sie einmal Menschen, die von Geburt an blind sind. Sie bedienen sich des Stockes ihr ganzes Leben lang und man kann beobachten, wie vollkommen und genau sie, man könnte geradezu sagen ›mit den Händen sehen.«⁵⁹ »Denn Sie wissen, dass die Bewegung, in die man das eine Ende des Stockes versetzt, in einem Augenblick auf das andere übertragen wird, [. . .].«⁶⁰ Das kontrollierte methodische Sehen interessiert sich nicht für einzelne Bilder. Es bleibt immer dieses reine blinde Sehen.

Ein weiterer Versuch, das Bild extrinsisch zu kontrollieren, besteht in der Typisierung von Bildformen selbst. Menetriers *Philosophie des Images* von 1673 setzt auf den Zusammenhang von technischem Bild und geistigem Vermögen. Unterschieden werden sechs Arten von Bildern: in Objekten gespiegelte, in Holz oder Kupfer geschnittene, mit Kohle oder Farben gezeichnete, auf Platten ge-

druckte, in Marmor geschlagene und gegossene Bilder. Und den Bildtypen werden auf bildlichen Vorstellungen beruhende Geistesvermögen zur Seite gestellt: Auge als Spiegel, Einbildungskraft als Gravur, Gedächtnis als Druck, Urteilsvermögen als Abwägung der richtigen gegen die falschen Bilder, Verstand als gemalte Analyse und die Blindheit der Leidenschaften.⁶¹ Der Klassifikation folgt dann eine Beschreibung aller Sparten von Wissenschaft und Kunst, die alle auf dem Bild basieren sollten: von der Theologie bis zur Mathematik, Philosophie, Medizin, Rhetorik, Rechtsprechung, Poesie, Grammatik und andere mehr. Diese Überklassifikation des Bildes bei allen extrinsischen Differenzannahmen lässt das ganze Gebäude, das letztlich in dem einen Wort *image*, das als Konzept undifferenziert bleibt, gespensterhaft schweben. Nur ein Bild, das trägt, das Wort *image*.

Entschiedener verfährt dagegen die hierarchische Klassifikation der Bilder im Zeichen einer allgemeinen Semiotik. Die Logik von Port Royal unterscheidet begrifflich äußere und innere Bilder strikt. Die äußeren Bilder werden hierarchisch durch abnehmende Ähnlichkeit von der bezeichnenden Sache geordnet: Spiegel, Gemälde, Landkarte. Die Hierarchie ist abgeleitet von der Idee der Repräsentation der Dinge durch Zeichen. Dagegen verursachen die inneren Bilder – die »im Gehirn gemalten Bilder«⁶² – allenfalls Täuschung über den wahren Sinn der Idee. Damit beginnt das Problem der Worte, zum Beispiel mit dem Wort Idee; denn, wie die Logik empfiehlt, »darf [man] nicht versuchen, alle Worte zu definieren«⁶³. Das Gespenst erscheint in dem Moment, wo die Idee des Wortes auf das Wort Idee trifft. »Man nennt Vorstellen die einfache Ansicht der Dinge, die sich unserem Geist darbieten, [. . .]; und die Form, unter der wir uns diese Dinge vergegenwärtigen, heißt *Idee*.«⁶⁴ Auch wenn Bilder täuschen, die Idee muss sichtbar sein.

Alle extrinsischen Versuche, sich der *wahren* Referenz auf Bilder zu versichern, haben ihre Wiedergänger gefunden. Descartes' Methode in den Phänomenologien Husserls und Merleau-Pontys, Menestriers Philosophie in den endlosen Versuchen typologischer Klassifikationen – die die grafischen, die optischen, die perzeptuellen, die geistigen, die sprachlichen Bildformen unterscheiden – und in diesen Topologien gegenüber dem Bild die letzten Kontrollen durch das Wort beabsichtigen. Die Logik von Port Royal und ihre Hierarchie von Zeichen und Bild, die in den Semiotiken von Peirce über Goodman bis Eco weitergetrieben werden.

Sie werden sich fragen, warum ich Sie für heute schon wieder hierher beordert habe, Sie gebeten habe, heute schon wieder hierher zu kommen. Es hat seinen Grund. Aber diesen Grund sage ich Ihnen erst später. Ich weiß nicht, *wie* ich Ihnen diesen Grund sagen soll. [. . .]. Alles Gesagte stellt sich über kurz oder lang als Unsinn heraus, aber wenn wir es überzeugend sa-

gen, mit der unglaublichsten Vehemenz, die uns möglich ist, ist es ja kein Verbrechen, sagte er. Was wir denken, wollen wir auch sagen, sagte Re-ger, und wir geben im Grunde so lange keine Ruhe, bis wir es gesagt ha-ben, [...].⁶⁵

Dritter Umschlag: Zwischen intrinsischer und extrinsischer Variante haben sich spezielle Bilddiskussionen, die beide Felder durchquere entwickelt. Ich beziehe mich hier exemplarisch auf die psychologische und psychoanalytische Bildtheorie. Die erste Monographie zur Imagination von Gianfrancesco Pico della Mirandola erscheint 1501. Sie beginnt mit der Selbstbeobachtung, Gedanken über die Phantasie aufzuschreiben, wenn die eigene Phantasie den Verfasser nicht täusche.⁶⁶ Ausschließen kann der Text nicht, das er eine Selbsttäuschung ist. Umso erstaunlicher die Ausrichtung des Unternehmens, eine Therapie der falschen Bil-der liefern zu wollen. Obwohl alle Irrtümer aus der Phantasie kommen, deren Bil-der körperlich-sinnliche und unkörperlich-geistige Welt verbinden, geht es nicht ohne Bilder. Die Teilhabe des Intellekts an der reinen (textuellen?) Wahrheit, ist nur durch Bilder zu haben.⁶⁷ Mirandolas Text profiliert Bilder gegen Bilder: Die Konzentration auf wenige wie die Zerstreuung durch viele Bilder machen die Bil-der unkenntlich; erst das Wort lässt die Effekte des Bildes erkennen. »Wenn wir meinen, dass etwas Schreckliches bevorsteht, ergreift uns Furcht. Stellen wir uns aber etwas Schreckliches vor, so werden wir davon nicht stärker betroffen, als wenn wir irgendein schreckliches Bild betrachten, es sei denn, diese Vorstellung führt zu einem Meinen.«⁶⁸

Vor dieses Problem der Darstellungsfähigkeit von Bildern gegenüber den Worten stellt uns heute wieder der Text der Psychoanalyse bei der Analyse des »Traumgedankens«.

Die Verschiebung erfolgt in der Regel nach der Richtung, dass ein farblos-er und abstrakter Ausdruck des Traumgedankens gegen einen bildlichen und konkreten eingetauscht wird. Der Vorteil, und somit die Absicht die-ses Ersatzes, liegt auf der Hand. Das Bildliche ist für den Traum *darstel-lungsfähig*, lässt sich in eine Situation einfügen, wo der abstrakte Aus-druck der Traumdarstellung ähnliche Schwierigkeiten bereiten würde wie etwa ein politischer Leitartikel einer Zeitung der Illustration.⁶⁹

Die Analyse des psychologischen Bildes, das zwischen innen und außen nicht im Bildlichen selbst unterscheidet, erzwingt die Darstellungsfähigkeit des Textes als reine Epistemologie. »Ein großes bedeutendes Bild, sagte er, halten wir nur dann

aus, wenn wir es zur Karikatur gemacht haben, [...]. Schauen Sie längere Zeit das Selbstbildnis von Rembrandt an, gleich welches, es wird Ihnen ganz sicher mit der Zeit zur Karikatur und Sie wenden sich ab. [...]. Jedes Original ist ja eigentlich an sich schon eine Fälschung, sagte er.«⁷⁰

Vierter Umschlag: Die Didaktik scheint das auf den ersten Blick ungefährlichste Unternehmen zu sein, den Text in den Texten zum Bild zu invisibilisieren. Didaktische Anschläge auf das Bild boomen heute, in Früher Neuzeit.⁷¹ Sie können sich immer darauf verlassen, dass der Adressat, an den sie sich wenden, *verzogen* ist. Durch das Bild die Unschuldigen beherrschen zu wollen, scheint die erste und letzte Bastion darzustellen, das Selbstverständnis des Textes als reinen Text zu sichern. »Die Deutschen schauen im Kunsthistorischen Museum die ganze Zeit in den Katalog, während sie durch die Säle gehen, und kaum auf die an den Wänden hängenden Originale, sie folgen dem Katalog und kriechen, während sie durch das Museum gehen, immer tiefer in den Katalog hinein, so lange, bis sie auf der letzten Katalogseite angelangt und wieder aus dem Museum draußen sind.«⁷²

VIERTE KORRESPONDENZ: UNSICHTBARE RHETORIK

Die Korrespondenzen der erkenntnistheoretischen Texte, die das Bild, als sprachliches Bild, als materielles ›äußeres‹ Referenzobjekt, als immaterielles ›inneres‹ Vorstellungsbild oder als zeigbares Lernobjekt einseitig adressieren, im eigenen Namen zu kontrollieren versuchen, müssen den Faden reißen lassen. Jede Umgrenzung des Bildes im Text evoziert weitere Bilder. Reformuliert im Problem der Mediendifferenz: Jeder Text über Bilder, der den Wortcharakter, seine Medialität, überspielt, zieht den Blick der Interpretation nur umso deutlicher auf das, was er ist: Text. Aus dieser medientheoretischen Falle, so das gegenwärtige Begehren der Textwissenschaften, soll nun eine andere Falle helfen: die Rhetorik.⁷³

Die antike Rhetorik hatte medientheoretisch die Differenz mündlich/schriftlich verhandelt. Und das Bild als sprachliches übernahm hier die Funktion, den Wortcharakter von Texten in der Rede aufzuheben. Lange bevor die rhetorische Übung der Ekphrasis zu einer Gattung der Bildbeschreibung wurde, war sie eine strikt an das Wort gebundene Übung zur Veranschaulichung.⁷⁴ Die Emanzipation der Bilder in der Frühen Neuzeit im Konzept der Rhetorik aufzufangen, hat damals wie heute das Begehren gestärkt, die Differenz der Medien Text und Bild erneut über die Rolle des sprachlichen Bildes, wie sie die antike Rhetorik installiert hatte, zu verbinden.

Neben dem Wechsel der Mediendifferenz von mündlich/schriftlich zu bildlich/schriftlich scheint mir dabei heute ein anderes Problem im Rückblick entscheidend zu sein: die Unsichtbarkeit der Rhetorik in Früher Neuzeit, heute. Obwohl nie zuvor oder danach wieder so viele Lehrbücher der Rhetorik verfasst wurden wie in der Frühen Neuzeit: Sie informieren weniger über Bilder, als dass sie von Bildern informiert werden. Obwohl häufig auf den engen Zusammenhang von kanonischen Texten zum Bild der Frühen Neuzeit und rhetorischen Traktaten verwiesen wird, etwa gegenüber dem Aufbau von Albertis *De Pictura*⁷⁵, sind solche Feststellungen für die Beurteilung und Interpretation dieser Texte selten ausschlaggebend. Und obwohl man in der frühneuzeitlichen Topik eine revolutionäre Reorganisation der Wissensstrukturen ausgemacht hat, die erstmals wieder seit Plato die Bereiche Logik und Rhetorik verbindet, und in der Ausrichtung auf *locus* und *imago* eine neue Pragmatik zu installieren scheint⁷⁶: Die Texte Agricolas sind nicht rhetorischer als die Descartes', der mit dieser Form der Beschreibung wieder bricht. Man müsse noch subtiler von der Sache *locus/imago* handeln, so Agricola; aber es bedürfe großer Anstrengung, das im Inneren der Dinge Versteckte ans Licht zu holen und »gleichsam sichtbar vor Augen zu stellen.« »Ich hätte gewünscht, über diese Materie nicht nur reden, sondern, sofern die Sache es verträge, sie abmalen (*pingere*) oder gar modellieren (*sculpere*) zu können, [...]«⁷⁷

Und Descartes noch einmal zur Erinnerung: »Doch beobachten Sie einmal Menschen, die von Geburt an blind sind. Sie bedienen sich des Stockes ihr ganzes Leben lang und man kann beobachten, wie vollkommen und genau sie, man könnte geradezu sagen »mit den Händen sehen.«⁷⁸ »Denn Sie wissen, dass die Bewegung, in die man das eine Ende des Stockes versetzt, in einem Augenblick auf das andere übertragen wird, [...]«⁷⁹

Und Descartes noch einmal zur Anschauung, dass andere Texte des Autors das rhetorische Spiel aufnehmen: »[...] , wie ich jetzt, während ich schreibe, erkenne, daß sich in demselben Moment, in dem sich die einzelnen Buchstaben auf das Papier ausdrücken, nicht nur das untere Ende der Schreibfeder bewegt, sondern, daß in ihm nicht die kleinste Bewegung sein kann, ohne daß sie zugleich auch von der ganzen Schreibfeder übernommen würde, und daß alle Unterschiede der Bewegungen auch von ihrem oberen Ende in die Luft geschrieben werden, obgleich ich mir nicht vorstelle, daß etwas Wirkliches von einem Ende zum anderen hinüberwandert.«⁸⁰

Die Korrespondenz als Intervention steht vor dem *rhetorischen* Problem. Um einen Unterschied in der Medienrhetorik herbeiführen zu können, fehlt heute eine Rhetorik, die dazu Kriterien liefert. Auf die Möglichkeit, rhetorische Re-

geln zu formulieren, folgt die Unmöglichkeit, die Einhaltung der Regeln regulieren zu können. Nicht die Rhetorik der Bilder oder der Texte über Bilder, sondern die Veränderung des Rhetorischen durch das Bild ist deshalb entscheidend. Wenn, dann wird diese Veränderung den Text auf sich ziehen.

Damit stellt sich wieder die Ausgangsfrage der medialen Selbstbeschreibung der Wissenschaft. So programmatisch der Beitrag angelegt war, muss er enden. Dem Ansatz, die Korrespondenzen im Überblicksstil zu öffnen, müssen Sätze folgen. Die Ähnlichkeit des Textes zu den Texten über Bilder zu betreiben, bleibt Aufgabe *der Texte und konkreter Lektüren*.

Was man wirklich im Bild der Mona Lisa sieht, sind ihre Füße. Leonardo schreibt: »Der Fuß ist so lang wie der ganze Kopf des Menschen, das heißt von unterhalb des Kinns bis zum Scheitel, wie es hier abgebildet ist.«⁸¹

Wir verlassen uns lebenslänglich auf die großen Geister und auf die sogenannten Alten Meister, so Reger, und sind dann tödlich enttäuscht von ihnen, weil sie ihren Zweck nicht erfüllen im entscheidenden Augenblick.⁸²

- 1 Thomas Bernhard: *Alte Meister. Komödie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 40.
- 2 Giordano Bruno: *On the Composition of Images, Signs & Ideas [1591]*. Translated by Charles Doria. Edited and Annotated by Dick Higgins, New York: Willis, Locker & Owens 1991, S. 6.
- 3 Siegfried J. Schmidt: *Medien, Kultur: Medienkultur*, in: Werner Faulstich (Hg.): *Medien und Kultur. Beiträge zu einem interdisziplinären Symposium der Universität Lüneburg*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991, S. 37.
- 4 Vgl. zur Unterscheidung von Medium und Form Niklas Luhmann: *Das Medium der Kunst*, in: *Delfin. Eine deutsche Zeitschrift für Konstruktion, Analyse und Kritik* 4/1 (1986), S. 6–15.
- 5 Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 35.
- 6 Vgl. Thomas Eicher: *Was heißt (hier) Intermedialität?*, in: ders./Ulf Bleckmann (Hg): *Intermedialität/ Vom Bild zum Text. Bielefeld: Aisthesis 1994*. S. 11–28, hier: S. 12 f.
- 7 Ausgenommen scheint hier das Bild als Selbstbeschreibung von wissenschaftlichen Verfahren, wie das etwa im Bereich der Ingenieurwissenschaften, der Astronomie, der Medizin u. a. m. häufig der Fall ist. Hier werden Karten, Diagramme, Computerbilder tatsächlich beobachtet, und kommentierende Texte scheinen dabei von dem jeweiligen Bild blind abgeleitet zu sein. Vgl. dazu Timothy Lenoir: *Inscribing science: scientific texts and the materiality of communication*, Stanford: Stanford UP 1998.
- 8 Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt/M.: Fischer 1995, S. 162 f. Zur vergleichbaren Etymologie des deutschen Wortes Gespenst als Sichtbarkeit vgl. den Eintrag »Gespenst« in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Vierten Bandes Erste Abtheilung, Zweiter Teil: *Gefoppe-Getreibs*, Leipzig: S. Hirzel 1897.
- 9 Barbara Maria Stafford: *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und Niedergang der visuellen Bildung*, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1998, S. 310.
- 10 Ebd., S. 14.
- 11 Ebd., S. 17.
- 12 Barbara Maria Stafford: *Visual Analogy. Consciousness as the Art of Connecting*, Cambridge/London: MIT Press 1999, S. XV.
- 13 Vgl. ebd.
- 14 Vgl. ebd., S. 3.

- 15 Vgl. ebd., S. 8.
- 16 Vgl. zur Analogie Axel Fliethmann: Stellenlektüre. Stifter Foucault, Tübingen: Niemeyer, S. 12–23.
- 17 Marsh H. McCall: *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*, Cambridge: Harvard UP 1969.
- 18 Karl Kerényi: *Eidolon, Eikon, Agalma. Vom heidnischen und christlichen Bildwerk*, in: ders.: *Griechische Grundbegriffe. Fragen und Antworten aus der heutigen Situation*. Zürich: Rhein-Verlag 1964, S. 29–41, hier: S. 38f.
- 19 Bernhard: *Alte Meister* (Anm. 1), S. 12, 13, 42.
- 20 Michael Giesecke: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, S. 505.
- 21 Ralf Schnell: *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Stuttgart: Metzler 2000.
- 22 Vgl. dazu Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/M.: Suhrkamp³1993, S. 11.
- 23 Vgl. ebd., S. 17.
- 24 Hans Robert Curtius: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern/München: Francke Verlag⁹1978, S. 323.
- 25 Ivan Illich: *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand*, Frankfurt/M.: Luchterhand 1991, S. 11.
- 26 Ebd., S. 86.
- 27 Ebd., S. 114.
- 28 Vgl. zur frühneuzeitlichen Unterscheidung von Wort als Belehrung und Bild als Unterhaltung die Vorrede in Theodor de Bry: *Emblemata nobilitati et vulgo scitu digna singulis historijs symbola adscripta et elegantes versus historiam explicantes [...]*, Frankfurt/M. 1592/93. Wie stabil diese Unterscheidungen vor und nach Lessing in Anwendung sind, vgl. Michael Titzmann: *Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen*, in: Wolfgang Harms (Hg.): *Text und Bild – Bild und Text. DFG-Symposion 1988*, Stuttgart: Metzler 1990, S. 368–384.
- 29 Gottfried Boehm: *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. (Hg.) *Was ist ein Bild?* München: Fink²1995 S. 11–38, hier: S. 14 f.
- 30 Nikolaus von Cues: *Der Laie über den Geist. Idiota de mente. [1450] Von Martin Honecker und Hildegund Menzel-Rogner*. Hamburg: Meiner Verlag 1949 (= *Schriften des Nikolaus von Cues. Im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften in deutscher Übersetzung, hg. v. Ernst Hoffmann Heft 10*), S. 18.
- 31 Derrida: *Marx' Gespenster* (Anm. 8), S. 162 f.
- 32 Bernhard: *Alte Meister* (Anm. 1), S. 43 f.
- 33 Vgl. dazu Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Beck⁵2000, S. 171 f.
- 34 Vgl. Norbert Schnitzler: *Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, München: Fink 1996, S. 30, 43.
- 35 Vgl. ebd., S. 32 f.; Giesecke: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit* (Anm. 20), S. 474 f.
- 36 Vgl. Viktor Stoichita: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München: Fink 1998, S. 110 f.
- 37 Michael Baxandall: *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictural composition 1350–1450*, Oxford: Clarendon Press 1986, S. 58.
- 38 Carsten-Peter Warncke: *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden: Harrassowitz 1987 (= *Wolfenbütteler Forschungen, hg. v. der Herzog August Bibliothek, Band 33*), S. 25, 27.
- 39 Ebd., S. 39.
- 40 Ebd., S. 117, 243.
- 41 Georg Philipp Harsdörffer: *Delitiae Philosophicae et Mathematicae. Der Philosophischen und Mathematischen Erquickstunden Dritter Teil. Neudruck der Ausgabe Nürnberg 1653*, hg. und eingeleitet v. Jörg Jochen Berns. Frankfurt/M.: Keil 1990, S. 274.
- 42 Georg Philipp Harsdörffer: *Delitiae Philosophicae et Mathematicae. Der Philosophischen und Mathematischen Erquickstunden Zweyter Teil. Neudruck der Ausgabe Nürnberg 1651*, hg. und eingeleitet v. Jörg Jochen Berns. Frankfurt/M.: Keil 1990, S. 230 f.
- 43 Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München: Fink 1997, S. 11.

- 44 Ebd.
- 45 Bernhard: *Alte Meister* (Anm. 1), S. 35.
- 46 Michael Giesecke: *Sinnenwandel Sprachwandel Kulturwandel. Studien zur Vorgeschichte der Informationsgesellschaft*, 2. durchgesehene Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, S. 236.
- 47 Stephan Otto: *Das Wissen der Ähnlichkeit. Michel Foucault und die Renaissance*, Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang 1992, S. 110.
- 48 Horst Bredekamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin: Wagenbach 2000, S. 99.
- 49 Bernhard: *Alte Meister* (Anm. 1), S. 37 f.
- 50 Cues: *Der Laie über den Geist* (Anm. 30), S. 14.
- 51 Zwei Jahre vor der Erfindung der Druckerkunst misst der Geist alles durch geometrische Bilder oder begrifflich durch Gleichnisbilder. Und weiter: »Der Geist bildet den Punkt so, daß er die Grenze der Linie darstellt und die Linie als Grenze der Fläche und die Fläche als Grenze des Körpers. Er bildet die Zahl. Vielheit und Größe stammen also aus dem Geist. Damit mißt er alles.« Ebd., S. 54.
- 52 Bruno: *On the Composition of Images* (Anm. 2), S. 5.
- 53 Ebd., S. 34 f.
- 54 Ebd., S. 39.
- 55 Ebd., S. 33.
- 56 Bernhard: *Alte Meister* (Anm. 1), S. 152 f.
- 57 In der Vorrede des Übersetzers zu Justus Lipsius' *De Constantia* heißt es etwa mit Blick auf die rhetorischen Anspielungen des Textes, dass man das Buch mehrmals lesen solle, denn je öfter man es lese, desto besser werde man es verstehen. Vgl. Justus Lipsius: *Von der Beständigkeit [De Constantia]*. Faksimiledruck der deutschen Übersetzung des Andreas Virritius nach der zweiten Auflage von C. 1601. Mit den wichtigsten Lesarten der ersten Auflage von 1599, herausgegeben von Leonard Forster, Stuttgart: Metzler 1965, o. S.
- 58 Vgl. dazu Stoichita: *Das selbstbewusste Bild* (Anm. 36), S. 169, 178 f.
- 59 Gertrud Leisegang: *Descartes' Dioptrik*, Meisenheim: Westkulturverlag Anton Hain 1954, S. 70.
- 60 Ebd.
- 61 Vgl. Einleitung und Anhänge in: Karl Möseneder (Hg.): *Claude-François Menestrier: L'Art des Emblèmes où s'enseigne la Morale par les Figures de la Fable, de l'histoire & de la nature*. Nachdruck der Ausgabe Paris 1684, Mittenwald: Mäander 1981.
- 62 Antoine Arnauld/Pierre Nicole: *Die Logik oder die Kunst des Denkens*, 2. durchges. und um eine Einl. erw. Aufl., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, S. 27.
- 63 Ebd., S. 81.
- 64 Ebd., S. 25.
- 65 Bernhard: *Alte Meister* (Anm. 1), S. 184, 187.
- 66 Gianfrancesco Pico della Mirandola: *Über die Vorstellung. De Imaginatione*. Lateinisch-deutsche Ausgabe mit einer Einleitung von Charles B. Schmitt und Katherine Park und hg. v. Eckard Kessler, München: Fink 1997, S. 67.
- 67 Vgl. ebd., S. 101.
- 68 Ebd., S. 77.
- 69 Sigmund Freud: *Die Traumdeutung* [1900], in: ders.: *Studienausgabe*, hg. v. Alexander Mitscherlich u. a., Bd. II, Frankfurt/M.: Fischer 1972, S. 335.
- 70 Bernhard: *Alte Meister* (Anm. 1), S. 117 f.
- 71 Stellvertretend: »Die Emblemata, welche nun fast in allen Sprachen überflüssig zu finden/sind nicht anders als sinnreiche Bilderlehren: und wird heutiges Tages schier kein Buch ausgefertigt/das nicht mit Bildern gezieret sey.« Niemand solle ihm also übel nehmen, daß er der »blöden Jugend« die »seltsamen Figuren der Buchstaben« in »Bildern« erklärt. Denn auch die Buchstaben des hebräischen Alphabets, von dem alle anderen abgeleitet seien, waren ursprünglich Bilder. Vgl. Johann Buno: *Neues// und also eingerichtetes// ABC// und Lesebüchlein// Daß// Vermittels der darinnen begriffenen Anleitung / nicht nur Junge / sondern auch Erwachsene innerhalb 6 Tagen / zu fertigem Lesen so wol Deutscher als Lateinischer. ... gebracht werden*. Dantzig: Huenefeld 1650, o. S. Auch gegenwärtig wird die *Rede* von der Bilderflut mit Didaktik oder Pragmatik gedämmt. Wenn man das Sehen wie einmal das Lesen gelernt haben wird, sollen die Bilder entzaubert sein: »Erst wenn wir in der Lage sind, unsere Seh-Routine zu durchbrechen und die Bedingtheiten des Mediums zu erkennen, werden wir die Television als eine Seh-Schule benutzen können, in der et-

Axel Fliethmann (Köln)

74

- was über das Verhältnis des Sichtbaren zum Unsichtbaren zu lernen ist.« Klaus Kreimeier: Lob des Fernsehens, München/Wien: Hanser 1995, S. 37.
- 72 Bernhard: Alte Meister (Anm. 1), S. 49 f.
- 73 Vgl. Mieke Bal: Reading ›Rembrandt‹. Beyond the Word-Image Opposition. The Northrop Frye Lectures in Literary Theory, Cambridge: Cambridge UP 1991, S. 2 f.; Sabine Gross: Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Lese-prozeß, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, S. 106 ff.; Peter Wagner: 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: de Gruyter 1996, S. 1.
- 74 Vgl. Fritz Graf: Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike, in: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München: Fink 1995, S. 145.
- 75 Vgl. etwa Warncke: Sprechende Bilder – sichtbare Worte (Anm. 38), S. 27.
- 76 Vgl. dazu im Überblick Wilhelm Schmidt-Biggemann: Topica Universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft, Hamburg: Meiner 1983.
- 77 Rudolf Agricola: De inventione dialectica libri tres. Drei Bücher über die Inventio dialectica. Auf der Grundlage der Edition von Alardus von Amsterdam (1539) kritisch herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Lothar Mundt. Tübingen: Niemeyer 1992 (= Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext, Band 11), S. 21.
- 78 Gertrud Leisegang: Descartes' Dioptrik (Anm. 59), S. 70.
- 79 Ebd.
- 80 René Descartes: Regeln zur Ausrichtung der Erkenntniskraft, in: ders.: Philosophische Schriften in einem Band. Mit einer Einführung von Rainer Specht. Hamburg: Meiner 1996, S. 79. Das Beispiel der 12. Regula soll dort im Kontext veranschaulichen, wie die Übertragung äußerlicher Sinneswahrnehmung in den Gemeinsinn funktioniert.
- 81 Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei. Herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von André Chastel, München: Schirmer/Mosel 1990, S. 290.
- 82 Bernhard: Alte Meister (Anm. 1), S. 287.

Michael Wetzel (Frankfurt/M.)

DIE LEONARDO-GALAXIS: VOM TAFEL- ZUM MONITORBILD

Die Frage der Medien ist wohl kaum nur eine Frage der Moderne gewesen. Oder man begreift *Modernität* funktional als Moment einer jeden historischen Zäsur, in der sich eine Umstrukturierung der medialen Modalitäten kultureller Repräsentation abzeichnet. Dann sind schon die Höhlenzeichnungen von Altamira, Lascaux und anderen neu entdeckten Schauplätzen der menscheitsgeschichtlichen Vorzeit *visueller Kultur* eminent von der Frage betroffen, die sich 20.000 Jahre später u. a. in die Formulierung vom *Medium als Botschaft* kleidete. Denn bereits die uralten Malereien – vor allem im Périgord – verkörpern auf faszinierende, und zwar – soweit archäologisch nachvollziehbar – auf magisch-sakrale Weise die *Macht des Bildes* als sich ablösende, autonomisierende Instanz zwischen dem Sinn suchenden Subjekt und dem Sinn verlangenden Objekt. Gewissermaßen gilt schon für den Cromagnon-Menschen, was sich erst auf dem Höhepunkt der antiken Kunst als *Ursprung* der Malerei anekdotisch verklärte: nämlich das *quid pro quo* von sich entziehender Realität und symbolisch verfügbarer Repräsentation. Die von Plinius popularisierte Pointe der Liebesgeschichte jener Tochter des Töpfers aus Korinth, die den Schattenriss des Geliebten am Vorabend seines Auszuges in den Krieg festhält, gipfelt in jener Geste aus Liebe und Trauer um den Scheidenden, die das Sich-Entziehende zu bewahren sucht, um sogleich, zugleich die schwindende Spur des Schattens einer genau genommen plastischen Restitution zu unterziehen.

Vielleicht sind die ebenfalls plastisch von den vorzeitlichen Höhlenwänden hervortretenden Tierbilder, die der gleichen Doppelökonomie von zeichnerischem Schattenriss und reliefartigem Volumen gehorchen, gar nicht so sehr von der bemächtigenden Beschwörung des Dargestellten durch das Darstellende beherrscht, wie sie eine Deutung im Zusammenhang von Jagdmotiven nahe legt, sondern vielmehr dem Kult einer visuellen *Trauerarbeit* verpflichtet. Vielleicht wird auch in ihm Abschied genommen von den Gegenständen eines Opferrituals und im Medium des Bildes eine supplementäre Kraft der *Re-Präsentation* entdeckt: als Besiegelung einer Absenz von dem, was *anderswo* ist, als »Mächte des Bildes«, die Toten den Lebendigen zu zeigen, wie Louis Marin es in seinen Überlegungen zur Gabe der Sichtbarkeit als Trauerarbeit des Bildes, genauer als »travail du deuil de l'absolu de ›force« formuliert.¹ Denn die darin skizzierte Ontologie des Bildes setzt sich bewusst von einer depotenzierenden Lesart des Bildes als »Weniger-Sein«, als Abbild, Kopie, Imitation oder gar als Schein, Trug, Simula-

Michael Wetzel (Frankfurt/M.)

76

krum des Doubles der Realität, kurzum als sekundäre Seinsart ab, um nach der *Virtualität* des Bildes, seinen Möglichkeiten bzw. seinem Vermögen zu fragen, die jedoch gerade im Verzicht auf die absolute Macht der Deckungsgleichheit oder gar Identität mit dem Original besteht: »Pouvoir de l'image, autorité de l'image: dans sa manifestation, dans son autorité, elle détermine un changement dans le monde crée quelque chose [...] Effet-représentation au double sens [...] de présentification de l'absent – ou du mort – et d'autoprésentation instituant le sujet de regard dans l'affect et le sens«. ²

Marin liest dieses »créer« nicht als göttliche *creatio ex nihilo*, sondern eher im semantischen Umfeld des Wortes »augere«, das Autorschaft als ein »Mehren« im Sinne einer Partizipation an der Macht bzw. am Mehrwert des Bildes begreift. Und genau hier stellt sich von jeher die Frage der Medialität als Frage nach der *Technik* des Aufschreibe-, Aufzeichnungs- oder Auftragesystems oder allgemeiner formuliert nach den spezifischen Formen der Datenverarbeitung eines konjunkturellen Mediums. Speziell in den visuellen Kulturen gilt es dabei zwischen dem *Bild* als »Werk«, kultureller Manifestation oder »Gebilde« und dem darin zum Ausdruck kommenden *Visuellen* als Konglomerat all der Techniken des Beobachtens, Darstellens, Übertragens, die in eine bestimmte historische Bildform eingehen, zu unterscheiden. Das Visuelle ist also m. a. W. nicht gleichzusetzen mit dem Bild, sondern betrifft nur den technischen Aspekt der Sichtbarkeit. Um noch ein letztes Mal auf die Höhlenmalereien zurückzukommen, so wäre es verfehlt, die Autorität der Bilder als Abbilder einer absoluten Wirklichkeit oder gar Wahrheit gegenüber bemessen zu wollen, statt sie in ihrer Authentizität als Ausdruck eines Cromagnon-Sehens zu würdigen. Der pikurale Aspekt kann dabei auch als der *ästhetische* im engeren Sinne gesehen werden, der visuelle dagegen als der *informationelle*, wobei Information hier nicht nur die objektive Seite der optischen Daten betrifft, sondern vor allem die andere des »Subjekts des Blicks« im Sinne Marins.

Eine besondere Sensibilisierung für den Gegensatz von *Bild* und *Visualität* verdankt sich nicht zuletzt dem französischen Filmtheoretiker und -kritiker Serge Daney. Allerdings erfolgt seine begriffliche Differenzierung aus einer zugespitzten Perspektive aktueller Fragen: Es geht darum, das *Ideal* des Bildes als spezifische Widerständigkeit des Künstlerischen gegen die Informationsflut einer *bloßen Visualität ohne Bedeutung* in den elektronischen Medien zu retten. Seit dem Siegeszug der bildlichen Echtzeitübertragung im Aktualitätsmedium Fernsehen wird auf eine gewaltsam scheinende Weise die historische Reflexionsleistung der *Pictura* vom technischen Fortschritt abgekoppelt. Im gleichen Zuge setzt sich das Visuelle im ausschließlichen Kriterium der *Sichtbarkeit* absolut und eskamotiert

gewissermaßen das Bleibende, das Bewahrende, ja das Materielle des Bildes. Daneys zugegebenermaßen polemische und wenig argumentative Äußerungen sehen im Televisionären eine nachgerade ikonoklastische Reduktion des Visuellen auf optische Reize, auf Perzeption ohne Apperzeption. Es geht nur noch darum zu zeigen, ohne zu begreifen: Fakten als beweiskräftiges Datenrohmaterial zu präsentieren statt In-Formation auszuarbeiten und im Bilde zu sein:

Das Visuelle (das im Fernsehen dominiert) ist ein schlagkräftiger ›Beweis‹ [preuve], der sich in einem geschlossenen Kreis verliert. Er entspricht dem, was man mit seinen Augen macht, wenn man nicht das Risiko einer unangenehmen Begegnung eingehen möchte, einer Begegnung mit jenem anderen, [...] den man schließlich aus den Augen verliert. [...] Das Bild ist einfach das Gegenteil. Es ist das, was ständig eine gewisse Heterogenität beherbergt, was uns daran erinnert, dass wir nicht allein auf der Welt sind.³

Natürlich ist damit ein bestimmtes Fernsehen gemeint, aber Daney trifft auch einen grundsätzlichen Zug des Übertragungsmediums, dessen Faszination sich dem Angebot verdankt, voyeuristisch dabei sein zu können (wie heute alternativ durch das System der Überwachungskameras im Netz der *web-cams*) und über die scheinbare Simultaneität des Gesehenen das Gemachtsein des Bildes, seine Genealogie durch *Montage*, Collage, Konstruktion, eben die Medialität seines Mediums zu vergessen. Und in dieser Hinsicht setzt sich das Visuelle ins ideologische Unrecht einer erschlichenen Unmittelbarkeit. Hier erinnert Daney bewußt im Namen des Bildes an die Instanz des *anderen*, die in der Fluchtlinie eines ständig dem zeitlichen Entzug der Wirklichkeit auf den Fersen bleibenden Visuellen aus den Augen verloren wird: angefangen beim anderen Bild, durch welches das eine vermittelt ist, über das Andere des Bildes, in dem dieses zugrunde geht, bis hin zum Bild selbst als das Andere, das vor dem Realen schützt.⁴

Während das *Visuelle* sich dagegen allein als »optische Verifizierung eines rein technischen Funktionierens« präsentiert, schließt das *Bild* immer auch die Dimension einer Gebrochenheit des Blicks im Sinne einer Reflexion mit ein, die Raum schafft für »eine gewisse Andersheit [*altérité*]« des Gesehenen und als Dimension eines Entzugs im Bild auch »Widerstand« leistet gegen die Aufdringlichkeit des optischen Spektakels:

Das Visuelle kennt keinen Gegenschuß, ihm fehlt nichts, es ist abgeschlossen, kreisförmig in sich zurücklaufend, ein wenig von der Art des

Michael Wetzel (Frankfurt/M.)

78

pornographischen Spektakels, das nichts weiter ist als die ekstatische Verifikation des Funktionierens der Organe. Das Bild hingegen, jenes Bild, das wir im Kino bis zur Obszönität geliebt haben, ist das Gegenteil davon. Das Bild steht immer an der Front der Auseinandersetzung zwischen zwei Kraftfeldern, [...]. Das Bild ist immer mehr und zugleich auch weniger als es selbst. [...] Und wenn das Visuelle heute den Siegeszug davonträgt, dann deshalb, weil die Trugbilder der Identität überall mehr oder weniger geschickt wieder Einzug gehalten haben. Das Bild ist allerdings nicht nur auf dem Rückzug, sondern es leistet in einem Universum der reinen Signale als rührseliges Erinnerungsstück auch eine Art von sturem Widerstand.⁵

Es geht also um eine *Nostalgie* des Bildes z. B. in Form eines *Piktorialismus*, der auch die technischen Bilder der Fotografie und des Films heimgesucht hat. Nostalgisch ist daran, dass der Erlebnishunger des Visuellen einer eingedenkenden *Arbeit*, ja einer *Trauerarbeit* am Sichtbaren konfrontiert wird, wodurch Sichtbarkeit gerade in einen dialektischen Kontext der Nichtsichtbarkeit und des Unsichtbaren gestellt wird. Allerdings muss der eingangs unterstellten historischen Makroperspektive der Malerei in fünfstelligen Jahresangaben in dieser Hinsicht doch eine epochale Einschränkung kontraindiziert werden. Es gibt keine kulturelle Konstante des Bildes, die hier stark gemachte Lesart der Trauerarbeit ist natürlich – wie bei Marin unzweideutig zugestanden – vorwiegend aus christlicher Tradition gedacht. Und für diese stellt die Schwelle der historischen Moderne in der Renaissance noch eine Potenzierung der pikturalen Trauerarbeit dar, die nun nicht mehr nur der göttlichen Offenbarung als Inkarnation im Sohne gilt, sondern auch der anderen Offenbarung im Buche der Natur.

Das Bild nähert sich in dieser Hinsicht seinem vermeintlichen Gegensatz, dem Text, in einer Weise an, die zu vielfältigen *chiasmatischen* Figuren Anlass gegeben hat. Als Spiel zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, zwischen Darstellung und Verbergung, nimmt der pikturale ebenso wie der zeichnerische Zug schon Schriftzüge an und diese verflechten sich zu bildnerischen Figurationen. In dieser Hinsicht hat die Heraushebung des Visuellen am Bild noch eine andere historische Bedeutung lange vor der elektronischen Direktübertragung: nämlich die einer Absetzung des Bildmediums der Malerei überhaupt gegenüber dem Textmedium der Literatur. *Sichtbarkeit* wurde also bewusst von Lesbarkeit oder Beschreibbarkeit abgelöst, um im *Paragone*, dem seit der Renaissance tobenden antagonistischen Prinzip einer Differenz oder eines Widerstreits der Medien – sei es zwischen auditiven oder visuellen, oralen oder skripturalen, optischen oder haptischen – auf Ausschließlichkeit zu insistieren.

Der Schnitt ist für das Bildliche selbst von Nachteil. Die am meisten zitierte antike Formel des Horaz – »*Ut pictura ... ut poesis*« – hat noch nichts von einem Streit, sondern versöhnt eher die unterschiedlichen Kunstformen (»*pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*«). Erst die im 15./16. Jahrhundert sich vollziehende Nobilitierung der vormals handwerklichen Künste des Bildlichen sucht nach Überbietungsformeln und findet sie, ausgehend von der wissenschaftlichen Konstruktion der Zentralperspektive, im ungetrübten Blick des Malers auf die ihm sich darbietende Welt des Natürlichen. Selbst Rousseau, der in seiner Anspielung auf jene Tochter des Töpfers von Korinth die Liebe als Erfinderin der Zeichnung nominiert, lässt das Wort im Gegensatz dazu verblasen, da es nicht in der Lage sei, die Bewegung des Stäbchens wiederzugeben, mit dem die Umrisse des Geliebten festgehalten werden. Aber mit dieser Suggestion einer Unmittelbarkeit des Bildlichen und damit einer Anteilnahme des Abbilds an der Energie des Originals, mit diesem Postulieren eines direkten Festhaltens des Umrisses findet schon die Abtrennung statt, die sich im Supplement des Zeichens als Zeichnung ebenso fortsetzt wie in den Zeichen der Schrift. Derrida hat diese Gemeinsamkeit von Bild und Visuellem im Begriff der *Grenze* benannt und am Beispiel jener Urszene der Malerei kommentiert, die gerade mit der Sichtbarkeit des begehrten Objekts die Differenz als Verräumlichung des Aufschubs, der Spur und des Todes einführt:

Im Unterschied zum gesprochenen oder geschriebenen Zeichen trennt sie sich nicht vom begehrten Körper dessen, der umreißt, oder vom unmittelbar wahrgenommenen Bild des anderen. Zweifellos ist auch das ein Bild, was da am Ende des Stäbchens sich abzeichnet; aber ein Bild, das sich selbst noch nicht ganz von dem, was es repräsentiert, getrennt hat; das von der Zeichnung Gezeichnete ist beinahe präsent, leibhaftig, in seinem Schatten, der Abstand des Schattens oder des Stäbchens ist beinahe nichts. Diejenige, die umreißt, das Stäbchen jetzt in den Händen hält, berührt beinahe, was beinahe der andere *selbst* ist, bis auf die winzige Differenz; diese kleine Differenz – die Sichtbarkeit, die Verräumlichung, der Tod – ist zweifellos der Ursprung des Zeichens, der Abbruch der Unmittelbarkeit; aber gerade in ihrer äußersten Reduzierung zeichnen sich die Konturen der Bedeutung ab. Man denkt dann das Zeichen von seiner Grenze her, die weder der Natur noch der Konvention zugehört.⁶

Diese Bewegung der Grenze, der *Delimitation* im doppelten Sinne von Ein- und Ausgrenzung, kommt für die Malerei gewissermaßen zu einem Höhepunkt in

Michael Wetzel (Frankfurt/M.)

80

der Entstehung des *Tafelbildes* als abgelöste, transportable, in sich geschlossene Bildwelt der *Renaissance*. Der Effekt des Visuellen verdankt sich hier einer dreifachen Begrenzung: als Grenze des Rahmens durch die *Rahmenschau*; als Grenze des perspektivischen *Sehpunkts* und als immanente Grenze der Differenz zwischen *Licht und Schatten* (die selbst nicht als Linie markiert ist, sondern sich aus der plastischen Farbwirkung ergibt). Im Sinne dieser *Hervorbringung von Sichtbarkeit* (im Gegensatz zu einer bloßen Wiedergabe von Sichtbarem) vollzieht sich im Tafelbild der Renaissance auch eine Emanzipation des Bildes von der mittelalterlichen Ikonographie, ein Übergang vom abbildlichen *eikon* zum produktiven *eidos*: der *idea* als Vermittlung von *mimesis* und *conchetto* im *disegno*.

Diese freie Tätigkeit des Entwerfens und Erfindens ersetzt die *imago* der Gottesähnlichkeit durch *vestigium*, die Spur, den Rest, die Reliquie des Göttlichen in der zweiten Offenbarung, dem Buch der Natur. Das Tafelbild wird so Träger der Spur einer verlorenen Ähnlichkeit: eines – wie der französische Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman es zugespitzt nennt – *Symptoms* der Unähnlichkeit und Figuration. Auf diese Formel bringt er die bei Fra Angelico beobachtete Ablösung der visuellen Kultur vom mittelalterlichen Bilddenken der Ähnlichkeit als Verschiebung eines urchristlichen Mysteriums, nämlich der *Inkarnation*. Dieses Motiv bezeichnet die Bewegung der Renaissance-Malerei zur Autonomie: im Sinne der Entdeckung des *Visuellen* zwischen Ikonoklasmus und Idolisierung, »etwas, was den Blick über das Auge, das Sichtbare, über sich selbst hinaustragen sollte, hinein in die schrecklichen oder herrlichen Regionen des Imaginären und des Phantasmas.«⁷ Hierbei gebraucht Didi-Huberman allerdings den Begriff des Visuellen in einem vom Wortgebrauch Daneys abweichenden Sinne: als virtuelle Kraft des Bildes, einen Prozess des Sehens und der Sichtbarkeit auszulösen, der nicht nur im Betrachten des Bildes terminiert, sondern der den *Blick* vom Subjekt ablöst und zu etwas werden lässt, das im Wechselverhältnis von Subjekt und Objekt der Betrachtung wieder- oder zurückgegeben wird:

Mit dem Sichtbaren sind wir natürlich im Reich des Manifesten. Das Visuelle dagegen würde eher auf jenes unregelmäßige Netz aus Ereignis-Symptomen verweisen, die das Sichtbare als Spuren und Splitter oder als ›Aussagemarkierungen‹, als Anzeichen erreichen [...]. Von etwas – einer Arbeit, einem im Prozeß befindlichen Gedächtnis –, das nirgends ganz und gar beschrieben, festgehalten oder in Archiven deponiert worden ist, weil seine signifikante ›Materie‹ zunächst ein Bild war.⁸

Didi-Huberman hebt also zwei Aspekte am Tafelbild hervor: zum einen die *Trägerschaft* als Medium der Aufzeichnung und Entwicklung des Blicks, die es zum Ort einer Verräumlichung oder Stattgabe des Sehens werden lässt, und zum anderen die Differenz zwischen dem *Visuellen* als virtueller Macht des Bildes und dem *Sichtbaren* als virulenter Oberflächenstruktur. Gerade diese Differenzierung zwischen einer latenten Sichtbarkeit, die zunächst unsichtbar bleibt, und einer hervorgebrachten Sichtbarkeit ist für das Verständnis der Spannung zwischen Bild und Visuellem im Renaissancegemälde entscheidend. Es wäre nämlich falsch, davon auszugehen, dass mit der neuen Natureinstellung ein Gesehenes wiedergegeben wird. Es ist vielmehr ein *neues Sehen*, was im Bild zum Ausdruck kommt, ein Sehen, das sich – modern gesprochen – auch einem Prozess der Bildmontage verdankt. Im Gegensatz zum technischen Bewegungsbild des Films mit seiner sequenziellen Montage und zur Collage mit Heterogenität der Decoupage ist die malerische Montage allerdings eine vertikal sich palimpsestartig überlagernde, deren Schichten oder Stadien unsichtbar sind (jedenfalls für das nicht mit einem Röntgenblick ausgestattete Auge).

Es gibt in der Geschichte der Malerei eine lange Tradition solcher Montage-techniken, die zum Teil mit biologischen Metaphern bedacht werden (wie der *Pfropfung* bei der Konstruktion idealer Körper durch einzelne, das Schönheitsideal perfekt erfüllende Einzelglieder), zum Teil dem Bildbestand der Schreibpraktiken und ihren Gedächtnismodellen entstammen (wie die unvermeidliche *Wachstafel* mit ihren Teilaspekten des Engramms, der Modellierbarkeit, der Oberflächenglättung etc., die ja noch in Freuds »Wunderblock« zu neuen Ehren kommt). Entscheidend ist dabei, dass das Tableau nicht auf eine Oberfläche des sichtbar Dargestellten reduziert wird, sondern ein *Volumen* besitzt, gebildet aus einer virtuellen Mannigfaltigkeit der Farbschichten als Materialität des Trägers, der sich in Oberfläche und Tiefe differenziert. Hieran lassen sich dann für die Bildmontage *paradigmatische* Verweisungen vom manifest Sichtbaren auf den latenten Entstehungsprozess (der Versionen, Vorarbeiten, Variationen, Parerga) und *syntagmatische* Beziehungen konnotativer Art mit anderen Bildern, Motiven, Techniken unterscheiden. Das Bild wird zum *Dispositiv* der Visualisierung, innerhalb derer die Sichtbarkeit nur ein Oberflächeneffekt ist, und zwar ein sekundärer.

Wenn man dieses Dispositiv des Tafelbildes nun mit dem Namen der *Leonardo-Galaxis* belegt, so hat diese Wahl eines Eigennamens sicherlich etwas Willkürliches. Das Dispositiv wurde von anderen bedeutenden Malern der Renaissance wie Michelangelo oder Raffael zur Blüte gebracht und theoretisch begründet (wie etwa im wichtigen Traktat über die Malerei von Alberti). Aber kein

Michael Wetzel (Frankfurt/M.)

82

Künstlerkollege seiner Zeit verbindet in vergleichbarer Weise artistische Tätigkeit mit ästhetischer und wissenschaftlicher Forschung wie Leonardo da Vinci. Er zieht zugleich ein hohes Maß an Faszination auf sich durch die entschiedene Weise, mit der er die Malerei an den Gipfel aller Künste setzt. Das *Auge* gilt ihm als das höchste Organ des Menschen, ja als ein göttliches Organ, als das »Fenster des menschlichen Körpers, durch das er seinen Weg erspäht und die Schönheiten der Welt genießt« oder als »Fenster der Seele«. ⁹ Kein Wunder also, dass Leonardo entsprechend den Paragone zwischen Dichtung und Malerei grundsätzlich, und zwar nicht nur ästhetisch, sondern anthropologisch im Sinne einer Höherwertigkeit Letzterer, entscheidet. Ausgangspunkt ist die Simonides von Keos zugeschriebene Unterscheidung, deren Benennung sinnlicher Defizite sogleich aber gewertet wird:

»Die Malerei ist eine stumme Dichtung, und die Dichtung ist eine blinde Malerei, die eine wie die andere ahmt die Natur nach, wie es ihren Fähigkeiten entspricht.«

»Gewiß gibt es niemanden, der nicht lieber Gehör oder Geruch verlöre als das Auge; denn der Verlust des Gehörs führt zum Verlust aller Wissenschaften, deren Ziel die Worte sind; und man verhält sich so, nur um die Schönheit der Welt nicht zu verlieren, die aus der Oberfläche der Körper, der gemachten wie der natürlichen, besteht, die sich im menschlichen Auge widerspiegeln.«

»[...] sagen wir mit Recht, dass sich die Wissenschaft der Malerei zur Dichtung so verhält wie der Körper zu dem Schatten, den er wirft; der Unterschied ist sogar noch größer, weil der Schatten des Körpers wenigstens durch das Auge noch dem Urteilsvermögen vermittelt wird [...].« ¹⁰

Daniel Arasse hat in seiner luziden Interpretation darauf aufmerksam gemacht, dass Leonardo in seiner Aufnahme des Simonides-Zitats sehr genau auf das falsche Gleichgewicht zwischen Malerei und Dichtung reagiert und deren implizite Unterstellung des sprachlichen als höheres Kunstwerk gerade umgekehrt hat. Die Überlegenheit der Malerei rührt für ihn schon von der größeren »Viefalt« der bildlichen Darstellung her sowie von der Harmonie der simultan sichtbaren Details, die im linearen Text zerstückelt werden. ¹¹ Das später in Lessings *Laokoon* als Einschränkung der Malerei auf eine Augenblicksstruktur wiederaufgenommene diakritische Motiv wird hier gegen das Primat der Sprache gewendet. Auffällig ist ja schon Leonardos Beschränkung der Stummheit des Malerischen auf den Verlust des Gehörs, während sich ihm derjenige der *Stimme* nicht als Problem zu stellen scheint. Es geht vielmehr um die Nobilitierung der *pictura* gegen die Alleinherr-

schaft des *logos* – nicht zuletzt vor dem historischen Hintergrund der Emanzipation des Künstlers als freier Künstler nach dem Intellektuellen-Modell des Schriftgelehrten. Leonardo wendet oder verwendet die Definition der Dichtung als blinde Malerei, indem er die *visuelle* Kraft der Malerei noch um die *poetische* potenziert, die ihr als Hervorbringung, als Erzeugung von Sichtbarkeit aus dem Zustand der Blindheit eignet.

Aber das hat auch umgekehrt zur Konsequenz, dass diese Augenkunst nicht nur aus Sehen und Sichtbarkeit besteht, sondern ihre visuellen Effekte selbst aus der Auseinandersetzung mit einer substanziellen Unsichtbarkeit hervorgehen. Leonardo, der Augenmensch *par excellence*, der seine wissenschaftliche Autorität bewusst jenseits derjenigen der »Autoren« allein auf »die Erfahrung, die Lehrmeisterin ihrer Lehrmeister« gründete und sich bereits als »Erfinder« in einer »Mittler«-Funktion zwischen Natur und Menschen begriff,¹² wahrte in seiner künstlerischen Bildauffassung ein durchaus wesentliches Verhältnis zur *handwerklichen* Tradition. Zwar teilt sich die Erfahrung zunächst den Augen mit, bei deren Darstellung aber – als Rezipienten der Sehstrahlen – das Sichtbare nur mit dem Sehenden oder der Sicht zusammen gedacht werden können;¹³ bevor es jedoch zum Bild kommt, muß das, was vom Auge in den Geist gelangt, »mit den Händen ausgeführt« und kann »ohne die Arbeit der Hände nicht vollendet werden«:

Und darin besteht die Wissenschaft der Malerei, die im betrachtenden Geist wohnt; ihm entspringt dann die Ausführung, die weitaus würdiger ist als die vorher genannte Wissenschaft oder Betrachtung.«

»Alles, was als Wesen, als Dasein oder als Vorstellung im Weltall da ist, hat er [der Maler] zuerst in seinem Kopf und dann in seinen Händen, die sich so vor allem anderen auszeichnen, dass sie eine ebenmäßige Harmonie schaffen, die ein einziger Blick gleichzeitig erfassen kann so wie die Dinge selbst.¹⁴

Die *Hände des Malers* sind also letztlich die apparative Instanz, die auf dem Wege der Figuration, der Formung der Materie der Vorstellung, die wiederum den Blick darauf formt, *Sichtbarkeit gibt*: eine Sichtbarkeit, die sich aus der ›Tiefe‹ des materiellen Bildträgers herausarbeitet. Insofern ist das *Zeichnen* für Leonardo die Grundlage der Malerei und des Tafelbildes, der Zug des Zeichenstiftes als blind in die Materie der Aufzeichnung sich einschreibende Bewegung die Bedingung der Möglichkeit dafür, dass es etwas zu sehen gibt. Zugleich ist dieser *grafische Akt*, der für Leonardo letztlich eine Intellektualisierung der Hand bewirkt, einer didaktischen Absicht verpflichtet, die Zeichnen mit Erkennen und Sichtbarkeit mit

Michael Wetzel (Frankfurt/M.)

84

Lesbarkeit zusammendenken will. Arasse hat, ausgehend von der konstitutiven Dialektik von Linie und Gestalt, von wissenschaftlicher Zeichnung und malerischem *sfumato* (als Undeutlichkeit oder Unsichtbarkeit der figuralen Umrisse an der Grenze zwischen Licht und Schatten), eine besondere zeichnerische Praktik Leonardos als Urszene des Tableaus herausgearbeitet: Die Zeichnung macht mit Hilfe des Aufrisses das ›in Wirklichkeit‹ Unsichtbare sichtbar, eben indem sie die Linie zieht, aber nicht als bestimmte, sondern – übertragen gesprochen – als blind tastende, das virtuelle Wahrnehmungsfeld der rezeptiven Sehdaten abtastende Bewegung:

Indem sie immer wieder über die gleichen Stellen fuhr, ihre Bewegungsmöglichkeiten erprobte, um die ausgewogenste Form zu finden, erzeugte Leonardos Hand schließlich einen unlesbaren Fleck; in diesem Chaos ist nichts mehr zu erkennen. Sein Blick jedoch entdeckte in der Bewegung der Hand die gesuchte, aber verwischte und verborgene, zur Gestalt strebende Form. Leonardo markierte diese Form mit dem Stichel, wendete dann das Blatt und machte sie in einem Zug sichtbar.¹⁵

Diese verdichtete Beschreibung nennt die entscheidenden Momente der Genese des Tafelbildes: das tentative Ausloten der Darstellungsmöglichkeiten, die Überdeterminierung des blinden Flecks der Erkennbarkeit und das Umkehrverfahren der Entwicklung des manifesten Bildes. Das Tafelbild ist also nicht einfach nur Oberfläche, an der sich eine malerische Vision zeigt, sondern *Medium*, in dem sie sich vollzieht. Dies gilt bei Leonardo auch für die Wahrnehmung, wie das vielzitierte Beispiel der Wandflecken zeigt, in denen er phantastische Landschaften und Gestalten entziffert.¹⁶

Als Bild-Paradigma hat diese Leonardo-Galaxis bis ins 19. Jahrhundert Geltung behalten und findet sich selbst noch im Zusammenhang der Fotografie wieder (allerdings nicht als technisches Aufnahmeverfahren, sondern als ›Abzug‹, d. h. als Träger der ›entwickelten‹ visuellen Information des Negativs). Die entsprechenden Diskussionen des Spannungsverhältnisses zwischen Auge, Hand, Leinwand, Pinsel, Farbmaterial etc. finden sich bei Diderot, Balzac, Baudelaire, ja selbst noch bei Mallarmé, der die »weiße Seite« seines *Coup de dés* als virtuelle Oberfläche denkt. Eine wirkliche Zäsur stellt erst das Bewegungsbild als *Projektionsbild* dar, wobei es frühere Praktiken des Projizierens gibt, die dem Versuch dienten, das Bild durch Überblendung zu verändern und zu bewegen (gleichsam als sich bewegende Schatten, wie sie bereits in Platons Höhlengleichnis auftauchen, das ja ebenfalls schon mit seinen Elementen – Feuer, Abtrennung zwischen

Lichtquelle und Betrachter und Höhlenwand der Schattenbilder – von einer Projektionsanordnung – allerdings als Negativbeispiel – ausgeht).

Jacques Aumont hat in seiner Studie zur räumlichen und zeitlichen Struktur des Bildes auf die entscheidende mediale Differenz zwischen *aufgetragenen oder -geschriebenen* und *projizierten* Bildern hingewiesen, die sich gerade hinsichtlich der Materialität ihrer Trägeroberfläche fundamental unterscheiden: Das auf eine Leinwand als Lichtstrahl projizierte Bild stellt im Gegensatz zu dem direkt als Trägerschicht verfügbaren Tafelbild ein anderes Bilddispositiv dar, in dem die Visualität über das Bildliche triumphiert. Seine Erscheinung ist eine rein visuelle Information, d. h. als Materialität von derjenigen der Erscheinungsoberfläche getrennt und folglich auf dieser auch nicht erreichbar, nicht veränderbar oder manipulierbar; es findet kein Spiel von Licht und Schatten mehr auf der Oberfläche statt, sondern die Lichtquelle ist vom apparativen Kontext festgelegt, dessen technische Möglichkeiten zugleich die Variationsbreite der Formate bestimmen.¹⁷

Am Beispiel des Videobildes, das gewissermaßen auf den Bildschirm geschrieben wird, spezifiziert Aumont das *Monitorbild*, das als zugleich projiziertes und geschriebenes eine Mischform darstellt. Aber auch hier dominiert das Visuelle des sich ständig supplementierenden, sich neu schreibenden Bildes, das selbst nur eine Reproduktion oder besser eine Kopie des *Apparativen* ist, wie es in der Frühgeschichte der Medientheorien etwa bei Benjamin oder Brecht kritisch herausgestellt wurde. Das Interesse verschiebt sich also vom Bild als Materialisierung einer Darstellung oder Manifestation eines Sehens zu den Apparaten der Erzeugung visueller Effekte. Und Aumont erinnert mit Blick auf seine relativ umfassende Bestimmung des *Bild-Dispositivs* auch noch daran, dass dadurch die *Distanz* zwischen den Betrachtern und den in Raum und Zeit erscheinenden Bildern geregelt wird.¹⁸

Vor dem Hintergrund der medientechnischen Entwicklung des Projektionsbildes durch Fotografie und Film sowie des Monitorbildes durch Erfindung der Bildröhre, des Zeilenträfers und der digitalen Kamera vollzieht sich auch in der Kunst ein Umbruch weg vom Tafelbild und hin zu visuellen Praktiken. Als Beispiel für dieses Ende der Leonardo-Galaxis kann sicherlich das Werk Marcel Duchamps genommen werden, der überhaupt in seiner zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Orientierung schwankenden Arbeitsweise als ein Gegen-Leonardo bezeichnet werden kann. Der Übergang von den frühen kubistischen Gemälden zu den *ready mades* und den Installationen (*Das große Glas*, *Etant donnés*) artikuliert zwar immer stärker eine Kritik am Visuellen bzw. noch genauer am retinalen Reiz der Kunstwahrnehmung, aber auch Duchamps Ersetzung des konkreten Kunstwerkes als eines Bedeutungstifters durch einen *konzeptuellen Kontext* blendet die ästhetischen zugunsten der informellen Aspekte aus. Die

Michael Wetzel (Frankfurt/M.)

86

Produkte einer künstlerischen Tätigkeit sind damit nicht mehr etwas, das anzusehen ist, sondern visuelle Werkzeuge, mit denen man etwas anderes sieht oder zeigt. Victor Stoichita hat in seiner *kurzen Geschichte des Schattens* demonstriert, in welchem Maße Projektionsvorgänge und Schattenspiele zur Destruktion des Bild-Abbild-Verhältnisses dienten: bis hin zu Malevitschs *Schwarzes Quadrat*, der anachronistischen Vorwegnahme einer Parodie des Monitorbildes als potenzielles Negativ-Bild, das alles zu sehen gibt, weil es selbst nichts zeigt.¹⁹

Anders jedoch als dieses dialektische Nichtsehen als Bedingung der Möglichkeit für ein anderes Sehen, das nur in umgekehrter Weise Leonardos Implikation des *Poetischen* als »blinde Malerei« wiederaufzugreifen scheint (was Duchamp in seinen diskursiven Strategien allenthalben tut), ist das Monitorbild im strengen Sinne Verfügung über das Visuelle auf einem *Kontrollbildschirm* – als gewissermaßen Passepartout einer universalisierten Visibilität, wie sie Serge Daney attackierte. Sein Gegensatz von Bild und Visuellem lässt sich entsprechend auch in den einer symbolischen Funktion bildlicher Narration und einer indexikalischen Funktion der Benachrichtigung formulieren. Beim Monitorbild geht es weniger um ein Sehen als vielmehr um optische Effekte:

Ein ›Bild‹ nenne ich etwas, das sich noch immer auf eine Seherfahrung stützt, und ›visuell‹ nenne ich die optische Bestätigung des Vorgehens von Mächten (technologischer, politischer, militärischer Art oder in der Werbung), das als Kommentar nur ein ›Alles kapiert!‹ hervorrufen will. Offensichtlich betrifft das Visuelle die Sehnerven, jedoch entsteht dabei nicht sogleich ein Bild. Die Andersheit ist, so denke ich, unerläßliche Bedingung für ein Bild.²⁰

Im Visuellen vollzieht sich gewissermaßen ein *Schwinden der Ferne* als Negation des anderen zugunsten eines *monitoring* der Aktualität, eines ›Abhörens‹ oder ›Überwachens‹, das aber keine Information ist. Reine Visualität ist pure Denotation, wie Barthes sagen würde: eine *Botschaft ohne Code* und damit etwas Unmögliches, da jede Botschaft an ein Medium gekoppelt ist, das als *Trägermaterialität*, als *Apparatur* der Dateneinschreibung und -übertragung und als deren *Codierung* sich ausdifferenziert. Auch reine Visualität oder Monitorbilder würden also zeitlich in Piktorialität umschlagen – wenn sie sich nicht fortwährend selbst zerstören würden, und zwar das eine durch das andere, Nachfolgende. Das, was das Bild als Tableau oder als Bild im emphatischen Sinne Daney ausmacht, beruht also auf dem spezifischen Moment eines Anhaltens, eines – wie es filmtechnisch heißt – »arrêt sur l'image«.²¹

Der *arrêt* hält das Bild aber nicht einfach im Augenblick seiner *Sichtbarkeit* an oder fest, sondern im Augenblick seiner *Erkennbarkeit*, die nicht im Identifizieren des Dargestellten besteht, sondern im Aufreißen des Horizontes seiner Medialität. Er ist vielmehr ein solcher, der die *Naivität des Indexikalischen*, d. h. den Glauben daran, dass die Spuren getreu aufbewahren, wovon sie zeugen, dass es das gibt oder gegeben hat, was dargestellt wird, der also diesen Glauben (die *doxa* des Visuellen) erschüttert und einer Nachträglichkeit des Bedeutens ausliefert.

In diesem Sinne lässt sich Daney's Gegensatz von Bild und Visuellem auch in den Kategorien Benjamins reformulieren, der dem *Scheinwerfer* oder *Projektionsmodell* der Sichtbarkeit eine Dialektik des Bildes als *Dialektik des Stillstandes* gegenübergestellt hat. Dem, was Benjamin auch als quasi-militärisches Einüben in die Perzeption der auf Schock-Reiz-Reaktionen eingestellten *Erlebniswelt* der Informationsgesellschaft beschreibt, steht ein *Erfahrungsmodus* gegenüber, der nicht nur Zeit gibt für Gedenken, sondern der Gewesenes und Gegenwärtiges, Unsichtbares und Sichtbares in eine ausdrücklich als *Bild* bezeichnete Konstellation treten lässt. In ihr teilt sich das *Jetzt der Erkennbarkeit* mit, aber indem es sich teilt: in die Doppelköpfigkeit des Zeitlichen, aber auch in Reversibilität des Bildlichen, das – wie bereits Leonardo wusste – in der Figuration das Mannigfaltige zusammentreten und in der Lesbarkeit auseinanderfallen lässt:

Nicht so ist es, dass das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher, sondern bildlicher Natur. Nur dialektische Bilder sind echt geschichtliche, d. h. nicht archaische Bilder. Das gelesene Bild, will sagen das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit trägt im höchsten Grade den Stempel des kritischen gefährlichen Moments, welcher allem Lesen zugrunde liegt.²²

1 Louis Marin: Des pouvoirs de l'image. Gloses, Paris: Éditions du Seuil 1993, S. 16 f., vgl. S. 11 f.

2 Ebd., S. 14.

3 Serge Daney: *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*. *Cinéma, télévision, information*, Lyon: Aléas 1991, S. 112 (dt. Übersetzung von mir modifiziert zit. nach: Daney: *Eine Geschichte über Unbeweglichkeit und Unbeweglichkeit*, üb. v. J. Blasius, in: *documenta documents 2*, Ostfildern-Ruit: Cantz 1996, S. 82).

4 Vgl. Serge Daney: *Zehn Kinojahre, sechs Fluchtlinien*, in: ders.: *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinéphilen*, hg. v. Christa Blümlinger, Berlin: Vorwerk 8 2000, S. 24 f.

Michael Wetzel (Frankfurt/M.)

88

- 5 Ebd., S. 192 f.
- 6 Jacques Derrida: *Grammatologie*, üb. v. H. J. Rheinsberger u. H. Zischler, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 403.
- 7 Georges Didi-Huberman: *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, üb. v. A. Knop, München: Fink 1995, S. 11, vgl. auch zum Motiv der Inkarnation ders.: *Die leibhafte Malerei*, München: Fink 2002.
- 8 Georges Didi-Huberman: *Vor einem Bild*, üb. v. R. Werner, München: Hanser 2000, S. 39. Vgl. zur Dialektik von Sehen und blindem Fleck ders.: *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München: Fink 1999, S. 62.
- 9 Vgl. Leonardo da Vinci: *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hg. v. A. Chastel, üb. v. M. Schneider, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, S. 138; ders.: *Tagebücher und Aufzeichnungen*, hg. u. üb. v. T. Lücke, Leipzig: List 1940, S. 667.
- 10 Leonardo da Vinci: *Sämtliche Gemälde (Anm. 9)*, S. 141 f.; vgl. auch ders.: *Tagebücher (Anm. 9)*.
- 11 Vgl. Leonardo da Vinci: *Sämtliche Gemälde (Anm. 9)*, S. 142; dazu: Daniel Arasse: *Leonardo da Vinci*, Köln: DuMont 1999, S. 263.
- 12 Vgl. Leonardo da Vinci: *Sämtliche Gemälde (Anm. 9)*, S. 124; vgl. Arasse: *Leonardo (Anm. 11)*, S. 75 (zu Leonardos Ablösung von der mittelalterlichen Symbolik).
- 13 Vgl. Arasse: *Leonardo (Anm. 11)*, S. 119.
- 14 Leonardo da Vinci: *Sämtliche Gemälde (Anm. 9)*, S. 135 und S. 165.
- 15 Arasse: *Leonardo (Anm. 11)*, S. 285.
- 16 Vgl. Leonardo da Vinci: *Sämtliche Gemälde (Anm. 9)*, S. 212 und S. 385.
- 17 Vgl. Jacques Aumont: *L'image*, Paris: Nathan 1990, S. 134.
- 18 Vgl. ebd., S. 101 ff.
- 19 Vgl. Victor Stoichita: *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München: Fink 1999, S. 185 ff.
- 20 Serge Daney: *Vor und nach dem Bild*, in: *Politics-Poetics. Das Buch zur documenta X*, Ostfildern-Ruit: Cantz 1997, S. 610 f.
- 21 Vgl. ders.: *Das letzte Bild*, in: ders.: *Von der Welt ins Bild (Anm. 4)*, S. 275 ff.
- 22 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften*, hg. v. R. Tiedemann u. H. Schwepenhäuser, Bd. V, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, S. 578. Vgl. dazu Georges Didi-Huberman: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: DuMont 1999, S. 7.

Ryozo Maeda (Tokyo)

RASENDER/LESENDER STILLSTAND.

ZUR WAHRNEHMUNG VON SCHRIFT- UND TEXTBILD IM MANGA

1. MANGA: EIN META-MEDIUM DER VISUELLEN KOMMUNIKATION HEUTE

Zum typographischen Experiment Stéphane Mallarmés schrieb einmal Walter Benjamin: »Mallarmé, wie er mitten in der kristallinen Konstruktion seines gewiß traditionalistischen Schrifttums das Wahrbild des Kommenden sah, hat zum ersten Male im ›Coup de dés‹ die graphischen Spannungen der Reklame ins Schriftbild verarbeitet.«¹ Dieses Unternehmen sei Benjamin zufolge nichts anderes als die Vorwegnahme eines neuen Schrift-Bild-Zeitalters, wo »Quantität in Qualität umschlägt und die Schrift, die immer tiefer in den graphischen Bereich ihrer neuen exzentrischen Bildlichkeit vorstößt, mit einem Male ihrer adäquaten Sachgehalte habhaft wird.«²

Eine ebenso drastische wie umfangreiche Verwirklichung von dem, was Benjamin als »Projekt Mallarmé« prognostiziert hat, kann man heute im Manga finden. Es handelt sich um ein Comic-Strip-Medium,³ das sich nach dem Zweiten Weltkrieg in Japan quasi explosiv entwickelt hat und neben Fernsehen und Computerspiel immer noch zu den populärsten Unterhaltungsmedien gehört.⁴ In mancher Hinsicht bietet das Manga einen geeigneten Ausgangspunkt für die Thematisierung von Schrift- und Textbild in der gegenwärtigen Medienkultur. Abgesehen vom »Hypermedium« Computer hat kaum ein zweites Medium intermediale Experimente mit Schrift und Bild derart »hemmungslos« betrieben wie das Manga, sodass man darin eine zentrale Form intermedialer Konstellation der Gegenwart erkennen kann. Inzwischen ist das Manga sogar gewissermaßen zu einem »Meta-Medium« der Gegenwart avanciert, in dem visuelle Medien der Vorcomputer-, genauer Vor-PC-Ära zu einer eigenartigen »Implosion« (McLuhan)⁵ gekommen sind. Darüber hinaus ist ein Blick auf die Visualität des Manga sehr aufschlussreich für die Thematisierung der visualisierten Information, wie sie für die heutige Computer-Kultur spezifisch ist.

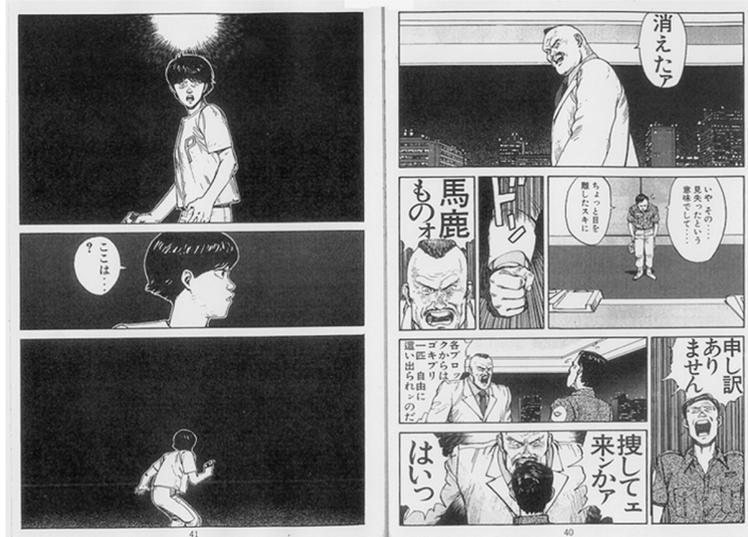
Als »grafischer Roman« bringt das Manga das Buch und die Tageszeitung, in der medienpoetischen Reflexion Mallarmés als prinzipieller Gegensatz gesehen,⁶ erneut zu einer »Einheit in der Differenz«. Und dabei wird die optische Ökonomie der Zweidimensionalität der Seitenaufteilung (Layout⁷), in der – wie Mallarmé für die Tageszeitung angedeutet hat – »l'ordonnance, voire un charme [...] de féerie

Ryozo Maeda (Tokyo)

90

Abb. 1

Eine Druckseite des Manga-Buchs: Katsuhiro Otomo: Akira, Tokyo: Kodansha 1986



populaire [...] de la feuille imprimée grande»,⁸ zum Grundprinzip der Darstellung gemacht.⁹ Heute gehört die Indienstnahme solcher optischen Effekte, die sich in variierten Formen der emblematischen Schrift-Bild-Schrift-Struktur (*inscriptio-pictura-subscriptio*) manifestieren,¹⁰ zur Grundoperation der grafischen und visuellen Massenmedien. Operieren doch Werbeplakate, die mit der Komposition von Schrift- und Textbildern »beschriftet« sind, gleichermaßen mit der Ökonomie des Layouts wie die grafische »Benutzeroberfläche« des heutigen PCs, wo mit mehreren panelartigen »Dialogfenstern« gearbeitet wird, oder wie »Webseiten«, die aus mehreren, ebenfalls panelähnlichen »Rahmen« (frames) bestehen.

Abb. 2

Werbeplakat eines Frauenwochenmagazins



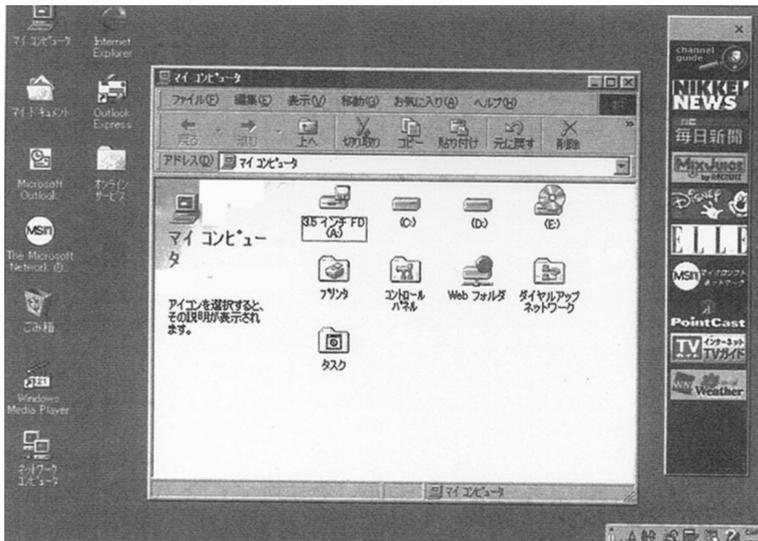


Abb. 3

›Benutzeroberfläche‹

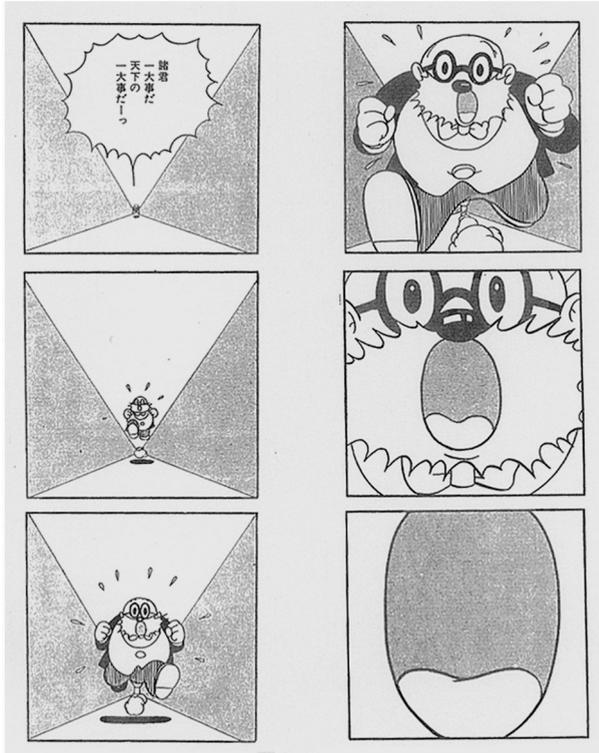
Darüber hinaus kann man im Manga ein »Post-Cinema-Medium« sehen. Dass der Comic Strip ein Nachbar des Films ist, ist in der Popkultur-Forschung bereits ein Gemeinplatz geworden. Aber der Comic ist, trotz Bezeichnungen wie »poor man's cinema«, von Anfang an kein Ersatzmedium des Films, das diesen auf ein Papiermedium, d. h. auf ein »kühles, detailarmes Medium« (»cool medium in low definition«)¹¹ bloß überträgt. Im Kontrast zum filmischen Verfahren, das auf die technische Wiederherstellung einer »Illusion eines Bewegungsflusses« abzielt,¹² ist die Darstellung der Bewegungskontinuität beim Manga – seiner »detailarmen« Medialität entsprechend – weitgehend auf die persönliche Beteiligung des Rezipierenden angewiesen. Offensichtlich hat sich dieses jedoch für das Manga nicht als Nachteil herausgestellt. Vielmehr hat dieses kühle Medium das heiße in sich aufgenommen, und zwar erfolgreich. Das Manga hat aufgrund seiner medialen Differenz das filmische Verfahren ebenso massiv wie hemmungslos adaptiert und dies zu seinem eigenen kraftvollen Ausdrucksmittel gemacht. Die beiden Beispiele, die der amerikanische Manga-Spezialist Frederik Schodt in seinem Buch *Dreamland Japan* aufnimmt, zeigen deutlich, dass die grafische Darstellung hier ohne das Wissen um Kameratechniken wie Fahrt, Zooming oder Zeitlupe undenkbar ist. Hier wird aber das filmische Verfahren *nicht imitiert*, sondern *zitiert*. Dies besagt auch: Der Inhalt des Mediums 2 (Manga) ist das Medium 1 (Film).¹³ Manga ist, so gesehen, eine Kunstform, welche die »Explosion« der grafischen Medien wie Foto oder Film seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert voraussetzt und gleichzeitig eine mediale »Implosion« verkörpert. Und die Adaptation des »cinematic style« macht das Manga – so Schodt – »more iconographic than comics in America and Europe«.¹⁴

Ryozo Maeda (Tokyo)

92

Abb. 4

Film-Stil im Manga (1): Osamu Tezuka: Matropolis (1949), in: Schodt: Dreamland Japan (Anm. 3), S. 24 f.



Im Folgenden möchte ich die Frage der Wahrnehmung von Schrift- und Textbild im Manga aufgreifen und zentrale Aspekte der medienpezifischen Wahrnehmung im Licht der medienhistorischen wie interkulturellen »Korrespondenzen« bzw. »Konkurrenzen« skizzieren. In Frage kommen dabei vor allem zwei Grundformen der Wahrnehmung im Manga: »Zerstreuung« und »Raserei«.

2. EXZESS, ZERSTREUUNG UND RASEREI

»Im Manga wird alles zum Exzess geführt« – mit dieser These beginnt der japanische Film- und Manga-Kritiker Inuhiko Yomota, der zugleich als Literaturwissenschaftler bekannt ist, seine »Principia« über das Manga.¹⁵ Yomota sieht dabei den »Exzess« in erster Linie im Zusammenhang mit der inhaltlichen Freiheit bzw. einer Hemmungslosigkeit, mit der das Manga alle denkbaren Themen nutzt. Solch ein qualitativer Exzess hängt mit dem quantitativen Exzess eng zusammen, wodurch das Manga einen »Sonderstatus« unter den gegenwärtigen Unterhaltungsmedien erlangt hat. Nach statistischen Erhebungen waren fast 38 Pro-

zent der 1997 in Japan publizierten Titel Manga-Bücher und ca. 22 Prozent der Zeitschriften auf Manga spezialisiert. 1995 betrug die Gesamtauflage der Manga-Bücher und -Magazine etwa 2300 Millionen. In der Regel wird ein sog. Story-Manga zunächst in einem wöchentlichen Magazin publiziert, bevor es in einer meist mehrbändigen Buchausgabe erscheint.¹⁶ *Jump* z. B., das in den 80er und den frühen 90er Jahren das meistverkaufte Manga-Magazin war, erreichte 1995 einen Rekordumsatz von durchschnittlich 6,53 Millionen Exemplaren pro Woche.¹⁷

Diese Zahlen deuten schon darauf hin, dass die Manga-Industrie in Japan, anders als das Produktionssystem der Comics in Nordamerika und Europa, sich als ein Mega-System etabliert hat. In diesem Sinn schreibt Schodt: »Japan is the first nation in the world to accord ›comic books‹ [...] nearly the same status as novels and films.«¹⁸ Und geradezu aus diesem Exzess ergibt sich die spezifische Art

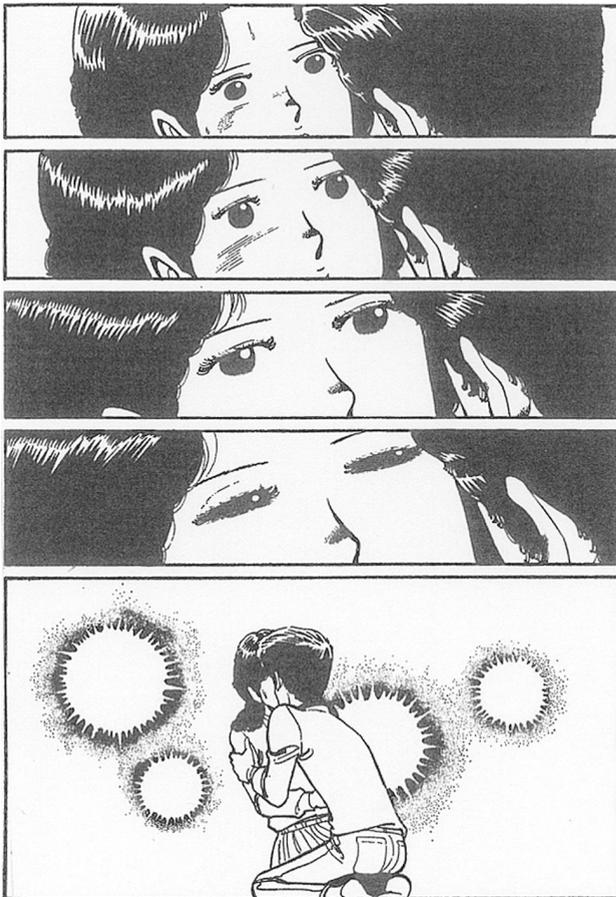


Abb. 5

Film-Stil im Manga (2): Tetsuji Hashimoto: *Itsumo Kimi ga ita* (Du warst immer bei mir) (1980), in: Schodt: *Dreamland Japan* (Anm. 3), S. 27

Ryozo Maeda (Tokyo)

94

und Weise, wie man das Manga liest bzw. lesend konsumiert: *in der Zerstreuung, aber zugleich in rasendem Tempo.*

Als Massenunterhaltungsmedium setzt das Manga »die Rezeption in der Zerstreuung« voraus, die Benjamin in seinem Aufsatz zur technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks als zentrales Merkmal für die veränderte Art der Kunstrezeption in der Massenmediengesellschaft hervorgehoben hat.¹⁹ Für Benjamin waren es gerade die Kinos, in denen diese neue Art der Wahrnehmung ihren zentralen Platz gefunden hat. Heute ist es sicherlich das Manga, worin die zerstreute Masse »ihre Zerstreuung sucht«. Bedeutet doch das japanische Wort »Manga« wörtlich »zerstreut gezeichnete unterhaltsame Bilder«, die primär für ein solches Publikum gedacht sind, mit dessen »Konzentrationsvermögen« es sicherlich »nicht weit her« ist.²⁰ Diese Wahrnehmungsweise wurde von Benjamin mit der der Architektur in Verbindung gebracht, wobei Bauten »in der Zerstreuung und durch das Kollektivum«, vor allem aber »taktil«, das heißt »auf dem [Wege] der Gewohnheit« rezipiert würden.²¹ Durch eine solche »Taktilität« scheidet auch das Wahrnehmungserlebnis derjenigen, die im heutigen urbanen Alltag der »blendenden und betäubenden Bilderflut« (Vilém Flusser)²² bzw. einer »Schrift-Bild-Welt« ausgeliefert sind, geprägt zu sein. Über die Pariser Passagen des späteren 19. Jahrhunderts schrieb Benjamin: »In den Lettern auf den metallenen oder auch emaillierten Schildern hat ein Bodensatz aller Schriftformen, die je im Abendlande im Gebrauch gewesen sind, sich niedergeschlagen.«²³ Und diese Arten des Schriftbilds, die zur Szene der großstädtischen, mit beschrifteten Plakaten und Schildern überfüllten Geschäftsstraße gehören, werden in erster Linie nur passiv und »zerstreut« rezipiert. Gerade in diesem Sinne stellt das Manga quasi einen »virtuellen Raum« dar, wo die Leser ihr alltägliches Wahrnehmungserlebnis simulieren können. Eine solche Zerstretheit ist allgemein für den schnellen Bewegungsfluss von Informationen in der Gegenwart charakteristisch: Surfen, zappen, scrollen, browsen usw. kann man nämlich auch ohne jede Konzentration bzw. Kontemplation.

Die Manga-Rezeption ist durch eine besondere Schnelligkeit charakterisiert, die nicht selten auf Raserei zugespitzt wird. Diese Rezeptionsweise hängt ihrerseits mit dem Effekt der genannten visuellen Ökonomie der Seitenaufteilung eng zusammen. Hierzu von Schodt einige Daten: In Japan »liest« bzw. sieht man nicht selten in 20 Minuten ein 320 Seiten starkes Manga-Magazin bis zum Ende durch. Dies bedeutet ein Tempo von 3,75 Sekunden pro Seite.²⁴ Hieraus wird – nach Schodt – die Konsequenz gezogen, dass das Manga eher als eine Art »Sprache« zu betrachten sei, wobei Panels und Druckseiten als ein gewisser Typ von »Wörtern« fungieren, die sich ihrerseits einer einzigartigen »Grammatik« subordinieren las-

sen.²⁵ Indem er darauf verweist, dass Japaner ihm oft sagten, sie fänden zwischen dem Lesen eines Manga und dem eines japanischen Textes überhaupt keinen großen Unterschied, betont er die Verwandtschaft zwischen Bildern im Manga und Ideogrammen im japanischen Text (Kanji = chinesische Schriftzeichen), die – wie er behauptet – »a streamlined visual representation of reality« sind.²⁶

Diese visuelle Ökonomie kommt im Manga zwar in seiner äußeren Form zur Erscheinung. Hier geht es aber nicht darum, sie auf eine bestimmte Struktur der japanischen Sprache oder sogar auf die gewisse Besonderheit der japanischen Kommunikationskultur, die in den Augen mancher westlichen Beobachter »am meisten semiotisiert« zu sein scheint, zurückzuführen.²⁷ Es geht vielmehr darum, diese Visualität als kulturübergreifendes Problem aufzugreifen. Auch die Frage, ob und inwieweit ein deutscher Text »ideographisch« wahrgenommen werden kann, um schnell gelesen zu werden, wird erst in dieser Perspektive diskutierbar. Festzustellen ist auf jeden Fall, dass das Manga – wie der Film – eine Art »Bilderschrift« ist, die nach einem System von Regeln, einer eigenen »Grammatik«, geschrieben ist. Das Schrift- und Textbild im Manga aufzugreifen heißt daher, einen medialen Chiasmus, *Schriftbild* in der *Bilderschrift* nämlich, als einen paradigmatischen Fall für die visuelle Kommunikation der Gegenwart zu thematisieren.

3. IKONOGRAPHISMUS

Nicht wenige Manga-Kritiker sind sich inzwischen darin einig, dass die Lesbarkeit des Manga mit der des japanischen Textes vergleichbar ist. Dabei sucht man in der starken Neigung zum Ikonographismus jenes Merkmal, das eine solche Lesbarkeit ermöglicht. In seinem preisgekrönten Buch *Manga no Chikara* (Energie des Manga) versucht Fusanosuke Natsume als Erster, über diese ikonographische Neigung historische wie analytische Überlegungen anzustellen.²⁸ Dabei weist er zunächst darauf hin, dass die Bilder im Manga, um schnell rezipiert zu werden, keineswegs den Detailreichtum zeigen, wie es in europäischen und amerikanischen, aber auch in chinesischen Comics oft der Fall ist.²⁹ Gut detaillierte Bilder mit künstlerischer Perfektionität werden sogar vom Leser nicht selten als störend empfunden, um das Manga einfach genießen zu können.

Grundkonzepte eines solchen Ikonographismus sucht Natsume wie andere Manga-Kritiker im Buch *Manga no Kakikata* (Wie Manga zeichnen) von Osamu Tezuka (1928–1989), das 1956 erschien und heute zu den Klassikern dieser Gattung gehört. Tezuka, der als »Vater« des Gegenwartsmanga und des heutigen japanischen Zeichentrickfilms gilt,³⁰ hat als Erster eine neue Methode systematisch

Ryozo Maeda (Tokyo)

96

und erfolgreich etabliert, wie man die psychische bzw. emotionale Tiefe von Manga-Figuren ›sichtbar‹ macht. Sein ikonographisches Verfahren, das er in diesem Buch demonstriert, liegt erstens darin, das Gesicht eines Menschen zunächst einmal in einige ›Grundelemente‹ wie die Augen, die Nase, den Mund und die Augenbrauen zu zerlegen und aus der Kombination dieser Elemente dann einen neuen Mieneausdruck zusammenzustellen. Tezuka entwickelt dabei ein System von Kombinationen, eine physiognomische Grammatik.

Zweitens hat er eine Reihe von zusätzlichen Zeichen, deren man sich eigentlich als Hilfsmittel bedient hatte, um einen bestimmten psychologischen Vorgang bzw. eine Körperbewegung erklärend zum Ausdruck zu verhelfen, in ein

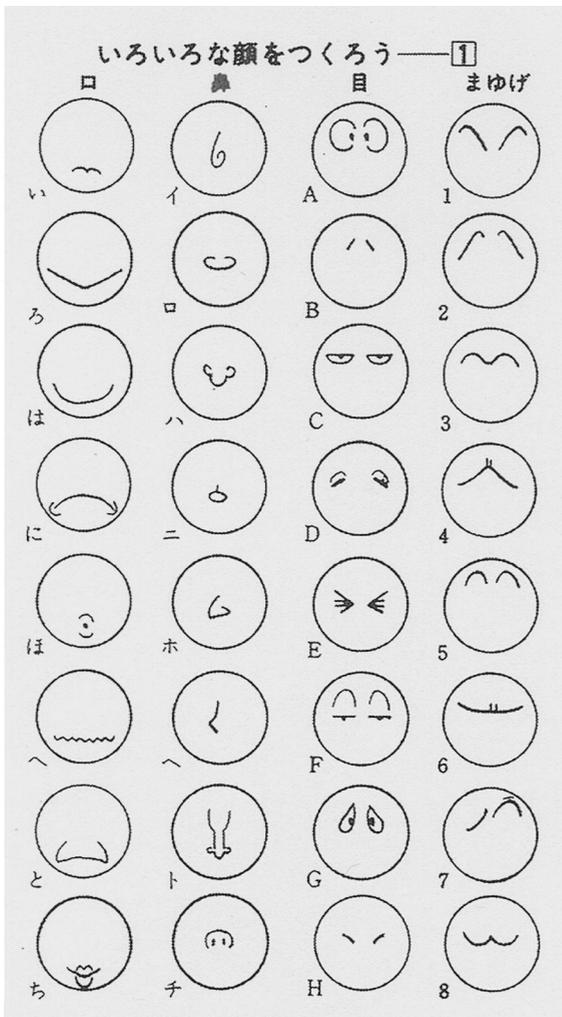


Abb. 6

Tezuka: Manga no Kakikata, zit. in: F. Natsume: Manga no Chikara (Anm. 28), S. 200

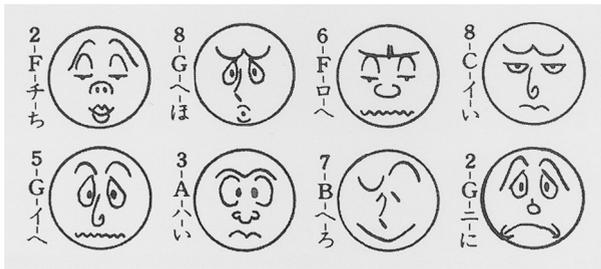


Abb. 7

Tezuka: Manga no Kakikata, zit. in: F. Natsume: Manga no Chikara (Anm. 28), S. 201

umfassenderes semantisches System eingeordnet. In diesem System fungieren z. B. »triefende Schweißtropfen«, die der Menschenfigur zugefügt werden, als Zeichen für »Angst«, »Schock« oder »Unsicherheit«, wogegen ein schwarzes Wölkchen über dem Kopf »Unzufriedenheit« bzw. »Frustration« bezeichnet.

Es gehört zu einem der großen Verdienste Tezukas, mit seiner »Physiognomik« möglichst verschiedene Muster des Mienenausdrucks entwickelt und somit die Ausdrucksmöglichkeiten des Manga sprunghaft erweitert zu haben. Inzwi-

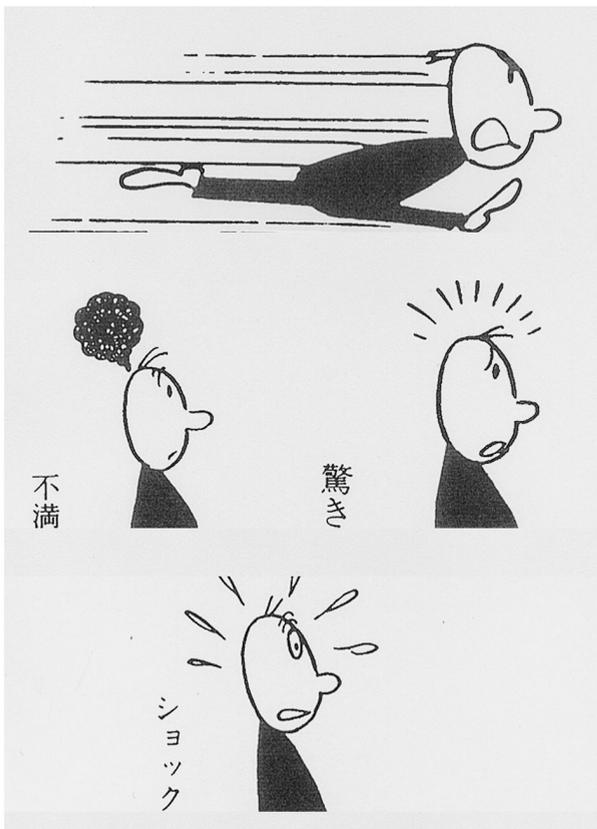


Abb. 8

Tezuka: Manga no Kakikata, zit. in: F. Natsume: Manga no Chikara (Anm. 28), S. 202

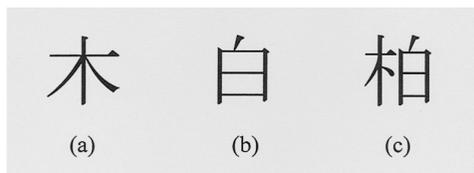
Ryozo Maeda (Tokyo)

98

schen ist ein solcher Ikonographismus Tezukas zur Grundoperation des Manga geworden. Wie oben gezeigt, ist sie ein Doppelverfahren, das aus der Zerlegung in die semantischen Grundelemente und der Kombination dieser Elemente besteht. Und sicherlich ist sie, wie oft behauptet,³¹ mit der der Bildung eines chinesischen Schriftzeichens durchaus vergleichbar. Geprägt wird doch im chinesischen Schriftzeichensystem ein neues Zeichen in der Regel aus der Komposition zweier schon vorhandener Zeichen, die ihrerseits sehr oft »ein einfaches Bildzeichen« sind. Und dabei fungiert das eine als »Determinativ«, das begrifflich eine Sachkategorie andeutet, und das andere als »Phonetikum«, weil dieses für die Schreibweise des neu zu bildenden Wortes, das (fast) homophon ist, herangezogen wird.³² Und in diesem Sinne besteht für Manga-Lesende ohne weiteres eine Analogie zwischen Figuren im Manga und chinesischen Schriftzeichen im japanischen Text.

Abb. 9

Chinesische Schriftzeichenbildung:
a) Baum, b) weiß, c) a) + b) = Eiche



4. SCHRIFT- UND TEXTBILD IN DER BILDERSCHRIFT

Jetzt sind wir endlich so weit, auf die Frage der Wahrnehmung von Schrift- und Textbild im Manga einzugehen. Wie fungiert eigentlich die Schrift bzw. der Text in dieser Bilderschrift? Prinzipiell auf zweierlei Art: als Dialogtext in Sprechblasen und als Onomatopöie direkt im Bild. In beiden Fällen scheint der Schrift beim ersten Anblick höchstens nur die Funktion zugeteilt zu werden, das Bild zusätzlich zu »erläutern«, und zwar als Ersatz des Lautes, der im Film als gesprochenes Wort oder als Ton wirklich hörbar ist. Aber genauer besehen, stellt sich heraus, dass die Schrift, die einen onomatopoetischen Laut »verschriftlicht«, anders fungiert als im (verschriftlichten) Dialog.³³ Während dieser in Sprechblasen sauber vom Bild getrennt und typographisch gedruckt wird, um schnell gelesen zu werden, ist die Onomatopöie viel mehr dazu da, als ein grafisches Element in einem Panel, als ein Schrift- bzw. Textbild, rezipiert zu werden, und zwar als eines der konstitutiven Bestandteile der spezifischen Visualität dieses Mediums. Dies macht ein Beispiel deutlich, das Natsume in sein Buch aufnimmt. Einem wenn auch realistisch gezeichneten Bild einer Dampflokomotive z. B. kann man nur

schwer entnehmen, ob sie in voller Kraft rast oder gerade dabei ist, loszufahren. Erst das Eingreifen des Schriftbildes, welches einen schrillenden Pfiffausstoß onomatopoetisch visualisiert, vermag dasselbe Bild als ›Momentaufnahme‹ einer gerade losfahrenden Lokomotive wahrnehmbar zu machen.³⁴ Insofern fungiert das Schriftbild hier quasi als emblematische *in-* bzw. *subscriptio* innerhalb eines Panels.

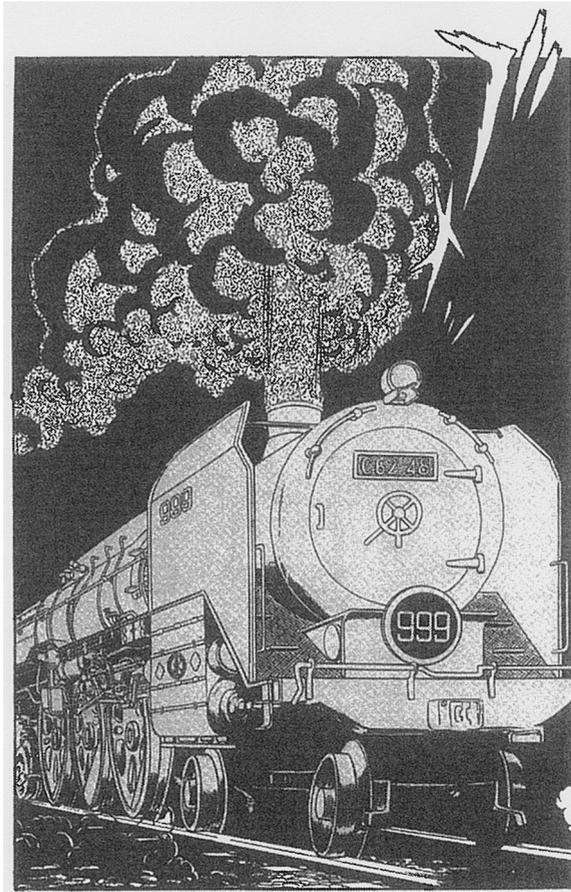


Abb. 10

Reiji Matsumoto: Ginga Tetsudo 999 (Galaxis-Eisenbahn 999), zit. in: Natsume: Manga no Chikara (Anm. 28), S. 163

Als sprachliches Phänomen zeichnet sich die Onomatopöie dadurch aus, dass sie – wie im Begriff »Lautmalerei« angedeutet wird – nicht selten eine rein visuelle Komposition sein kann, die von jener Funktion, einen phonetischen Sprachlaut schriftlich zu repräsentieren, weitgehend befreit ist. Die eher naive Annahme, die Onomatopöie sei eine bloße Nachahmung eines in der Wirklichkeit vorhandenen Lautes, wird schon dadurch widerlegt, dass sie auch solche ›Laute‹ oder Sachhalte zum Ausdruck bringen kann, die in der Wirklichkeit keine Entsprechung

Ryozo Maeda (Tokyo)

100

haben. Es gibt nämlich Onomatopöien wie »PFFF« oder »ZZZZ ...«, die zwar schriftlich und visuell komponierbar, aber phonetisch kaum aussprech- und rekonstruierbar sind.³⁵ Gerade in dieser Freiheit bzw. semiologischen Autonomie suchen Manga-Zeichner Möglichkeiten, die visuelle Aussagekraft des onomatopöischen Schrift- und Textbildes zu optimieren und somit das Schrift-Bild-Experiment bis zum Äußersten zu treiben.

Das lässt sich anhand zweier Beispiele veranschaulichen. Im ersten Beispiel besteht eines der beiden Panels aus lauter onomatopöischen Schriftzeichen und Bewegungslinien. Es handelt sich um einen Streit zwischen zwei Katern, die die Hauptfiguren der Geschichte sind. Um die Heftigkeit dieses Kampfes darzustellen, bedient sich der Zeichner im ersten Panel eines Explosionsbildes und entscheidet sich, den Gesamtvorgang des Kampfes in vier Onomatopöien zu visualisieren: »GABURI (SCARFF!)«, »BUCHIH (KROK!)«, »DOKACH (TUMB!)« und »BOKACH (STRONK!)«.³⁶ Dass diese vier Schriftbilder, die den Ablauf des Kampfes darstellen und zusammen ein Textbild komponieren, grafisch sehr differenziert sind, ist ohne weiteres ersichtlich. »GABURI« z. B., das außen rechts steht, ist eine Onomatopöie für das Fressen und zeigt, dass hier der eine Kater mit den Zähnen dem anderen in die Beine beißt. Dabei ist die Schrift selbst so gestaltet, als ob jemand sie mit den Zähnen zerrissen hätte. Dagegen schwingt das Schriftbild am äußeren linken Ende, als würde es von jemandem geschlagen. Die Onomatopöie »BOKACH« steht nämlich hier für die Schlägerei. Auf diese Weise wird gleichzeitig angedeutet, dass die Heftigkeit des Streits in einem Bild kaum darstellbar ist. Das zweite Panel dagegen zeigt die Szene gleich danach. Der eine, der den Kampf »gewonnen« hat, schläft zufrieden. Der andere, der Verlierer, hat ein blaues Auge und verbundene Beine.

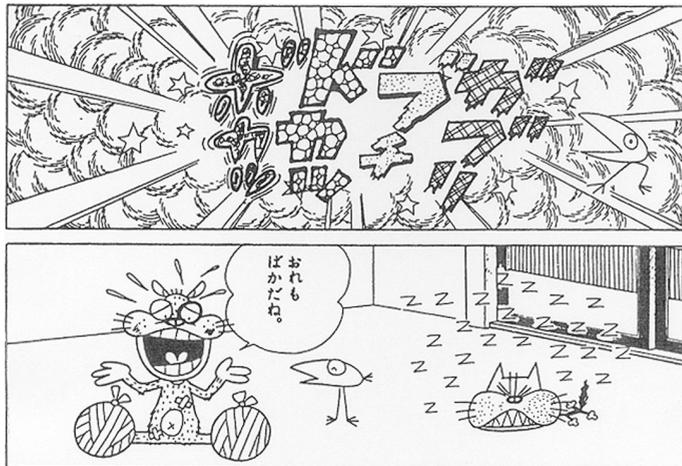


Abb. 11

Fujio Akatsuka: Rettsuragon, Bd. 4.
Tokyo: Akebono Shuppan 1972, zit.
in: Yomota: Manga Genron (Anm. 15),
S. 125

Im zweiten Beispiel, das ebenfalls aus zwei Panels besteht, ist ein »Nonsens« dargestellt, der allein mit der onomatopoetischen Grafik möglich ist. Es ist eine Szene aus der Steinzeit. In einer Steppenlandschaft, in der bis zum Horizont nichts zu sehen ist, kommt aus unendlicher Ferne urplötzlich ein »WOOOOW«-Ruf, ein männlicher Kampfprud, der so übermenschlich laut und kräftig ist, dass er nur in den buchstäblich »steinernen« Schriften visualisiert werden kann (Abb. 12, rechts). Aber im nächsten Moment stürzt dieser in den Himmel hochragende Schriftbild-Turm zusammen, da er sein eigenes Gewicht nicht mehr halten kann (Abb. 12, links). Hier ist die grafische Onomatopöie nicht nur zur Wiedergabe der Lautstärke des Rufes in Anspruch genommen. Mit der Materialität des Steins wird zugleich die Mächtigkeit des im Off-Text Ausrufenden in der Steinzeitgesellschaft symbolisiert. Angedeutet wird dagegen mit diesem Bild der zusammenstürzenden Onomatopöie der Zusammenbruch der Autorität des Steins als Wertmaterial und gleichzeitig der des herrschenden männlichen Geschlechts – aber vielleicht auch das Versagen der kindischen Männerphantasie des Lesers, der in der Steinzeit seine Utopie sucht. Tritt doch hier eine Frau als einzige Augenzeugin dieses mehrfachen Zusammenbruchs auf. Und es ist nichts anderes als die Form des onomatopoetischen Schriftbildes, das dies alles auf einmal – spielerisch-humoristisch – darstellt.

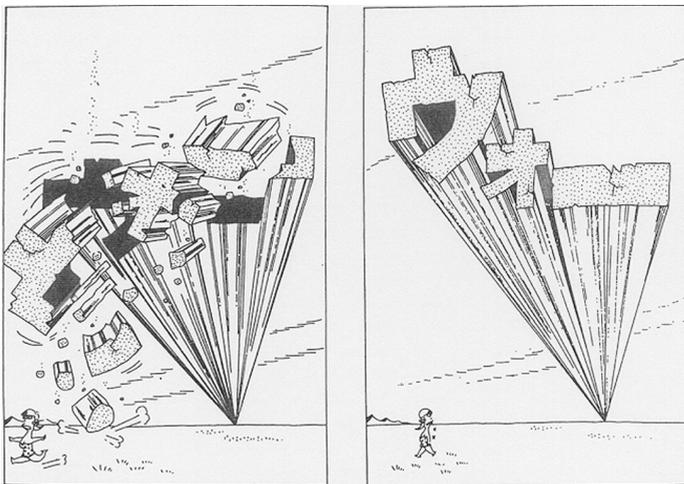


Abb. 12

Shunji Sonoyama: Geatles, Tokyo: MushiPro Shoji 1968, Natsume: Manga no Chikara (Anm. 28), S. 91

Die Liste solcher aufschlussreicher Experimente ließe sich noch beliebig verlängern. Aus dem Dargelegten sollte indes deutlich geworden sein, dass die Onomatopöie hier zunächst einmal von ihrer »direkten« Referenz bzw. von ihren ersten »Signifikaten« befreit wird und eine Autonomie erlangt, um sich dann an der visuellen Sinnkonstruktion des Panels wesentlich beteiligen zu können. Auf diese

Ryozo Maeda (Tokyo)

102

Weise lässt sich die Onomatopöie, dieses durchaus derivative Phänomen innerhalb eines Sprachsystems, als konstitutives Element des Inhalts integrieren. Hierzu schreibt Yomota in seinem *Manga Genron*:

Eine solche Integration in die Geschichte] ist etwas Unerhörtes. So etwas konnte nur das Manga und nicht einmal Literatur, nicht einmal Theater, sogar nicht einmal Film schaffen. Mit einer eigenartigen Leichtigkeit nimmt es diese abschweifenden Onomatopöien in sich auf und macht diese zu seinem neuen Erzählmittel. Wenn die Onomatopöie aus den Bildern des Manga oder Comics auf einmal verschwinden würde, so würde es viel unheimlicher wirken, als wenn alle Plakate, Werbungen oder Schilder in der Stadt urplötzlich weggeschafft würden.³⁷

Es wird oft darauf hingewiesen, dass in der Sprachwissenschaft der Onomatopöie bisher höchstens ein marginaler Platz zugewiesen worden ist. In den Manga-Studien wird sie dagegen nicht selten als zentrales Problem aufgegriffen.³⁸ Ein solcher Kontrast lässt vermuten, dass das Manga in der Gegenwartskultur eine doppeldeutige Stellung einnimmt. Das Comic wird doch gerade wegen des Überflusses an »primitiven« Darstellungsweisen – also etwa durch häufigen Gebrauch von Onomatopöien – als primitives Unterhaltungsmedium angesehen, das keiner ernsthaften wissenschaftlichen Thematisierung wert sei. Aber in seinem freien und radikalen Experiment mit der Onomatopöie – dieser Lautmalerei ohne Laut – zeigt sich schon die elementare Art und Weise, wie ein Schrift- bzw. Textbild auf der emblematisch strukturierten Oberfläche der heutigen Schrift-Bild-Medien als Schrift wahrnehmbar und gleichzeitig als Bild zu dieser Bilderschrift integrierbar wird. Und insofern wäre es kein gewagtes Unternehmen, im gegenwärtigen Manga ein Meta-Medium der visuellen Kommunikation Japans zu sehen.

5. DIE MEDIALE HYBRIDE IN KORRESPONDENZEN UND KONKURRENZEN

Zum Schluss möchte ich kurz noch auf folgende Frage eingehen: In welchen intermedialen und kulturellen Korrespondenzen bzw. Konkurrenzen steht das Medium Manga? Von seiner Herkunft her ist das moderne Manga durch eine kulturelle Hybridität geprägt. Es ist nämlich ein Mischprodukt der amerikanischen Popkultur und der traditionellen grafischen Kultur Japans. Wie Film oder Fernsehen ist der Comic Strip in erster Linie ein Teil der internationalen Pop-Kultur des

20. Jahrhunderts, deren direkte Herkunft vor allem in den USA zu suchen ist. Die elementare Form des Manga – handgezeichnete Bilder in Panels mit Sprechblasen und die Juxtaposition dieser Panels auf einem Blatt – wurde um die Jahrhundertwende in den USA als solche etabliert und dann in den 20er Jahren nach Japan importiert, wobei »newspaper comics« wie George McManus' *Bringing up Father* oder Pat Sullivans *Felix the Cat* als Muster galten.³⁹

Neben dieser Art von Comics aus den USA hat das Manga noch einen anderen Vorläufer. In den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts, wo das Wort »Manga« zum ersten Mal auftrat,⁴⁰ hat die Unterhaltungspublikation in japanischen Großstädten sowohl qualitativ als auch quantitativ ihren ersten Höhepunkt erreicht. Unter solchen Publikationen können Bilderbücher für Erwachsene, die sog. *Kibyoshi* (gelbe Buchdeckel) in mancher Hinsicht als »Prototyp« des modernen Manga angesehen werden.⁴¹ Sie waren Massenprodukte der damals zur technischen Perfektion geführten Buchdruckerkunst mittels Druckblöcken und galten in Edo (heute Tokyo) als das populärste Unterhaltungsmedium für das bürgerliche Publikum. Dargestellt wurden hier zumeist amüsante Geschichten aus dem bürgerlichen Leben in monochrom gedruckten Bildern, begleitet vom Textteil, der hauptsächlich aus einem Dialog bestand und in Sprechblasen oder am Rande einer Druckseite abgedruckt wurde. Und normalerweise wurde eine solche Geschichte, wie es heute beim Manga der Fall ist, in einer Serie auf den Markt gebracht.

Darüber hinaus lassen sich zwischen diesen Comic Strips der späten Edo-Zeit und dem heutigen Manga gewisse Korrespondenzen beobachten. Die mediale Ausdifferenzierung bzw. Explosion war schon damals so weit vorangeschritten, dass in dieser Branche bereits ein modernes Produktionsverfahren etabliert wurde. Hier wurde nämlich die Arbeit von einem Schriftsteller (*Sakusha* bzw. *Gesakusha*), der oft zugleich Zeichner (*Eshi*) war, und einem Holzschnitzer (*Horishi*) sowie einem Druckmeister (*Surishi*) streng geteilt, und der gesamte Herstellungsprozess wurde von einem Verleger (*Han'moto*), der zugleich Produzent war, systematisch organisiert und kontrolliert. Ein derart systematisiertes Verfahren ist mit dem heutigen Manga-Produktionssystem durchaus vergleichbar.⁴²

Wohlgemerkt: Medientechnologisch gesehen, sind die *Kibyoshi* des späten 18. Jahrhunderts – und die gesamten Druckmedien dieser Zeit – als ein Produkt anzusehen, das im kulturellen Kontext Japans noch zur vormodernen bzw. Vor-Gutenberg-Zeit gehört. Hier wurden nämlich Bild und Text noch prinzipiell in einem Druckblock zusammen geschnitzt und quasi als eine Bild-Schrift-Komposition im Großformat gedruckt. Bevorzugt wurde dabei die strömende Schriftart, die die Handschrift nachahmt. Erhalten wurde hier somit eine gewisse Kontinui-

Ryozo Maeda (Tokyo)

104

Abb. 13

Kibyoshi: Edo Umare Uwaki no Kabayaki
 (»Liebschaften eines Edo-Bürgers«).
 Geschichte und Illustration von Santo
 Kyoden (1761–1816), 1785. Titelseite



tät bzw. Einheit zwischen Schrift/Text und Bild. Die »Revolution der Buchdruckerkunst« kam in Japan erst im späten 19. Jahrhundert richtig zustande, als das Land wieder nach außen geöffnet wurde. Die beweglichen Drucktypen wurden auch in dieser Zeit nach dem alphabetischen Muster entwickelt. Jetzt wurde der grafische Charakter der Buchstaben mehr und mehr von der Druckseite des Buchmediums ausgeschlossen, was in Europa bereits im 18. Jahrhundert passierte. Parallel dazu wurde das lineare, auf den Text – und den Autor – konzentrierte stille Lesen auch in der Schule wie in der Alltagslesepraxis zum Standard.⁴³

Im Manga sieht das anders aus: Hier geht das Schrift- bzw. Textbild von der sauberen Trennung von Schrift und Bild aus, die durch die »Schlüsseltechnologie« Typographie in die visuelle Kultur eingeführt wurde. Dies lässt sich schon daran erkennen, dass der Dialogtext in der Regel – hauptsächlich zwecks der praktischen Lesbarkeit – in moderner typographischer Druckschrift gedruckt wird, was zur optisch eindeutigen Trennung von Bild und Text führt.⁴⁴ Darüber hinaus

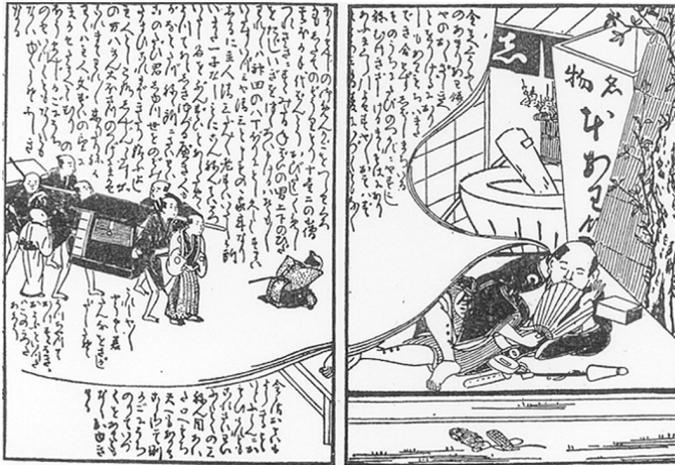


Abb. 14

Kibyoshi: *Kinkinsensei Eiga no Yume*
 (»Eitle Glorie des Meisters Kinkin«),
 Geschichte und Illustration von Koi-
 kawa Harumachi (1744–1789), 1775

steht das moderne Schrift- und Textbild nicht mehr eindeutig in der Tradition der japanischen – und chinesischen – Kalligraphie, deren graphischer Charakter primär in den fließenden Linienbewegungen zu suchen ist. In der kalligraphischen Tradition stellt also das gesamte Schriftbild wie jedes Einzelschriftzeichen eine Spur der kontinuierlichen Pinselführung dar und visualisiert somit eine gewisse zeitliche Sukzessivität. Vielleicht wäre eine solche Sukzessivität mit jener vergleichbar, die im Mitteleuropa des frühen 19. Jahrhunderts im Diskurs über die Schreibunterrichtsreform in der Schule postuliert wurde. Wie Friedrich Kittler in seinem Buch *Aufschreibesysteme 1800/1900* historisch rekonstruiert hat, wurden die, »leicht dahin fließenden«, »organisch kohärenten Handschriften« zu einem Medium, das statt der »alten absetzenden Frakturhandschriften« »den kontinuierlich-organischen Fluß« der Innerlichkeit des Schreibenden visualisieren sollten.⁴⁵

Offensichtlich liegt dagegen das Hauptinteresse der Manga-Zeichner vor allem darin, aus typographischen »Standardformen« ihren eigenen Schriftstil zu entwickeln. Und dabei handelt es sich um solche Schrifttypen, die ihrerseits erst in der modernen typographischen Kultur seit dem späten 19. Jahrhundert, d. h. nach der Einführung der westlichen, beweglichen Drucktypen wie »Garamond«, »Courier«, »Roman«, entworfen und in der Entwicklung der Druckmedien zum Standard geworden sind. Das Schriftbild im Manga geht daher davon aus, dass es – wie die modernen funktionell (aus-)differenzierten Druckschriften – zumindest beim ersten Anblick als ein durchaus isoliertes und selbstständiges Bildzeichen rezipiert wird, das in sich keine Spur der Zeitlichkeit verkörpert. Kurzum: Erhalten bleibt im Schrift- oder Textbild im Manga die Spannung zwischen den einheitlich-standardisierten Druck- und Grafikmedien einerseits und der Differenz und Hybridität von Schrift und Bild andererseits.

Ryozo Maeda (Tokyo)

106

Wie die hier skizzierten Korrespondenzen und Konkurrenzen andeuten, wird ein Versuch, das Phänomen des Schrift- und Textbildes im Manga innerhalb einer mediengeschichtlichen Kohärenz mehr oder weniger eindeutig und klar zu lokalisieren, auf prinzipielle Schwierigkeiten stoßen. Und der Blick auf den Umfang der medialen Im- und Explosion, aus welchen das Medium Manga entstand, führt erneut zu Fragen, die eine Revidierung der herkömmlichen Mediengeschichten fordern. Zur medialen Hybride schrieb bereits McLuhan: »The hybrid or the meeting of two media is a moment of truth and revelation from which new form is born. For the parallel between two media holds us on the frontiers between forms that snap up out of the Narcissus-narcosis.«⁴⁶ Dies wird auch für die Begegnung zwischen Medienkulturen gelten – im Osten wie im Westen.

- 1 Walter Benjamin: Einbahnstraße [1928], in: ders.: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972 ff. [hinfort als GS], Bd. IV, S. 83–148, hier: S. 102.
- 2 Ebd., S. 103 f.
- 3 Semantisch umfasst das japanische Wort »Manga« die Bedeutungsskala von »Karikatur«, »cartoon«, »Comic Strip« bis »Zeichentrickfilm«. In Europa bezieht sich das Wort primär auf Zeichentrickfilme aus Japan (»Anime«), die in der Regel auf Comics basieren. In der vorliegenden Arbeit bezeichnet jedoch Manga – wie es in Nordamerika und Ostasien der Fall ist – ausschließlich den Comic Strip aus Japan, das »printed comic book« nämlich. Zum Begriff Manga vgl. Frederik L. Schodt: *Dreamland Japan. Writings on Modern Manga*, Berkeley: Stone Bridge Press²1998, S. 33–35.
- 4 Zur japanischen Comic-Kultur vgl. Sharon Kinsella: *Adult Manga. Culture and Power in Contemporary Japanese Society*, Honolulu: University of Hawai'i Press 2000, und Jacqueline Berndt: *Phänomen Manga. Comic-Kultur in Japan*, Berlin: Quintessenz 1995.
- 5 Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man* [1964], with a new introduction by Lewis H. Lapham, Cambridge, Mass./London: MIT Press 1994, S. 3 und S. 50 f.
- 6 Stéphane Mallarmé: *Quant au livre* [1895], in: ders.: *Œuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade*, Paris: Gallimard 1945, S. 369–382, hier: S. 379.
- 7 Hinfort orientieren sich die Fachterminologien an dem von Pascal Lefèbre zusammengestellten Wörterbuch der Comic-Fachbegriffe unter: <http://www.student.kuleuven.ac.be/~m8107966/terminology.html>.
- 8 Ebd.
- 9 Einen der frühesten Versuche, die Seitenaufteilung von dem linearen Erzählfluss zu befreien und zu einem elementaren Ausdrucksmittel zu machen, kann man schon in Winsor McCays *Little Nemo in the Place of Ice* (1905) sehen.
- 10 Zu historischen Grundformen der Emblematik siehe Dietmar Peil: *Emblematik*, in: Ulfert Ricklefs (Hg.): *Das Fischer Lexikon Literatur*, Bd. 1, Frankfurt/M.: Fischer 1996, S. 488–514.
- 11 McLuhan: *Understanding Media* (Anm. 5), S. 22.
- 12 Ralf Schnell: *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 42 f.
- 13 Umgekehrt wird der Comic oft im Film zitiert. Ein Beispiel hierfür ist Jean-Luc Godard in seinem »*Pierrot le fou*« (1965) und in »*La Chinoise*« (1967). Im Letzteren wird ein Szenenbild sehr oft aus verschiedenen Panels (Fenster, schwarze Tafeln, Täfelungen im Schlafzimmer usw.) komponiert.
- 14 Schodt: *Dreamland Japan* (Anm. 3), S. 26.
- 15 Inuhiko Yomota: *Manga Genron (Manga-Principia)* [1994], Tokyo: Chikuma-Shobo (Chikuma-Gaku-geibunko-Ausgabe) 1999, S. 11.
- 16 Jede Nummer solcher Magazine hat durchschnittlich mehr als 400 Seiten Umfang, während amerikanische und europäische Comic Books normalerweise dünne Heftchen von 30 bis 50 Seiten sind.

- 17 Kinsella: *Adult Manga* (Anm. 4), S. 41 f.
- 18 Schodt: *Dreamland Japan* (Anm. 3), S. 19.
- 19 Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Erste Fassung [1935], in: GS I, S. 431–469, hier: S. 466.
- 20 Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire [1939], ebd., S. 605–653; hier: S. 605.
- 21 Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Anm. 19), S. 465 f.
- 22 Vilém Flusser: *Bilderstatus* [1991], in: ders.: *Medienkultur*, hg. v. Stefan Bollmann, Frankfurt/M.: Fischer 1997, S. 69–82, hier: S. 71.
- 23 Walter Benjamin: *Pariser Passagen II* [1929], in: GS V, S. 1044–1059, hier: S. 1047.
- 24 Schodt: *Dreamland Japan* (Anm. 3), S. 26.
- 25 Ebd.
- 26 Ebd.
- 27 So Volker Grassmuck in seinem Aufsatz: »Allein, aber nicht einsam« – die Otaku-Generation. Zu einigen neueren Trends in der japanischen Populär- und Medienkultur, in: Norbert Bolz/Friedrich Kittler/Georg Chr. Tholen (Hg.): *Computer als Medium*, München: Fink 1994, S. 267–296, hier: S. 281.
- 28 Vgl. z. B. Fusanosuke Natsume: *Manga no Chikara. Seijuku suru Sengo Manga* (Energie des Manga. Zur künstlerischen Reifung des Nachkriegsmanga), Tokyo: Shobunsha 1999, S. 17.
- 29 Ebd., S. 14–21.
- 30 Zur Bio-Bibliographie Tezukas siehe Schodt: *Dreamland Japan* (Anm. 3), S. 233–244.
- 31 Vgl. Natsume: *Manga no Chikara* (Anm. 28), S. 196–203.
- 32 Hierzu vgl. Rolf Trauzettel: *Bild und Schrift oder: Auf welche Weise sind chinesische Schriftzeichen Embleme?*, in: Werner Stegmeier (Hg.): *Zeichen-Kunst* (Zeichen und Interpretation V), Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999, S. 130–163, hier: S. 145.
- 33 Onomatopöien werden auch im Japanischen nicht mit den chinesischen, ideographischen Schriftzeichen (Kanji), sondern mit den phonetischen Lautzeichen (Katakana u. Hiragana) geschrieben.
- 34 Auch in dieser Hinsicht ist die Besonderheit des Manga gegenüber den europäischen und amerikanischen Comics sehr deutlich. In diesen Comics sind nämlich Zeichner in der Einsetzung von onomatopoeitischen Mitteln eher asketisch. Einen Grund dafür sucht man oft im Reichtum an onomatopoeitischen Ausdrücken im Japanischen.
- 35 Eine ganze Reihe von ähnlich »unaussprechbaren« Onomatopöien im Englischen kann man finden in: *A Dictionary of Comicbook Words on Historical Principles*. Compiled and Edited under the careful Supervision of Kevin J. Taylor, unter: <http://collection.nlc-bnc.ca/100/200/300/Ktaylor/ka-boom.htm>.
- 36 Wie es im japanischen Buch üblich ist, liest man diese Schriftbilder von rechts oben nach links unten.
- 37 Yomota: *Manga Genron* (Anm. 15), S. 141.
- 38 Vgl. hierzu z. B.: Yomota: *Manga Genron* (Anm. 15), S. 121–141, Natsume: *Manga no Chikara* (Anm. 28), S. 84–93, S. 160–169 u. passim.
- 39 Kinsella: *Adult Manga* (Anm. 4), S. 20 f.
- 40 Isao Shimizu: *Manga no Rekishi* (Die Geschichte des Mangas), Tokyo: Iwanami-Shoten Verlag 1991, S. 18–20. Eine der komischen Bildserien des großen Holzschnitt-Malers Hokusai (1760–1849) aus dem Jahr 1814 wird *Hokusai-Manga* genannt.
- 41 Vgl. Schodt: *Dreamland Japan* (Anm. 3), S. 22. Zu Kibyoshi vgl. Shuichi Kato: *Geschichte der japanischen Literatur*. Die Entwicklung der poetischen, epischen, dramatischen und essayistisch-philosophischen Literatur Japans von den Anfängen bis zur Gegenwart. Aus dem Japanischen übersetzt von Horst Arnold-Kanamori u. a., Bern u. a.: Scherz Verlag 1990, S. 365 f.
- 42 Zum Produktionssystem des Manga vgl. Kinsella: *Adult Manga* (Anm. 4), S. 50–69.
- 43 Vgl. hierzu: Kensuke Kono: *Shomotsu no Kindai. Media no Bungakushi* (Modernisierung des Buches. Eine Literaturmediengeschichte) [1992], Tokyo: Chikuma-Shobo (Chikuma-Gakugeibunko-Ausgabe) 1999, S. 13–77. Zur Geschichte der stillen Lektüre in Japan siehe Ai Maeda: *Kindai Dokusha no Tanjo* (Entstehung der modernen Leserschaft) [1973], Tokyo: Iwanami-Shoten 1993, S. 167–210.
- 44 Anders als im Manga werden in den europäischen und amerikanischen Comics Dialoge in Sprechblasen normalerweise handgeschrieben.
- 45 Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900* [1985], 3. vollst. überarb. Aufl., München: Fink 1995, S. 102–105.
- 46 McLuhan: *Understanding Media* (Anm. 5), S. 55.

Bernhard F. Scholz (Groningen)

»TOUTE REPRESENTATION EST FAITE POUR LA VEUË.«

ZU MÖGLICHKEITEN UND GRENZEN DER FRÜHMODERNEN BEGRIFFLICHEN
ERFASSUNG VON WORT-BILD-BEZIEHUNGEN

1.

Wenn sich Literaturwissenschaftler in den letzten Jahren zunehmend auch mit Werken der bildenden Kunst beschäftigt haben, so wohl nicht zuletzt in der Annahme, Bilder bräuchten nicht erst, wie Worte und Begriffe, *sous rature* gestellt zu werden, bevor sie sich im Paradieszustand der Polysemie zeigen würden. Bilder sind dieser Annahme zufolge in einer Weise unbestimmt, und zwar in positivem Sinne unbestimmt, wie sprachliche Texte dies als Folge des verwendeten Zeichensystems nie und nimmer sein können. Ihre medienspezifische Referenzialität ist in dieser Sicht von einer Art, die von sprachlichen Texten nur mittels radikaler Eingriffe in das sprachtypische arbiträre Verhältnis von *signifiant* und *signifié* erreicht werden kann, etwa durch das Stellen *sous rature*. Und wenn Wort und Bild ausdrücklich zueinander in Beziehung gesetzt werden, etwa dadurch, dass Bilder zu Worten Illustrationen oder Worte zu Bildern Ekphrasen liefern sollen, kommt es, so wissen wir, zu charakteristischen Spannungen zwischen beiden, die ihren Grund darin haben, dass es letztlich wohl unmöglich ist, brauchbare Kriterien für semantische Äquivalenz von Wort und Bild zu formulieren.¹

Michel Foucault hat diesen Unterschied von Wort und Bild im berühmt gewordenen Kapitel über Velásquez' *Las Meniñas* in seinem Buch *Les Mots et les Choses* folgendermaßen zu fassen versucht:

[...] die Beziehung der Sprache zur Malerei ist eine unendliche Beziehung; das heißt nicht, daß das Wort unvollkommen ist und angesichts des Sichtbaren sich in einem Defizit befindet, das es vergeblich auszuwetzen versuchte. Sprache und Malerei verhalten sich zueinander irreduzibel: vergeblich spricht man das aus, was man sieht: das, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt; und vergeblich zeigt man durch Bilder, Metaphern, Vergleiche das, was man zu sagen im Begriff ist. Der Ort, an dem sie erglänzen, ist nicht der, den die Augen freilegen, sondern der, den die syntaktische Abfolge definiert. Nun ist der Eigenname in diesem Spiel nur ein Kunstmittel: er gestattet, mit dem Finger zu zeigen, das heißt,

heimlich von dem Raum, in dem man spricht, zu dem Raum überzugehen, in dem man betrachtet, das heißt, sie bequem gegeneinander zu stülpen, als seien sie einander entsprechend. Wenn man aber die Beziehung der Sprache und des Sichtbaren offen halten will, wenn man nicht gegen, sondern ausgehend von ihrer Unvereinbarkeit sprechen will, so daß man beiden möglichst nahe bleibt, dann muß man die Eigennamen auslöschen und sich in der Unendlichkeit des Vorhabens halten. Durch die Vermittlung dieser grauen, anonymen, stets peinlich genauen und wiederholenden, weil zu breiten Sprache wird die Malerei vielleicht allmählich ihre Helligkeit erleuchten.²

Das Wort in der Gestalt des Namens erscheint hier als trügerischer Versuch, eine Brücke zwischen dem Raum des Bildes und dem Raum des Wortes zu schlagen, trügerisch deshalb, weil der Name das Bild nie als Bild und damit als das Andere des Wortes erreichen kann, sondern immer nur als Darstellung des jeweiligen Namens, als Darstellung und nach Maßgabe seiner selbst.

Dass Foucault mit dem *Las Meniñas*-Kapitel aus *Les Mots et les Choses* zu den im Zusammenhang der Diskussion um das Verhältnis von Wort und Bild meist zitierten Autoren zählt, ja dass diesem Text seit seiner Erstveröffentlichung im Jahre 1966 im Zusammenhang dieser Diskussion ein Status zugewachsen ist, der demjenigen nicht ganz unähnlich ist, den der Lessingsche *Laokoon* in der ausufernden *Ut-pictura-poesis*-Diskussion des ausgehenden 18. Jahrhunderts besaß, ist wohl nicht ganz zufällig. Beide Male geht es darum, am kategorialen Unterschied von Wort und Bild festzuhalten, bei Lessing wie bei Foucault, und bei Foucault wohl in ausdrücklicher Erinnerung an Lessing, unter Hinweis auf die für die Sprache, aber nicht für das Bild typische »syntaktische Abfolge« der bedeutungstragenden Elemente. Der Gegner jedoch, gegen den sich dieses auf den ersten Blick einvernehmliche Insistieren auf der Differenz von Wort und Bild richtet, war in beiden Fällen ein anderer. Für Lessing war dies die seit der Renaissance als Folge der allzu freizügigen Lektüre einer Zeile aus der *Ars poetica* des Horaz ausufernde Produktion beschreibender Poesie, und, unter Umkehrung der Horazischen Formel in »ut poesis pictura«, die ebenso ausufernde Produktion von Bildern mit erzählbarer *historia*.³ Für Foucault war dies offensichtlich nicht länger die Gegenposition, gegen die sich sein emphatisches Festhalten an der Unterschiedlichkeit der Orte richtete, an denen Wort und Bild zu »glänzen« in der Lage sind. Aber eine mit der durch das »ut pictura poesis/ut poesis pictura« heraufbeschworenen vergleichbare Verengung des Blicks für die Differenz von Wort und Bild dürfte im 20. Jahrhundert eingetreten sein, als es erst innerhalb der Kunstwissenschaft im

Gefolge der Ikonologie der Panofsky-Schule und dann im Gefolge des *linguistic turn* der Geisteswissenschaften zu zahlreichen Versuchen kam, den sprachähnlichen Charakter von Werken der bildenden Kunst herauszupräparieren und diese auf ihren propositionalen Gehalt zu reduzieren, es der Semiotik jedoch nicht gelang, nachdem sie für Wort und Bild im Zeichen das gemeinsame *genus* gefunden hatte, nun auch noch die *differentia specifica* beider ausfindig zu machen.⁴

Foucaults stillschweigende Annahme, dass es das Wort als Name sei, das Wort also in erster Linie in Darstellungsfunktion,⁵ und nicht etwa das Wort als (Erlebnis-)Ausdruck und damit in Ausdrucksfunktion oder das Wort als Appell und damit in Appellfunktion,⁶ das zur Überbrückung des Abgrunds von Wort und Bild nicht in der Lage sei, diesen Abgrund vielleicht sogar weitgehend selbst zu verantworten habe, lässt vermuten, dass es in der Tat nicht eine vorthoretische Intuition war, die ihm zu dieser neuerlichen Grenzziehung zwischen Wort und Bild den Anlass gab, sondern die theoretische Reflexion genau dieser für weite Strecken der analytischen Sprachphilosophie so charakteristischen Reduktion von Sprache auf Darstellung.⁷ Wenn es Foucault im Velásquez-Kapitel von *Les Mots et les Choses* also auch erklärtermaßen um die Bestimmung des Verhältnisses von Wort und Bild ging, so wird man doch in Rechnung zu stellen haben, dass dabei nicht das Wort *tout court* zur Disposition stand, sondern das Wort nur *unter der Beschreibung*⁸ eines Namens, und dass deshalb die vorgeschlagene Grenzziehung und die dann sich anmeldenden Zweifel am Wort sich nur auf *diese* Beschreibung beziehen konnten.⁹ Ähnlich lag ja auch schon der Fall im *Laokoon*: auch Lessing ging es zwar erklärtermaßen um *das* Verhältnis von Literatur und bildender Kunst, um, wie der Untertitel des *Laokoon* es formuliert, »die Grenzen der Malerei und Poesie«. ¹⁰ Aber auch *diese* Malerei und *diese* Poesie konnten offensichtlich nur unter einer ganz bestimmten limitierenden und reduzierenden Beschreibung in diese Analyse eingehen, und zwar eben unter der vermeintlich das Horazische Diktum »*ut pictura poesis*«¹¹ entfaltenden Beschreibung zweier Kunstformen, deren gemeinsames *genus* – und damit die Rechtfertigung des »*ut*«¹¹ darin bestehen sollte, dass sie beide eine *historia* darzustellen hatten bzw. darstellen konnten, angesichts derer ihre medialen Unterschiede unwichtig wurden und in den Hintergrund treten durften. Lessing hat *diese* Gemeinsamkeit von Malerei und Poesie bekanntlich gar nicht einmal in Zweifel gezogen. Für ihn stellte sich, unter stillschweigender Annahme der Richtigkeit dieser Beschreibung des *genus proximum* von Malerei und Poesie,¹¹ einzig die Frage, welche von den Verfechtern der *ut-pictura-poesis*-Doktrin fahrlässigerweise übersehenen Folgen die, modern gesprochen, unterschiedliche Struktur des sprachlichen und des bildlichen *signifiant* für die Darstellung ebendieser *historia* als *signifié* haben müsse.

Wenn, wie Lessing formuliert, »die Malerei [...] in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen [kann], und [...] daher den prägnantesten wählen [muß], aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird,«¹² so bemisst sich die Qualität dieser Prägnanz ausdrücklich und ausschließlich an ihrer Fähigkeit, das durch den bildlichen *signifiant* nicht darstellbare Ganze einer Handlung durch die richtige Wahl des dargestellten Moments in ihrem Vorher und Nachher wenigstens erahnen zu lassen. Der dann von der Malerei darzustellende »prägnanteste« Augenblick ist deshalb nicht in irgendeiner allein auf das Bild selbst bezogenen Weise »an sich« prägnant, sondern allenfalls »prägnant für« das wahrnehmende Subjekt, und zwar einzig im Hinblick auf die übrigen, nicht ausdrücklich dargestellten, aber, weil erinnert oder antizipiert, dennoch implizit mit-dargestellten Augenblicke. Wenn man will, kann man wohl auch hierin die implizite Reduktion von Wort und Bild auf deren Darstellungsfunktion sehen, diesmal unter stillschweigender Bezugnahme auf die auf Aristoteles zurückgehende Beschreibung von »Literatur« als *mimesis praxeos*: der »prägnanteste« Augenblick wird als solcher erkannt, weil der Betrachter »immer schon« vertraut ist mit den typischen Abläufen menschlichen Handelns.

Darf man im Blick auf Lessings und Foucaults voneinander in der Angriffsrichtung auf den ersten Blick so verschiedene und doch letztlich auch wieder so ähnliche Versuche zur Grenzziehung zwischen Wort und Bild und zur Bestimmung ihrer Ähnlichkeiten und Unterschiede die Behauptung wagen, dass derartige Versuche offenbar jeweils bestimmte vorgängige Beschreibungen von Wort und Bild zur Voraussetzung haben, vor deren Hintergrund es überhaupt erst möglich wird, beide zueinander in Beziehung zu setzen? Gibt es etwa epochentypische und daher nur kontextuell zu rekonstruierende vorgängige Verständnisse von Wort und Bild, von denen es dann abhängt, wie sich deren Verhältnis zueinander darstellt, ob als Möglichkeit wechselseitiger Erhellung,¹³ als Möglichkeit der verdeutlichenden »Lemmatisierung« des Bildes durch das Wort,¹⁴ als Gefahr der »Zutextung« des Bildes durch das Wort?¹⁵

2.

Der Hinweis auf Lessings und Foucaults unterschiedlich motiviertes Insistieren auf der Differenz von Wort und Bild sollte zur Frage hinführen, wie denn die vorgängige Beschreibung von Bild und Wort ausgesehen haben könnte, die sich in zahlreichen Texten der frühmodernen Poetik in einer ganz eigenartigen, für das moderne Auge einigermmaßen befremdliche Zueinander-in-Beziehung-Setzung

beider dann manifestiert, wenn es darum geht, das Verhältnis von Wort und Bild in bi-medialen Gattungen wie der des Emblems oder des Figurengedichts zu bestimmen.

Wie sich in zahlreichen, bisweilen stereotypen Formulierungen zeigt, gehen frühmoderne Überlegungen zum Verhältnis von Bild und Wort immer von der Annahme aus, es sei möglich, aber auch notwendig, Bilder mit Hilfe von Namen zu bestimmen. Bilder verlieren aber nach diesem Verständnis durch die Verbindung mit Namen nicht; im Gegenteil, sie kommen sozusagen erst dann zu sich selbst, wenn sie vom Wort begleitet sind. Bilder besitzen nach diesem frühmodernen Verständnis, so könnte man im Blick auf Foucaults Formulierung sagen, gerade keinen eigenen Ort des Glänzens, keinen eigenen Ort symbolischer Prägnanz, an dem sie ohne Zuhilfenahme des Wortes zeigen können, was sie meinen. Eher sind sie nach diesem frühmodernen Verständnis so lange stumm, als sie nicht durch das Wort zum Reden gebracht werden.

Ich möchte diese Behauptung im Folgenden am Fall der frühmodernen poetologischen Darstellung¹⁶ des Verhältnisses von Wort und Bild im Emblem erläutern.

3.

Man kann sich der frühmodernen Emblematis so nähern, dass man sie beschreibt und rekonstruiert, wie sie sich aus heutiger Sicht darstellt. Man nähert sich ihr dann im Zusammenhang eines bestimmten Zeithorizontes, einer von mehreren möglichen, als solcher meist nicht ausdrücklich reflektierten »Modalisierungen der Zeit«, wie Niklas Luhmann dies in einem frühen Aufsatz aus dem Jahre 1975 einmal genannt hat.¹⁷ Im Falle etwa einer Annäherung an das Emblem im Modus des *praesens de praeteritis*, der Wahrnehmung des Vergangenen aus dem Blickwinkel der Gegenwart, ergibt sich ein Bild dieser literarischen Gattung, das man – schon wegen der Pathetik der Formulierungen – kaum besser als mit dem folgenden Zitat aus Albrecht Schönes seinerzeit richtungweisendem Buch *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock* aus dem Jahre 1964 aufrufen kann:

Jeder Aufruf höherer Bedeutung durch die *res significans*, jeder Echoruf der *significatio*, der zu einer *res picta* zurückhallt, findet solche Entsprechungen, stiftet Verbindungen und wirkt so an einem wahrhaft weltumspannenden Bezugs- und Bedeutungsgewebe. Wohl leistet die Emblematis keine systematische Gliederung des Seienden mehr und stellt sie noch

keine Ordnung der Natur her. Das Gewebe von Verweisungen und Bezügen, das sie über die Welt breitet, setzt sich aus Einzelgliedern zusammen und stellt sich erst dem Blick dessen dar, der imstande ist, die Verknüpfungen zu erkennen, welche über die gleichartige Bedeutung verschiedener Dinge oder die verschiedenartigen Bedeutungen der gleichen Dinge laufen. Diesem Beschauer der emblematischen Bilder und Leser ihrer Epigramme aber setzt sich die Wirrnis des Seienden in ein Mosaik von Sinnfiguren um; ihm zeigt sich noch einmal ein von Bedeutungszusammenhängen und ewigen, wahren Bestimmungen durchwirktes Universum, in dem das Vereinzelte bezogen, die Wirklichkeit sinnvoll, der Lauf der Welt begreifbar erscheint und die in Analogien gedeutete Welt so zum Regulativ des menschlichen Verhaltens werden kann. Diese emblematische Verweisungs-, Entsprechungs- und Lebenslehre ist wohl nicht mehr Zeugnis eines unangefochtenen Vertrauens in die kosmische Ordnung, sondern eher Ausdruck des menschlichen Versuchs am Beginn der Neuzeit, sich zu behaupten gegen eine undurchschaubar werdende chaotische Welt. In solchem Bemühen, scheint es, ruft die Emblematisik noch einmal das Ordnungsdenken des Mittelalters und seine Erkenntnismittel zur Hilfe: leistet Widerstand, hegt Hoffnung, trägt utopische Züge.¹⁸

Hier wird, so darf man wohl rückblickend sagen, der heute fast ein wenig peinlich wirkende Versuch unternommen, aus der geistigen Bedürfnissituation der 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts heraus eine Korrespondenz zwischen dem eigenen Lebensgefühl und demjenigen des Barock zu statuieren. Dabei kommt offensichtlich einem bestimmten Vorverständnis von Wort und Bild und einem aus diesem folgenden Verständnis von deren Beziehung eine Schlüsselrolle zu. Die Möglichkeit, dass das Emblem das von Schöne wider den Zeitgeist beschworene ›Gewebe von Verweisungen und Bezügen‹ herstellen und ›über die Welt‹ breiten kann, setzt, so meine ich, ein Verständnis von Wort und Bild im Emblem voraus, das seinen Kern darin hat, dass beide nicht, wie bei Foucault, im je eigenen Räume glänzen oder, wie bei Lessing, im Raum und in der Zeit je anders zur symbolischen Prägnanz gelangen, sondern dass sie erst und gerade in ihrem Zusammenspiel zu einer ganz bestimmten, von Schöne mit der Metapher des Echos erfassten, gemeinsamen symbolischen Leistung in der Lage sind. Denn was sich da dem Blick dessen darstellt, »der imstande ist, die Verknüpfungen zu erkennen, welche über die gleichartige Bedeutung verschiedener Dinge oder die verschiedenartigen Bedeutungen der gleichen Dinge laufen«, sind ja gerade derartige Verknüpfungen. Dem Verlangen, dem Bedürfnis nach solcherlei Verknüpfungen

entspricht das der Emblematisik zugeschriebene Bezugs- und Bedeutungsgewebe. Dessen Fehlen käme einem Symptom der ›Wirrnis des Seienden‹ gleich.

Man täte Schöne Unrecht, wenn man behaupten wollte, seine Beschreibung eines emblematischen ›Bezugs- und Bedeutungsgewebes‹ entbehre jeglicher historischer Stringenz. Um einen derartigen Verdacht ausräumen zu können, ist es jedoch zu allererst nötig, dasjenige, was bei ihm sentimentalisch verzerrt im Modus des *praesens de praeteritis* zur Darstellung kommt, soweit irgend möglich aus dem zeitgenössischen poetologischen Diskurs zu rekonstruieren, d. h. soweit irgend möglich im Modus *praesens de praesentibus* darzustellen. Dabei geht es um die Frage, unter welcher zeitgenössischen Beschreibung Wort und Bild in die von Schöne unterstellte Zuordnung eingehen.

Wie sich zeigen wird, ist dies eine Beschreibung, die von der Ergänzungsbedürftigkeit des Bildes durch das Wort ausgeht und auch an deren intuitiver Unterschiedlichkeit festhält, beim Explizieren dieser Position jedoch nicht umhin kann, beide, Wort wie Bild, um ihre medialen Eigentümlichkeiten und ihren medialen Unterschied zu bringen.

4.

Das frühmoderne Verständnis des Verhältnisses von Wort und Bild im Emblem im Modus des *praesens de praesentibus* bekommt man zu Gesicht, wenn man sich die Frage stellt, wie denn die begrifflichen Mittel aussahen, deren sich der zeitgenössische poetologische Diskurs bei der Darstellung dieses Verhältnisses bediente. Bei dieser Frage geht es nicht darum, noch einmal zu paraphrasieren, *was* die eine oder andere Poetik der Renaissance oder des Barock zu diesem Thema zu bieten hat.¹⁹ Vielmehr geht es um die meta-theoretische Frage, *wie* dies geschieht, d. h. um die Frage nach den begrifflichen Mitteln und dem sich dieser Mittel bedienenden theoretischen Vorverständnis von Wort und Bild, aufgrund dessen die fragliche Darstellung des Verhältnisses beider dem zeitgenössischen Leser plausibel gemacht werden konnte. D. h. es geht um die Frage nach der Begrifflichkeit, in welche eine intuitive Erkenntnis des Unterschieds von Wort und Bild eingeschrieben werden musste, wenn sie mitteilbar gemacht werden sollte.

Die Bearbeitung dieser Frage ist, so meine ich, schon deshalb wichtig für die Gewinnung einer historisch adäquaten Sicht auf das frühmoderne Verständnis des Verhältnisses von Wort und Bild im Emblem – und nicht nur im Emblem –, weil der einschlägige Diskurs ja im Unterschied zu dem der modernen Literaturtheorie ein die Produktion anleitender und die Rezeption steuernder Diskurs war,

der die Resultate dieser Produktion, also das Textcorpus der Emblemik, nicht etwa nur nachträglich, *post festum*, auf den Begriff bringen wollte, wie sich dies die moderne Literaturwissenschaft vornimmt, wenn sie z. B. versucht, eine Typologie der Varianten des Emblems zu erstellen.²⁰ Vielmehr war es Aufgabe dieses dezidiert *poietischen* Diskurses, für eine Gattung wie das Emblem u. a. die vier so genannten Aristotelischen Ursachen zu spezifizieren, also festzustellen, was als deren *causa materialis*, *causa formalis*, *causa finalis* und *causa efficiens* zu gelten hatte. Dabei handelte es sich bei der Feststellung dieser Ursachen nach dem Selbstverständnis dieses Diskurses nicht um nachträgliche Konstruktionen zur begrifflichen Ordnung und Verortung eines Wahrgenommenen, sondern um die Angabe der realen Entitäten, die das Zustandekommen dieses Wahrgenommenen ermöglichten.²¹ Weiterhin galt es, im Rahmen einer Definition das *genus* der Gattung zu bestimmen und die von einer ähnlichen Gattung unterscheidende *differentia specifica*. Besonders die Forderung der Spezifizierung der vier Ursachen ist für unseren Zusammenhang von Interesse, denn ihre Erfüllung lief hinaus auf ein Prozedere, das man als Einschreibung der Gattung in ein vorgegebenes Begriffsschema bezeichnen könnte.

So ging es im Falle des Emblems nicht etwa darum, dass man möglichst genau die gattungsspezifischen syntaktischen, semantischen und pragmatischen Beziehungen von Bild und Wort beschrieb, nachdem man einmal die gattungstypische Bi-Medialität der Gattung ins Visier genommen hatte, und sich dann angesichts einer Vielzahl möglicher Modellierungen die für den eigenen Zweck am besten geeignete auszusuchen hatte.²² Bei der für die frühmoderne Poetik charakteristischen Einschreibung in ein Begriffsschema ging es vielmehr darum, die intuitiv erfassten Elemente dieser Bi-Medialität, also Wort und Bild, irgendwie über die als *sedes* im Sinne der *Topica universalis* verstandenen vier Aristotelischen Ursachen zu verteilen und so begrifflich bearbeitbar zu machen. Die Möglichkeit der Wahl zwischen mehreren jeweils zweckgemäßen Modellierungen bestand gerade nicht. Damit nun dieser Vorgang der Einschreibung und begrifflichen Bearbeitung in Gang kommen konnte, war also nicht, wie sich dies der modernen Methodologie darstellt, ein vom Wissenschaftler selbst hergestelltes bzw. herauspräpariertes *explicandum* einer plausibel gewählten Modellierung zu unterziehen. Vielmehr konnte der Vorgang der begrifflichen Bearbeitung sozusagen erst nach einem durch einen *auctor* legitimierten Ur-Akt der Einschreibung in dieses Begriffsschema beginnen. Konkret: jemand, und zwar ein *auctor* musste gesagt haben, was im Falle einer Gattung wie der des Emblems als materielle, formale, finale und effiziente Ursache zu gelten hatte. War dies einmal geschehen, eine einschlägige auktoriale Äußerung also zitierbar, so war der logische Raum

der dann folgenden begrifflichen Bearbeitung geöffnet und dieser die Sachhaltigkeit gesichert, und zwar auktorial, nicht empirisch, und die sich an diesen Ur-Akt der Einschreibung in die *Topica universalis* anschließende Diskussion konnte sich auf die Verfeinerung der Analysen beschränken, deren Sachhaltigkeit so lange als gesichert gelten konnte, als der Bezug zum *auctor* und dessen Autorität gewahrt blieben.

Im Falle der Imprese und des Emblems hieß dieser *auctor* Paulo Giovio, und der Text, in dem der Ur-Akt der Einschreibung in das Schema der am *sedes ›causa‹* der *Topica universalis* verzeichneten vier Aristotelischen Ursachen erstmals unternommen wurde, war dessen *Dialogo dell'impresa militari et amorose* aus dem Jahre 1555.²³ Denn bei diesem *auctor* und in diesem Text fand sich erstmals die von Giovio selbst zunächst nur auf die Imprese, von den auf ihn folgenden Poetologen dann auch auf das Emblem bezogene ›Bedingung‹, ein vollkommener Text dieser Gattung(en) müsse einen Körper (›*corpo*‹) und eine Seele (›*anima*‹) besitzen, und zwar in einem wohlproportionierten Verhältnis zueinander.²⁴ Der Akt selbst dieser Einschreibung braucht uns in unserem Zusammenhang nicht weiter zu interessieren, wohl aber die Folgen, die diese Einschreibung für das *knowledge by description* des Verhältnisses von Wort und Bild hatten.

5.

Will man die frühmoderne Sichtweise des Verhältnisses von Wort und Bild im Emblem verstehen, so muss man versuchen, herauszubekommen, was es mit dieser proportionalen Metapher für das Verhältnis von Bild und Wort im Emblem auf sich hat, die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts die emblematische Produktion begleitet und anleitet und die offensichtlich selbst noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts genügend erklärende Kraft hatte, um im Zedlerschen *Universal-Lexikon* gleich zu Anfang des Lemmas ›Sinnbild‹ in Stellung gebracht werden zu können. Ein Sinnbild, so liest man bei Zedler,

[...] ist ein Gemälde, welches in einem Bilde, und wenig beygesetzten Worten, einen verborgenen Sinn erweist, welcher zu ferneren Nachdencken veranlasset. *Das Bild wird für den Leib, die Schrift für die Seele eines Sinn-Bildes geachtet*, weil jenes mancherley und oft widerwärtige [d. h. ›widersprüchliche‹] Deutungen haben kan, die aber durch die Überschrift oder das Beywort unterscheiden und beschräncket werden. *Der Grund beruhet auf einer Gleichheit, die zwischen dem Bilde und dem vorge-*

bildeten Sinn gefunden wird, und werden die Sinn-Bilder vor die besten gehalten, die das Bild ohne die Abschrift, und dieses ohne jenes nicht kann verstanden werden.²⁵

›Bild‹ und ›Schrift‹ des Emblems werden also ausdrücklich genannt in dieser Darstellung, und sie werden dadurch begrifflich miteinander verknüpft, dass sie im Rahmen einer proportionalen Metapher mit ›Leib‹ und ›Seele‹ verglichen werden. Man könnte diese proportionale Metapher so auflösen: im Emblem verhalten sich ›Bild‹ und ›Schrift‹ wie im Menschen ›Leib‹ und ›Seele‹. Das *tertium comparationis* dieser proportionalen Metapher, der Grund, weshalb ›Bild‹ und ›Schrift‹ mit ›Leib‹ und ›Seele‹ verglichen können worden, wird ebenfalls genannt: »weil jenes mancherley und oft widerwärtige Deutungen haben kan, die aber durch die Überschrift oder das Beywort unterscheiden und beschräncket werden.« Die Schrift hat also gegenüber dem so verstandenen Bild die Funktion der Vereindeutigung, des Desambiguierens. Das Bild seinerseits gilt als inhärent mehrdeutig und damit als auf die vereindeutigende Leistung der Schrift angewiesen. Aber diese Mehrdeutigkeit trifft offenbar nicht auf alle Bilder in gleichem Maße zu: es gibt am einen Ende einer Skala solche Bilder, die ohne Worte gar nicht verstanden werden können, in Richtung auf das andere Ende dann wahrscheinlich aber auch Bilder, die sehr wohl ohne Worte auskommen.

Für die Verwendung im Sinnbild sind nun, so stellt Zedlers Lemma fest, genau die Bilder am interessantesten, die ohne das Wort nicht verstanden werden können. Und es sind eben derartige zunächst unverständliche Bilder und die sie erläuternden Worte, auf welche die proportionale Leib-Seele-Metapher gemünzt ist. D. h. für diese Bilder gilt das mit Hilfe dieser Metapher artikulierte Verhältnis im höchsten in der Wort-Bild-Kombination von Imprese und Emblem anzustrebenden Maße.

Als unproblematisch gilt in Zedlers Lemma offensichtlich die Frage, was das Verhältnis von Leib und Seele mit Verstehbarkeit zu tun hat, bzw. weshalb von der Verwendung der Leib-Seele-Metapher gerade an dieser Stelle erwartet werden darf, dass sie zur Klärung des Problems der Verstehbarkeit von Bildern beiträgt. Ebenfalls als unproblematisch gilt offenbar die mit Hilfe der Formulierung über eine »Gleichheit, die zwischen dem Bilde und dem vorgebildeten Sinn gefunden wird« anvisierte Möglichkeit einer Desambiguierung von Bildern. Diese ist möglich, so ist diese Stelle wohl zu lesen, aufgrund der, modern gesprochen, prinzipiell möglichen Äquivalenz von Wort und Bild: weil es prinzipiell möglich ist, eine ›Gleichheit‹ zwischen ›Bild‹ und ›Sinn‹ zu konstatieren, kann es eine Gattung geben, die diese prinzipielle Möglichkeit einlöst und von ihr zu ihrem Zwecke Gebrauch macht.

Damit hätten wir also eine Position zum Verhältnis von Wort und Bild vor uns, die der Foucaultschen diametral gegenübergestellt zu sein scheint: hier die mit Hilfe der Leib-Seele-Metapher artikulierte prinzipielle Möglichkeit der Äquivalenz von Wort und Bild, dort, und uns wahrscheinlich sehr viel näher und auch plausibler, das mit Hilfe der Metapher von den getrennten Räumen des Glänzens artikulierte Insistieren auf der prinzipiellen der Non-Äquivalenz beider und damit der prinzipiellen Unüberbrückbarkeit der Kluft zwischen diesen beiden Räumen.

6.

Angesichts der Tatsache, dass es sich bei diesen beiden einander diametral gegenüberstehenden Positionen offensichtlich nicht um persönliche Marotten ihrer Autoren handelt, sondern um zeittypische Positionen, deren Stringenz wir im Falle der Foucaultschen Position sozusagen ›mit den eigenen Augen‹ sehen bzw. ›am eigenen Leib‹ erfahren, und im Falle der Zedlerschen Position aufgrund ihrer Rekurrenz in den Texten der frühmodernen Poetik immerhin mit großer Wahrscheinlichkeit erschließen können, verbietet es sich, etwa die Zedlersche Position deshalb abzutun, weil sie nicht mehr ›an der Zeit‹ oder durch neuere Einsichten überholt sei. Ein derartiges Vorgehen würde den Gedanken eines Fortschritts in der Wahrnehmungsfähigkeit voraussetzen, dessen mangelnde Plausibilität nur der übersieht, der sich nie auf ältere Kunst eingelassen hat. Vielmehr ist die Frage zu stellen, ob sich eventuell so etwas wie eine historische, in diesem Falle: frühmoderne, Bilderfahrung rekonstruieren lässt, die in ihrer Epoche eine ähnliche Plausibilität in Anspruch nehmen konnte wie heute die der Foucaultschen Position zugrunde liegende.

Hier lässt einen jedoch leider das frühmoderne Datenmaterial fast völlig im Stich: Es gibt meines Wissens aus dieser Zeit kaum Texte, in denen die zeitgenössische Bilderfahrung ausdrücklich reflektiert würde, und in den Texten, die sich mit dem Verhältnis von Wort und Bild beschäftigen, wie etwa denen der humanistischen *Ut-Pictura-Poesis*-Tradition, geht es nach Maßgabe des ›*ut*‹ nur um *Gemeinsamkeiten* von Wort und Bild im Hinblick auf die Darstellung einer *historia* und gerade nicht um die bei der textuellen Verarbeitung dieser *historia* sich eventuell bemerkbar machenden medialen oder perzeptuellen *Unterschiede*.²⁶ Man kann daher nur auf indirektem Wege versuchen, eine Antwort auf die Frage zu bekommen, was für eine Bildauffassung es gewesen sein könnte, die es zuließ, von der ›*Gleichheit*‹ zu sprechen, die im Falle des Emblems ›*zwischen dem Bilde und*

dem vorgebildeten Sinn gefunden wird, und die damit von der prinzipiellen Desambiguiierbarkeit des Bildes durch das Wort ausging. In diesem Zusammenhang stellt sich offensichtlich auch die Frage, was mit dem *Vorgebildetsein* des Sinns gemeint ist, zwischen dem und dem Bild im Emblem Gleichheit gefunden wird.

Für den Versuch der Beantwortung dieser Fragen ist nun schon die Selbstverständlichkeit signifikant, mit der Zedler die Begriffe Leib und Seele als proportionale Metapher für das Verhältnis von Bild und Wort im Emblem ansetzt, d. h. mit welcher Selbstverständlichkeit er erst seine Ineinssetzung von ›Bild‹ und ›Schrift‹, also schon an der Textoberfläche des Emblems wahrnehmungsmäßig unterscheidbaren, weil medial unterschiedenen Entitäten, mit den Elementen der proportionalen Metapher, ›Leib‹ und ›Seele‹ vornimmt, und dann im mit ›weil‹ eingeleiteten Nebensatz die Verfügbarkeit eines *tertium comparationis* unterstellt. Dieses braucht als solches anscheinend nicht einmal genannt zu werden, gestattete es dem zeitgenössischen Leser aber offensichtlich, eine Analogie der Verhältnisse von ›Leib‹ und ›Seele‹ und von ›Bild‹ und ›Schrift‹ herzustellen, die in der Lage war, dasjenige von ›Bild‹ und ›Schrift‹ zu klären. Zedler, so hat es den Anschein, kann gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts noch darauf vertrauen, dass der intendierte Leser dieses Lemmas selbst in der Lage sein würde, das einschlägige Theologumenon bzw. Philosophem anzuziehen, dessen für den Bildempfänger relevantes Substitut der Nebensatz formuliert. Wollte man diese auffällige Unvollständigkeit der Auflösung der Metapher ›Leib und Seele‹ als proportionale Metapher bei Zedler eigens formulieren, so könnte man vielleicht sagen: Die Seele leistet etwas im Hinblick auf den Leib, was im vorliegenden kommunikativen Zusammenhang anscheinend nicht ausdrücklich genannt zu werden braucht, weil es als so bekannt gilt, dass mit seiner Hilfe geklärt werden kann, wie das Unterscheiden und Einschränken der einander widersprechenden Deutungen eines Bildes mittels der ›Schrift‹ in der Rolle der ›Überschrift‹ oder des ›Beyworts‹ vor sich geht.²⁷

7.

Wenn Zedler in der Mitte des 18. Jahrhunderts die für die Auflösung des Topos von Leib und Seele im Emblem relevanten, mit den Begriffen von Leib und Seele verbundenen Prädikate anscheinend nicht eigens zu nennen brauchte, so darf es nicht überraschen, wenn man feststellt, dass fast hundert Jahre vor ihm Justus Georg Schottel in seinen Ausführungen zum Sinnbild, die als zusammenfassende Wiedergabe der Auffassungen seiner deutschen Zeitgenossen verstanden werden können, offenbar ebenfalls keinen Anlass sieht, die einschlägigen Prädikate

Bernhard F. Scholz (Groningen)

120

des als Bildspender der proportionalen Metapher fungierenden Verhältnisses von Leib und Seele ausdrücklich zu nennen:

Ein Sinnbild aber / oder das vollstendige Wesen eines Sinnbildes / erfordert dessen Leib und Seele: der Leib des Sinnbildes / als etwas schönes / ansehnliches und eusserliches / bestehet in einem Bilde oder Gemähld / welches auff dasselbe / was darunter angedeutet und verborgen wird / das ist / auf seine Sinn muß deuten. Solcher Leib des Sinnbildes muß kennlich / merklich und eines schönen ansehens sein / und darin bestehen / daß aus den Geschichten / aus eigenschaften der Tugend oder Lastere / aus Gewohnheit der Menschen / aus Natur der Thiere / aus Wirkung unbeselter dinge / und Summa aus dem natürlichen Wesen etwas erwehlet und zum leiblichen Bilde vorgestellt werde.[...]

Die Seele des Sinnbildes / welche gleichsam den Leib redend machet / besteht in worten / nemlich in des Sinnbildes Deutspruche und dessen Auslegung. Der Deutspruch des Sinnbildes ist die kurtze Überschrift / dadurch als durch einen kurtzen Spruch angedeutet wird des Bildes Sinn.[...] Die Auslegung des Sinnbildes vermag nach belieben des Erfinders / und erheischender Nohtdurft in unterschiedlichen Versen bestehen / zum wenigsten in einem Reimschlusse. Dieses ists / was recht zu einem Sinnbilde gehöret [...] Ein völliges Sinnbild muß / wie gesagt / seinen Leib und Seel / das ist sein eusserliches Bild und deutlichen Denkspruch haben.²⁸

Auch bei Schottel also die Auflösung der Metapher ›Seele und Leib‹ im Sinnbild als proportionale Metapher; auch hier wieder, und zwar im Einklang mit der zeitgenössischen Poetik, die Ersetzung von ›Seele‹ und ›Leib‹ durch die medial verankerten und medial differenzierten Elemente ›Deutspruch‹ bzw. ›Denkspruch‹ als ›Überschrift‹ für ›Seele‹, und ›Bild‹ oder ›Gemähld‹ für ›Leib‹. Und auch hier zwar die ausdrückliche Nennung der Leistung des Deut- bzw. Denkspruches im Rahmen des ›vollstendigen Wesens‹ des Sinnbildes im Blick auf dessen Bild, nämlich die der Auslegung des Bildes, und damit die Identifikation des Verhältnisses von Deutspruch und Bild als dasjenige eines Auslegendem zu einem Auszulegendem, aber auch hier kein Wort über das Verhältnis von Seele und Leib, das die Interpretation des Verhältnisses von Denkspruch und Bild als das von Auslegendem und Auszulegendem zu plausibilisieren hat und als dessen Substitut im Rahmen der Auflösung der Rede von Seele und Leib im Emblem als proportionale Metapher das Verhältnis von Auslegendem und Auszulegendem zu sehen ist.

Kennzeichnend für derartige Auflösungen der Metapher ›Leib und Seele‹ im Sinnbild bzw. Emblem als proportionale Metapher ist also einerseits die ausdrückliche Nennung der im Emblem mit Seele und Leib korrespondierenden medial unterschiedenen Elemente: Wort und Bild. Auch das *tertium comparationis* wird ausdrücklich genannt, aber nur in der aufgelösten Form, in der es direkt auf die beiden Bildempfänger, also auf Wort und Bild, bezogen werden kann, nicht aber in der Form, in der es auf die Bildspender, also auf ›Seele‹ und ›Leib‹, bezogen werden könnte.

Oben wurde bei einem ersten Versuch, dieses merkwürdige Faktum zu erklären, gesagt, es erübrigte sich anscheinend für Zedler aus kommunikativen Gründen, das einschlägige aristotelische oder christliche Theologumenon bzw. Philosophem als solches ausdrücklich zu nennen. Für Schottel gilt das wohl in noch höherem Maße. Die Tatsache, dass ein Interpret des 20. Jahrhunderts wie Albrecht Schöne, dem wir die Wiederentdeckung der deutschen Emblematik in den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts verdanken, die als proportional verstandene Metapher ›Leib und Seele‹ ganz auflösen zu müssen meint, und das als Bildspender für das Verhältnis von Bild und Wort dienende Verhältnis von Leib und Seele als ›festes Verhältnis‹ bestimmt,²⁹ wäre vielleicht als der Intention nach richtiger, in der Ausführung dagegen (›feste Verbindung‹) problematischer Versuch zu verstehen, eine seit dem 18. Jahrhundert entstandene philosophische bzw. theologische Wissenslücke dadurch zu schließen, dass man das einschlägige, nun aber nicht mehr jedermann vertraute Philosophem bzw. Theologumenon über das Verhältnis von Leib und Seele ausdrücklich nennt.

Dies würde jedoch die Annahme voraussetzen, dass auch Schottel und Zedler die Metapher von ›Leib und Seele‹ als proportionale Metapher verstanden wissen wollten, und nur als solche. Dann wäre aber zu klären, weshalb die Metapher ›Leib und Seele‹ auch dann noch tradiert, um nicht zu sagen: mitgeschleppt wird, nachdem ›Schrift‹ bzw. ›Deutspruch‹ als Substitute für ›Seele‹ und ›Bild‹ bzw. ›Gemälde‹, oft auch ›Figur‹, als Substitut für ›Leib‹ genannt und auch das Verhältnis von ›Schrift‹ und ›Bild‹ bzw. ›Figur‹ nicht-metaphorisch als ›Auslegung‹ bezeichnet sind. Will man die rekurrente Verwendung der Metapher im Kontext von Darstellungen des Emblems bzw. Sinnbilds jedoch nicht als epistemisch überflüssiges Element eines auch für enzyklopädische Lemmata vielleicht noch obligatorischen rhetorischen Ornatus abtun müssen,³⁰ so muss man einen Weg finden, die dann irgendwie als ›Mehrwert‹ zu sehende Anwesenheit der Metapher zu bestimmen. Und in diesem Zusammenhang müsste sich dann auch eine Antwort auf die Frage finden lassen, ob das konsequente Stillschweigen über das einschlägige Verhältnis von Seele und Leib wie oben vorgeschlagen nur historisch zu

erklären ist oder ob es vielleicht für die Art und Weise, in der hier über Sinnbilder geredet wird, konstitutiv ist.

8.

Die offensichtlich bis ins 18. Jahrhundert unproblematische unvollständige Auflösung der Metapher ›Leib und Seele‹ als proportionale Metapher und ihr Beibehalten trotz der inzwischen gefundenen, nicht-metaphorischen Prädikate für das Verhältnis von Bild und Wort im Emblem legt es nahe, die Verwendung der Metapher in diesem Kontext nicht nur als vorläufigen Behelf für einen in der poetologischen Fachsprache noch nicht verfügbaren Begriff aufzufassen, der, wenn der entsprechende Begriff einmal gefunden ist, beiseite geschoben werden kann.

Ich möchte nun die These vertreten, die Metapher ›Leib und Seele‹ im Emblem sei deshalb beibehalten worden, weil sie, unabhängig von ihrer jederzeit möglichen und, wie wir gesehen haben, auch tatsächlich durchgeführten Auflösung als proportionale Metapher, die Möglichkeit einer Anbindung des poetologischen Redens über das Emblem an den dominanten theoretischen Diskurs bot und damit auch die Möglichkeit, die Beschreibungs- und Erklärungsmittel dieses Diskurses auf die sich rasch entwickelnde, von der am klassischen Kanon orientierten Poetik der Renaissance und des Barock zunächst aber nur mit Mühe zu erfassenden Emblematik anzuwenden.³¹

Auffallend ist nämlich, dass die Metapher ›Leib und Seele‹ nicht nur in Zusammenhängen verwendet wird, in denen es um die Darstellung des Auslegungsverhältnisses von Wort und Bild im Emblem geht und in denen, wie bei Schottel und Zedler, die Metapher das konstatierte Verhältnis gewissermaßen unter Verweisung auf das als bekannt unterstellte Verhältnis von Seele und Leib plausibilisiert. In diesem Falle wird implizit das Theologumenon herangezogen, dass es die Seele ist, die den Leib ›individuiert‹ und so den Menschen zum Individuum macht. Analog macht die Schrift, d. h. die verbale Komponente, das Bild eindeutig, sorgt also dafür, dass das Emblem nicht viele, sondern *diese bestimmte* Bedeutung bekommt.

Die Metapher ›Leib und Seele‹ wird ebenfalls verwendet, wenn der Versuch unternommen wird, das Emblem im Sinne der Aristoteles zugeschriebenen Lehre von den vier Ursachen *per causas* zu erklären. In diesem Fall einer *demonstratio per causas* handelt es sich um die Substitute ›*causa materialis*‹ für ›Leib‹ und ›*causa formalis*‹ für Seele und um das Verhältnis beider Ursachen zueinander: Das

Bild als ›Leib‹ des Emblems ist dann dessen materiale Ursache und die verbale Komponente als Seele dessen formale Ursache.

In beiden Fällen wird also sowohl die bildliche Komponente wie auch die sprachliche Komponente des Emblems ausdrücklich genannt, aber in keinem der beiden Fälle geht es um die visuelle Komponente als gesehene, fürs Auge wahrzunehmende und um die sprachliche als gelesene. D. h. in keinem der beiden Fälle, mit denen sich im Übrigen die Verwendung der Leib-Seele-Metapher im Zusammenhang mit Wort und Bild erschöpft, spielt der *mediale* Unterschied von Wort und Bild letztlich eine Rolle, soweit dieser Unterschied auf die sinnliche Wahrnehmung bezogen werden kann. Im einen Fall dient die Heranziehung der Leib-Seele-Metapher der Klärung eines exegetischen Problems: Das Bild wird durch die Hinzufügung der Schrift dadurch lesbar, dass es eindeutig gemacht wird. Im anderen Fall dient die Heranziehung der Leib-Seele-Metapher der Klärung eines definitorischen Problems, und zwar mittels der schon erwähnten *demonstratio ex causis*. Dies war bis ins 18. Jahrhundert neben der Definition mit Hilfe der Unterscheidung von *genus species* und spezifischer Differenz die dominante Form der Definition. Die Heranziehung der Leib-Seele-Metapher macht also die Anknüpfung an dieses Definitionsschema möglich.

9.

Im 16., 17. und auch noch im 18. Jahrhundert, so wird man sagen dürfen, dominierte eindeutig das Interesse an begrifflichen Beziehungen im Emblem. Perzeptuelle, also wahrnehmungsmäßig gegebene Beziehungen von Wort und Bild kamen kaum einmal ins Blickfeld. Hierauf verweist jedenfalls die in der Nachfolge Paolo Giovios immer wiederholte These, das Emblem sei ein aus Leib und Seele bestehendes Ganzes, die, wie wir gesehen haben, gegen alle Erwartung gerade nicht dazu diene, das Bild als für das Auge wahrnehmbares sinnliches Datum mit dem Wort zu verkoppeln, sondern eine Bedeutungsbeziehung von Wort und Bild im Emblem herzustellen, bei der das Bild zur materialen, das Wort dagegen zur formalen *causa* des Emblems wird. Die so verstandene *causa formalis* des Emblems erhält dann die der *causa formalis* in diesem Erklärungsschema immer zukommende Aufgabe der näheren Bestimmung des als *causa materialis* verstandenen Bildes. D. h. der in diesen Überlegungen zum Verhältnis von Wort und Bild verwendete Begriffsapparat legte es nahe, die als notwendig geachtete Desambiguierung des Bildes analog zur ontologisch notwendigen Bestimmung der Materie durch die Form zu sehen.

Woher jedoch die Überzeugung rührte, dass derartige Bilder mehrdeutig waren und deshalb zur Desambiguierung aufriefen, woher also die Analogie von Bild und Wort und Leib und Seele letztlich ihre Plausibilität nahm, blieb unausgesprochen, solange die Rolle Paolo Giovios als auctorialer Urheber dieser Metapher unangefochten war. Solange dies der Fall war, lag die Beweislast für die Angemessenheit gerade dieser Metapher für das Verhältnis von Bild und Wort im Emblem bei diesem *auctor*,³² und solange der fragliche *auctor* diese Beweislast zu tragen in der Lage war, kam es deshalb kaum einmal zu Formulierungen, die Rückschlüsse auf das einschlägige Bildbewusstsein gestatten würden.

Ein früher Versuch, eine Begründung für die Angemessenheit der Leib-Seele-Metapher zur Darstellung des Wort-Bild-Verhältnisses zu entwickeln – und zwar unter ausdrücklicher Zurückweisung der Rolle Giovios als Urheber dieser Metapher –, findet sich in einem Traktat des Jesuiten Pierre le Moyne aus dem Jahre 1666.³³ Der Ausgangspunkt von Le Moynes Überlegungen ist die Konstatierung, es handle sich bei der Devise um eine *representation*, und

toute representation étant faite pour la veuë, il luy faut necessairement du corps et de la figure; parce qu'il ne passe rien par la veuë, qui ne soit corporel et figuré.³⁴

Eine *representation* zu sein, sich an das Auge zu richten und einen Körper bzw. eine Figur zu besitzen, gehört nach Le Moyne offensichtlich insofern analytisch zusammen, als eine Klärung dessen, was mit dem Terminus »*representation*« gemeint ist, ein vorgängiges Verständnis von *veuë* und *corps* bzw. *figure* voraussetzt. Nicht vorausgesetzt für dieses allgemeine Verständnis von *representation* ist dagegen der Begriff des Wortes. Dieser spielt nur bei ganz bestimmten Formen der *representation* eine Rolle:

Toute representation neanmoins ne demande pas des paroles, comme la Devise en demande: parce que *la figure* qu'elle expose à la veuë, *estant comme une matiere vague et informe, capable des sens divers et contraires*, d'applications differentes, et quelquefois mesme opposés, *il est necessaire de luy adjoûter les paroles, qui resserrent cette capacité de signifier generalement, et la determinent à une signification particulere*. De là vient, peut estre, qu'on a donné le nom de corps à la figure de la Devise, parce qu'elle a *une indifference de signifier*, comme dans la Nature, les Corps simples ont *une indifference d'estre*: et dans l'Art, une piece de marbre que le ciseau n'a point encore entamée, à une indifference de representation;

et peut devenir sous le plaisir du Sculpteur, ou un Hercule, ou un Narcisse, ou une Nimphe, ou un Satyre.³⁵

Die Tendenz, das Verhältnis von Wort und Bild im Emblem als ontologisches Verhältnis aufzufassen und darzustellen, und zwar selbst dann, wenn der Ausgangspunkt der vorgetragenen Überlegungen zunächst ganz eindeutig bei der Wahrnehmung lag (»faite pour la veüe«), tritt hier besonders deutlich zutage. Für unseren Zusammenhang wichtiger ist jedoch die Tatsache, dass Le Moyne offenbar einen Unterschied macht zwischen *representations*, Bildern also, zu deren angemessenem Verständnis zusätzlich Worte nötig sind, und *representations*, die auch ohne Worte auskommen. Bei Letzteren, so wird man extrapolieren dürfen, ist die Verwendung der Leib-Seele-Metapher deshalb nicht angebracht, weil hier das Wort keine Rolle bei der Desambiguierung zu spielen hat: Diese *representations* sind, aus welchen Gründen immer, unzweideutig.

Da Le Moyne sich nicht weiter über diese letztere Sorte von *representations* auslässt, ist es nicht möglich zu entscheiden, ob er – wenn ihm denn diese begriffliche Unterscheidung zur Verfügung gestanden hätte – bei diesen eine ganz anders strukturierte Semantik unterstellt haben würde oder ob er von der aus heutiger Sicht wohl plausibleren Annahme ausgegangen wäre, dass in diesem Falle die Desambiguierung sozusagen schon lebensweltlich eingeübt war und deshalb nicht erst noch durch das Wort geleistet werden brauchte.

10.

Entscheidend ist jedoch, dass es für einen Theoretiker des 17. Jahrhunderts wie Pierre Le Moyne offenbar undenkbar gewesen wäre, ein in letzter Instanz mehrdeutig bleibendes Bild zu akzeptieren und diese Akzeptanz dann in ein theoretisches Modell des nicht auf einen propositionalen Gehalt reduzierbaren Bildes einzubringen. Hält man diese Position neben die von Michel Foucault in *Les Mots et les Choses* so überzeugend vorgetragene These von den unterschiedlichen Orten des Glänzens von Wort und Bild, so wäre es wohl der größte Fehler, den man machen könnte, wenn man den Versuch unternähme, die Richtigkeit der einen und die Falschheit der anderen Position zu erweisen. Statt von miteinander konkurrierenden theoretischen Positionen hinsichtlich des Verhältnisses von Wort und Bild zu sprechen, scheint es mir angemessener, beide als je lebensweltlich plausible Formen des Umgangs mit Wort und Bild zu sehen, wobei es bei der frühmodernen Form dieses Umgangs in Praxis und Theorie um die Herstellung größt-

möglicher Nähe von Bild und Wort ging, bei der durch die Position Foucaults exemplifizierte Form dagegen – und zwar im Gegenzug zu dieser jahrhundertealten Tendenz – um die möglichst genaue Erforschung des Unterschieds und um das Festhalten an der Identität des Bildes.

- 1 Dass es unmöglich ist, Kriterien für die Gleichheit von Bedeutungen selbst innerhalb der Sprache (›likeness of meaning‹) zu formulieren, gehört wohl zu den unverzichtbaren Einsichten der analytischen Philosophie. Vgl. Willard van Orman Quine: *The Problem of Meaning in Linguistics* [1953], in: ders.: *From a Logical Point of View*, New York: Harper & Row 1963, S. 47–64.
- 2 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Üb. v. U. Köppen, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 38.
- 3 Vgl. zu diesem Themenkomplex noch immer Rensselaer W. Lee: *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York: Norton 1967.
- 4 Die rühmliche Ausnahme von der Regel bildet Nelson Goodmans Notationstheorie, die die Möglichkeit einer trennscharfen Unterscheidung von Wort und Bild bietet, von der Kunstwissenschaft bisher aber kaum angemessen rezipiert worden ist. Vgl. Nelson Goodman: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Hackett 1976.
- 5 So wie dies etwa in Bertrand Russells These zum Ausdruck kommt, jedem Namen sei eine ›definite description‹ – im Deutschen hat sich hierfür der Terminus ›bestimmte Kennzeichnung‹ eingebürgert – zugeordnet. Vgl. Bertrand Russell: *Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description*, in: R. E. Egner/L. E. Dennon (Hg.): *The Basic Writings of Bertrand Russell, 1903–1959*, London: George Allen & Unwin 1961, S. 217–224.
- 6 Vgl. hierzu Karl Bühler: *Die Axiomatik der Sprachwissenschaften*. Einleitung u. Kommentar v. Elisabeth Ströker, Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann 1969, bes. S. 94–117.
- 7 Vgl. Helmut Schnelle: *Zum Begriff der sprachanalytischen Rekonstruktion von Sprachausschnitten*, in: Dieter Wunderlich (Hg.): *Wissenschaftstheorie der Linguistik*, Kronberg: Athenäum 1976, S. 217–232.
- 8 Vgl. G. E. M. Anscombe: *Intention*, Oxford: Oxford UP 1957.
- 9 Diese Vermutung legt auch die dunkle Rede von der »grauen, anonymen, stets peinlich genauen und wiederholenden, weil zu breiten Sprache« nahe, durch deren »Vermittlung«, wie es dann noch dunkler heißt, »die Malerei vielleicht ganz allmählich ihre Helligkeit erleuchten [wird].« Die englische Übersetzung ist hier wohl allzu forsch erhellend: »It is perhaps through the medium of this grey, anonymous language, always over-meticulous and repetitive because too broad, that the painting may, little by little, release its illuminations.« Vgl. Michel Foucault: *The Order of Things*, New York: Vintage Books 1970, S. 10.
- 10 Meine Hervorhebung.
- 11 Vgl. die folgende, von den modernen Verächtern des *Laokoon* allzu oft übersehene Konstatierung Lessings in der Vorrede: »Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall [...] dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führet, zu übersehen müssen glaubet. – Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß, ohngeachtet der vollkommenen Ähnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch, sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung [...] verschieden wären.« Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: Lessings Werke, hg. v. Kurt Wölfel, Frankfurt/M.: Insel 1967, Bd. 3, S. 7–171, S. 8.
- 12 Lessing: *Laokoon* (Anm. 11), S. 90.
- 13 Vgl. Jost Hermand: *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft: methodische Wechselbeziehungen seit 1900* [1965], Stuttgart: Metzler 1971.
- 14 Vgl. Wolfgang Neuber: *Locus, Lemma, Motto. Entwurf zu einer mnemonischen Emblematiktheorie*, in: Jörg J. Berns u. Wolfgang Neuber (Hg.): *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400–1750*, Tübingen: Niemeyer 1993, S. 351–372.
- 15 So einer der Teilnehmer auf der Kölner Tagung, die diesem Band vorausging.

- 16 Es geht mir also nicht darum, zu zeigen, wie sich dieses Verhältnis in einem modernen zeichentheoretischen Zusammenhang darstellen lässt, sondern wie es im Rahmen der frühmodernen Begrifflichkeit dargestellt wurde. Auf den möglichen Einwand, dies sei wieder einmal nur ein historistischer Ansatz, wäre zu antworten, dass sich Geltungsprobleme der Vergangenheit nur historisch bearbeiten lassen, es sei denn man ist bereit die Begriffsarbeit der Vergangenheit ihres Selbstverständnisses zu berauben.
- 17 Niklas Luhmann: Weltzeit und Systemgeschichte. Über Beziehungen zwischen Zeithorizonten und sozialen Strukturen gesellschaftlicher Systeme, in: N. L.: Soziologische Aufklärung 2, Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft, Opladen: Westdeutscher Verlag 1975, S. 103–133.
- 18 Albrecht Schöne: Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock [1964], 2. überarbeitete u. ergänzte Aufl., München: C. H. Beck 1968, S. 50.
- 19 Dies ist leider immer noch die nicht nur in der historischen Erforschung der Emblempoetik, sondern in der Erforschung der Renaissance- und Barockpoetik ganz allgemein vorherrschende Tendenz. Ein jüngstes Beispiel ist das fünfzig Seiten lange Kapitel ›Theory and Practice of Emblems and Devices‹ in: Alison Saunders: The Seventeenth-Century French Emblem. A Study in Diversity, Genf: Droz 2000, S. 205–255.
- 20 Vgl. etwa die seinerzeit von William S. Heckscher und Karl-August Wirth in ihrem Lemma »Emblem, Emblembuch« vorgelegte Typologie: William S. Heckscher/Karl-August Wirth: Artikel Emblem, Emblembuch, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1959, Bd. 5, Sp. 85–228.
- 21 Zu dieser Unterscheidung des frühmodernen realistischen vom modernen nominalistischen Ansatz vgl. Klaus Oehler: Ein Mensch zeugt einen Menschen. Über den Mißbrauch der Sprachanalyse in der Aristotelesforschung, Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann 1963.
- 22 Ein derartiger ›Zweck‹ ist natürlich auch der Stallgeruch, den man durch die strategisch richtige Wahl des Modells auf sich zieht.
- 23 Paulo Giovio: Dialogo dell'impresie militari et amoroze di Monsignor Paulo Giovio Vescovo di Nocera. Rom: A. Barre 1555.
- 24 Ausführlich zu diesem Vorgang der auctorialen Ersteinschreibung einer *res* in die *sedes* der *Topica universalis* das Giovio-Kapitel in: Vf.: Emblem und Emblempoetik. Historische und Systematische Studien, Berlin: Erich Schmidt (im Druck).
- 25 Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste, Leipzig/Halle 1743, Bd. 37, Sp. 1690. Faksimile Graz 1962. Meine Hervorhebungen.
- 26 Genau hierin liegt die Bedeutung des Lessingschen *Laokoon*, wo, wie die oben zitierte Stelle aus der Vorrede nahe legt (vgl. Anm. 11), es für die neuere Diskussion erstmals zur Problematisierung dieser Punkte mit Hilfe der an das Vorgehen zu Anfang der Aristotelischen *Poetik* erinnernden Unterscheidung von Wirkung, Gegenstand und Art der Nachahmung kam.
- 27 Wie weit die Kluft ist, die von dieser Heranziehung des Verhältnisses von ›Leib‹ und ›Seele‹ zur Explizierung des Verhältnisses von Bild und Wort trennt, wird sichtbar, wenn man bemerkt, dass im gegenwärtigen Diskurs die Rollen von Bildspender und Bildempfänger wohl eher umgekehrt verteilt sind.
- 28 Justus Georg Schottelius: Ausführliche Arbeit von der Teutschen HauptSprache (1663). Hg. v. Wolfgang Hecht, Tübingen: Niemeyer 1967, II. Teil, S. 1106 (Deutsche Neudrucke, Reihe Barock, Bd. 12).
- 29 Vgl. Schöne: Emblematik und Drama (Anm. 18), S. 23.
- 30 Zu einer programmatischen Zurückweisung der Verwendung rhetorischer Tropen in wissenschaftlichen Texten kommt es im 17. Jahrhundert zunächst nur auf dem Gebiet der Naturwissenschaften, und zwar im Zusammenhang der Gründung der Royal Society in den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts. Deren erster Historiker, Thomas Sprat, bestimmte in seiner *History of the Royal Society* (London 1667) ausdrücklich die sprachlichen Normen für in die *Proceedings* der Society aufzunehmende naturwissenschaftliche Arbeiten. Siehe auch Richard Nate: Rhetoric in the Early Royal Society, in: Peter L. Oesterreich/Thomas O. Sloane (Hg.): Rhetorica Movet. Studies in Historical and Modern Rhetoric in Honour of Heinrich F. Plett, Leiden/Boston/Köln: Brill 1999, S. 215–231.
- 31 Zu frühen Versuchen der Klassifizierung des Emblems im Rahmen der Genrepoetik siehe Vf.: Emblematik: Entstehung und Erscheinungsweisen, in: Ulrich Weisstein (Hg.): Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt 1992, S. 113–137. Zur Bedeutung der zeitgenössischen Gattungstheorie für die literarische Produktion und deren Beurteilung siehe Rosalie L. Colie: The Resources of Kind: Genre-Theory in the Renaissance. Berkeley, Calif.: University of California Press 1973.

Bernhard F. Scholz (Groningen)

128

- 32 Im frühmodernen poetologischen Diskurs bot das Nennen des Namens eines *auctors* nicht nur eine Legitimierungsstrategie für eigene Aussagen, sondern auch eine Immunisierungsstrategie gegen mögliche Einwände: ›*auctor dixit* ...‹.
- 33 Pierre le Moynes: *L'Art des Devises. Avec divers recueils des Devises du mesme Auteur*. Paris: Sebastien Cramoisy et Sebastien Mabre Cramoisy, 1666.
- 34 Ebd., S. 41.
- 35 Ebd., S. 40f. (Hervorhebungen BFS)

Jacques Le Rider (Paris)

E. T. A. HOFFMANN. DER PHANTASTISCHE MALER
UND DIE FARBEN DES TEUFELS

Die Modernität E. T. A. Hoffmanns, wie ich sie in unserem Kontext verstehe, ist eine Episode in der langen kulturellen Geschichte des Widerstreits Zeichnung (Linie)/Farbe, jener *fabula lineis et coloribus*, von der Wölfflin sprach. Im Verlauf dieser Auseinandersetzung wird die Farbe begünstigt und erhält gegenüber Zeichnung und Linie den Vorrang. Klassizismus und Historismus jedoch ergreifen von der Goethezeit bis zur Epoche um 1900 die Partei der Zeichnung und der Linie. Für die Neoklassizisten, für die Schule von Ingres, steht die Linie in der Ordnung der Malerei für das Prinzip der Rationalität, für den Geist des Organismus, dessen Fleisch demnach die Farbe wäre.¹

Dagegen haben bei weitem nicht alle Romantiker die Linie verurteilt, selbst dann nicht, wenn sie die Partei der Farbe ergriffen haben. Eine ebenso extreme wie paradoxe Position ist diejenige William Blakes, demzufolge

[...] die Linie ein sicheres plastisches Mittel darstellt, um dem Individuum Eingang in die Ordnung der Repräsentation zu gewähren. Heftig kritisiert er, offenbar aus ethischen Gründen, die Koloristen im Allgemeinen und insbesondere die Venezianer: ›Solche Dummköpfe sind keine Künstler. Venezianer, dein Kolorit ist nichts als ein geschwollenes Pflaster auf einer unförmigen Hure‹, erklärt er² und fügt hinzu: ›Rembrandt war ein Maler des Allgemeinen, Poussin ein Maler des Besonderen.‹ [...] Obwohl ein Visionär, will Blake eigentlich ein Realist sein: [...] [es geht um] eine klar gegliederte und minutiös organisierte Vision, die deutlich vom geistigen Auge wahrgenommen wird und deutlich durch das adäquate Mittel, und das heißt: die Linie, wiedergegeben wird.³

Diese Überzeugungen führen Blake zu der Feststellung, dass Rembrandt, als ein Meister der Farbe, der große Maler des Allgemeinen sei, der Maler von Figuren, denen die Bedeutung von Typen zukomme, während Poussin, als ein Meister des Disegno, der Zeichnung und der Linie, der Maler des Besonderen und des Individuellen sei. Auch wenn er die Farbe gegen den Reduktionismus Newtons verteidigt, nimmt Blake doch bestimmte Argumente über den lügenhaften Charakter der Farbe wieder auf, die eine sehr lange Tradition haben.

Ohne der Versuchung erliegen zu wollen, die *fabula de lineis et coloribus* zu

Jacques Le Rider (Paris)

130

erzählen, weise ich darauf hin, dass Georg Simmels berühmtes Werk über Rembrandt später diese Einschätzung der Farbe völlig umgeworfen hat. Seine Hermeneutik der Bilder Rembrandts bringt Simmel dahin, die Farbe (das Kolorit) gerade als das Ausdrucksmittel und den Manifestationsort des modernen Gesetzes des Individualismus zu interpretieren. Der Halo verschwommener Umrisse, der die Figuren umgibt und sie vom Helldunkel abhebt, ist in seinen Augen jener Saum des Geheimnisses, der jede Subjektivität einfasst. Für Simmel stellen die Farbflecken die »lebendige Form« dar und er hält das Kolorit für sinnlicher und metaphysischer als die Linie.⁴ Simmel hätte Blakes Formel von »Rembrandt als Maler des Allgemeinen« nicht zugestimmt, es sei denn, man wollte sie im Sinne von dem »Maler des allgemein verbreiteten Individualismus« verstehen.

Ich glaube, man wird William Blakes Standpunkt zum Kolorit in der Malerei besser verstehen, wenn man ihm zunächst die Position Balzacs gegenüberstellt und anschließend diejenige E. T. A. Hoffmanns, mit dem ich mich ausführlicher beschäftigen werde.

In der Erzählung *Das unbekannte Meisterwerk*⁵ von Balzac, auf den bekanntlich Hoffmanns *Fantasiestücke* großen Eindruck gemacht hatten, erklärt der Maler Frenhofer Porbus:

Du hast unentschieden zwischen den beiden Methoden hin- und hergeschwankt, zwischen der Zeichnung und der Farbe, zwischen dem peinlich genauen Phlegma der alten deutschen Meister und der blendenden Glut, der glücklichen Fülle der italienischen Maler. Du hast Hans Holbein und Tizian zugleich nachahmen wollen, Albrecht Dürer und Paolo Veronese. Das war gewiß ein großartiger Ehrgeiz! Aber was ist daraus geworden? Du hast weder den strengen Reiz der Trockenheit noch die täuschende Magie des »Helldunkel« gefunden. An dieser Stelle hat, einer geschmolzenen Bronze gleich, die ihre zu schwache Gußform durchbricht, die reiche, blonde Farbe Tizians die magere Kontur Albrecht Dürers, in die du sie gegossen hast, gesprengt. Anderswo hat die Zeichnung Widerstand geleistet und die prunkvolle Woge der venezianischen Palette zurückgedrängt. Deine Gestalt ist weder vollkommen gezeichnet noch vollkommen gemalt, und überall trägt sie die Spuren dieser unseligen Unentschiedenheit.⁶

Etwas später zeigt sich, dass Frenhofer für die Farbe und gegen Linie und Zeichnung Partei ergriffen hat und dass es in der Logik der Balzacschen Fiktion die teuflische Macht der Farben ist, die ihn in die Katastrophe seiner *Belle noiseuse* geführt

hat, jenes Meisterwerks, das durch ein Übermaß an Perfektionismus gescheitert und verdorben, das abstraktes Gemälde *avant la lettre*, wahnsinnige Malerei ist. Einem fassungslosen Poussin erklärt Frenhofer: »Strenggenommen gibt es keine Zeichnung! Lacht nicht, junger Mann! So sonderbar Euch dieses Wort erscheinen mag, Ihr werdet eines Tages einsehen, daß es begründet ist. Die Linie ist nur das Mittel, durch das der Mensch sich über die Wirkung des Lichts auf die Dinge Rechenschaft ablegt, aber in der Natur gibt es keine Linien, da ist alles voll.«⁷

Im Zusammenhang mit der Problematik der ›Korrespondenzen‹ zwischen Text und Bild kommt in der modernen Konstellation um 1800 und im folgenden *Début de siècle*, die ich im Anschluss am Beispiel E. T. A. Hoffmanns analysieren möchte, das Gefühl einer Solidarität der Textkunst (Literatur), der Malerei und der Musik angesichts der verschärften Krise der *Mimesis* zum Ausdruck. Will man die Künste als ›reproduzierende‹, ›reelle‹ Wirklichkeit ›nachahmende‹ definieren, dann ist jedes Medium auf seine mimetischen Fähigkeiten hin kritisch zu überprüfen. Ist die Schrift imstande, ein realistisches oder gar naturalistisches Programm einzulösen? Kann die Malerei das Wirklichkeitsbild abbilden? Bildet die Musik etwas ab, oder entbehrt der Tonkünstler jeder Visualität? Derart missverständlich gestellte Fragen lassen sich nicht beantworten. Die einzig mögliche Antwort lautet: Es gibt zweierlei Literaturen, es gibt zweierlei Arten der Malerei. Und sofort formieren sich Allianzen: Zwischen dem ›realistischen‹ (lebensgetreu erzählenden und wirklichkeitsgetreu beschreibenden) Schriftsteller und dem ›zeichnenden‹ Maler, der die klaren Konturen bevorzugt und einen ›Ähnlichkeits-effekt‹ erzielt; zwischen dem ›phantastischen‹ Dichter, der kein Außen wiedergibt, sondern ein Innen, und dem ›Farben-Maler‹, der sich nicht von der Visualität des Realen leiten lässt, sondern das Sur-Reale seiner Visionen darstellt.

Als Zeichner, Karikaturist und Illustrator hatte E. T. A. Hoffmann großes grafisches Talent⁸ und die »Katzenschrift« des Katers Murr, die Sarah Kofmann⁹ vor einiger Zeit mit so viel Scharfsinn analysiert hat, ist eine Art Kratzspuren-Graffiti, die sich auf die literarische Schreibweise zubewegt.

Zwischen den schwarzweißen Umrissen der Radierungen von Jacques Callot und den Buchstaben in den Texten des Erzählers E. T. A. Hoffmann kommt es mühelos zu einem stillen Einvernehmen. Ohne große Schwierigkeiten können sich Sprache und Schrift mit den Kupferstichen vereinen. Merleau-Ponty erinnerte daran, dass »ce qui plaît à Descartes dans les taille-douces, c'est qu'elles gardent la forme des objets ou du moins nous en offrent des signes suffisants.«¹⁰ Die schwarzweiße Radierung beruht auf der Zeichnung, der Linie, während die Farbe zu den sekundären Merkmalen gehört, nicht zu den wesentlichen Eigenschaften der Dinge. Man wird sich daran erinnern, dass die *Fantasiestücke in Callots Ma-*

nier mit einer Hommage an den Zeichner und Radierer Jacques Callot beginnen, aus der ich einen Satz zitieren will, der uns von der »kartesianischen« Zeichnung zur Farbe zurückführt: »Schau ich deine überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen lange an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren, und jede schreitet, oft aus dem tiefsten Hintergrunde, wo es erst schwer hielt sie nur zu entdecken, kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor.«¹¹

In der Erzählung *Des Vettres Eckfenster*, einem seiner letzten Werke, hat E. T. A. Hoffmann sich ein weiteres Mal einer grafischen Vorlage bedient, um seiner Vorstellungskraft den Weg zu weisen. Vielleicht handelt es sich dabei um Callots großformatige Radierung »Der Jahrmarkt von Impruneta«.¹² An einem Markttag erblickt der Erzähler die rote Mütze seines Vettres an dessen Fenster. Dieser lädt ihn ein, auf einen Besuch zu ihm heraufzukommen. Dann fordert der Vetter ihn auf, das sich bietende Schauspiel zu betrachten:

Der ganze Markt schien eine einzige, dicht zusammengedrängte Volksmasse, so daß man glauben mußte, ein dazwischengeworfener Apfel könne niemals zur Erde gelangen. Die verschiedensten Farben glänzten im Sonnenschein und zwar in ganz kleinen Flecken; auf mich machte dies den Eindruck eines großen, vom Winde bewegten, hin und her wogenden Tulpenbeets, und ich mußte mir gestehen, daß der Anblick zwar recht artig, aber auf die Länge ermüdend sei, ja wohl gar aufgeregten Personen einen kleinen Schwindel verursachen könne der dem nicht unangenehmen Delirieren des nahenden Traums gliche; [...].¹³

Wenn man davon ausgeht, dass das »hin und her wogende Tulpenbeet«, das sich dem ersten Blick bietet, in den Bereich der Farbästhetik gehört, während die vom Auge des Vettres wie des Erzählers erfassten Einzelheiten der schwarzweißen Linie zuzuordnen sind (so wie die Radierung Callots), dann wird deutlich, dass die Farbe den Betrachter in jenen Schwindel versetzt, der dem »Traum« vorausgeht, während die realistische Erfassung dieser Marktszene die Analyse durch die Zeichnung erfordert – eine Arbeit der Auswahl und der Festlegung der Umrisse, die dem Schriftsteller erlaubt, »schwarz auf weiß von mir [zu] gebe[n], was ich eben recht lebendig erschaut.«¹⁴

An dieser Stelle sei daran erinnert, dass Jacques Callot als Radierer und Zeichner ein Meister des Schwarzweiß und der Reduktion großer Gegenstände auf das kleine Format der Grafik war. Hierin der Untersuchung Michel Pastoureaus über *La couleur en noir et blanc (XV^e–XVIII^e siècle)* folgend, möchte ich auch

daran erinnern, dass »depuis la Renaissance, le noir et blanc sont mis à part.«¹⁵ Einerseits vermag es die Drucktechnik noch nicht, Farben durch das Mischverfahren zu drucken. Während die mittelalterlichen Bilder polychrom waren, erscheinen die neuzeitlichen Bilder in Schwarzweiß. Andererseits wertet das kulturelle System des Christentums Schwarz und Weiß gegenüber den Farben auf. Die Reformation und der Protestantismus akzentuieren diese »chromoklastische« Tendenz der mittelalterlichen Moralisten noch, und die Rückbesinnung auf die Texte, die in schwarzweiß gedruckten Büchern Verbreitung finden, geht in die gleiche Richtung.

Schwarz und Weiß werden nicht mehr länger als Farben betrachtet. Newton zeigt am Ende des 17. Jahrhunderts sogar, dass es sich um Nichtfarben handelt. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird die Farblithographie erfunden, aber es dauert einige Zeit, bis diese neue Technik Verbreitung findet.¹⁶ Man versucht, mit Schwarz und Weiß Farben zu imitieren (»faire de la couleur«). Dies gilt insbesondere für die Kunstdrucker, welche die Werke der großen Maler verbreiten. Die Heraldik stellt einen regelrechten Code für die Übersetzung der Farben in schwarzweiß bereit. Die Vorstellung, dass schwarze Tinte in ihren Nuancen alles, Farben eingeschlossen, ebenso genau, aber verlässlicher und auch lesbarer wiedergeben kann als das Kolorit, lebt in der künstlerischen Praxis lange fort: Von Delacroix bis zu den Impressionisten verschmähen die Meister der Farbgebung die Möglichkeiten des Schwarzweiß nicht und produzieren, was Yves Bonnefoy anlässlich der Grafiken von Delacroix als »la couleur sous le manteau d'encre« bezeichnet.¹⁷ Bonnefoy verweist auf Degas' Bedauern, »que Rembrandt n'ait pas connu la technique de la lithographie. Cet art nouveau peut n'être plus du dessin, mais de la peinture sans couleur.«¹⁸

Die Farbe ist das Begehren, die Trunkenheit, der Sprung auf die Beute, »une énergie qui monte de très profond dans le corps.«¹⁹ Die Zeichnung ihrerseits »demande au désir de réfréner son bond sur la proie, afin que celle-ci soit vue, reconnue, non comme proie mais comme être au plan où lui, le dessin, travaille: un plan qui est celui du langage.«²⁰ In den *Kreiskleriana*, an der Stelle – von Baudelaire in der Übersetzung von de Loève-Weimars zitiert – wo E. T. A. Hoffmann den Gedanken der Synästhesie formuliert, stößt man fast genau auf den gleichen Ausdruck, den der Vetter anlässlich des »hin und her wogenden Tulpenbeets« gebraucht: »Nicht sowohl im Traum als im Zustande des Delirierens, der dem Einschlafen vorhergeht, vorzüglich wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte [...] unwillkürlich versinke ich in einen träumerischen Zustand und höre dann, wie aus weiter Ferne, die anschwellenden und wieder verfließenden tiefen Töne des Bassetthorns.«²¹ Angesichts der

Jacques Le Rider (Paris)

134

Farben des Marktplatzes sprach der Erzähler von einer Wahrnehmung, die »ja wohl gar aufgereizten Personen einen leichten Schwindel verursachen könne, der dem nicht unangenehmen Delirieren des nahenden Traums gliche.« Die Farben stehen der Musik näher als der Zeichnung und dem Realismus. Sie entführen den Betrachter aus der Wirklichkeit und der Rationalität, hin zum Traum und zum Ideal.

Yves Bonnefoy liefert uns einige wesentliche Überlegungen zu den Affinitäten zwischen Zeichnung und Schrift: »Poetisch zu schreiben heißt, [...] aus jener spröden Hülle eine Gestalt der Dinge zu befreien, die nicht mehr das ist, was man an ihnen zu kennen glaubte, als man sie noch auf die Abstraktion eines Wissens reduzierte. Plötzlich *sieht* man, oder erwartet zumindest, zu sehen [...]. Eben darin gleicht es dem Zeichnen, und daher rührt dieses Interesse für die Zeichenkunst, das so oft einhergeht mit dem Nachdenken über die Poesie. Denn auch Zeichnen bedeutet nicht, einem Wissen zu gehorchen, das man von der Welt hat: Anderenfalls wäre es nicht mehr als eine triste und erbärmliche akademische Studie. Die große Zeichenkunst geht mit beherztem Strich voran, ganz so, wie man sich eines lästigen Gedankens entledigt, sie identifiziert nichts, sie lässt erscheinen.«²²

Wie sich zeigt, ist für Yves Bonnefoy der Unterschied zwischen Farbe und Zeichnung nicht sehr stichhaltig, da die Zeichnung bei ihm wieder die sehr weite Bedeutung zurückgewinnt, die sie in der Renaissance hatte, die Bedeutung von *disegno*. Zeichnung bedeutet demnach nicht einfach die Wiedergabe der Umriss, der Linien, der Formen, kurz der Gestalt. In der Logik Bonnefoys ist Cézanne nicht ein Meister der Farbe, der im Gegensatz zur Zeichnung steht, sondern ein Meister der Zeichnung mittels der Farbe, ein Meister des *disegno*. »Als Zeichner« hat Cézanne »die jahrhundertealte Tradition einer Malerei aufgebrochen, die sich eine Diskursivität bewilligt hat, und so zur epiphanen Kunst des frühen Mittelalters, der Kunst von Byzanz zurückgefunden, daher spricht Cézanne wie wenige andere moderne Maler die heutige Dichtung an.«²³

Gleichwohl ist die Zeichenkunst immer versucht, ja gar bedroht, sich auf ein System von Ideogrammen zu beschränken.

Die Zeichenkunst bedeutet auf ihre Art den Gebrauch von Zeichen. Wer mit einiger Ausdruckskraft in die unendliche Tiefe des Blattes seinen Eindruck eines Körpers, einer in der Ferne erblickten Stadt, eines von Wolken umgebenen Baumwipfels zeichnet, sie dort einschreibt, tut dies nur, indem er Abstand von Umrissen nimmt, die auf eine ganz konventionelle Weise an einen Kopf, ein Haus, die Berge erinnern. Eine Vielzahl von Elementen einer einfachen Formsprache, die im Chinesischen zu Ideogram-

men wurden, bleiben uns so in unseren Zeichnungen ganz nahe. Und weil es sie spontan neu erfindet, erweckt das Gekritzel eines Kindes unsere Aufmerksamkeit und spricht uns an. Doch ihretwegen läuft auch die Kunst der Erwachsenen Gefahr, nichts anderes zu tun als zu schwadronieren.²⁴

In seiner Eigenschaft als Wiedergabe der »konventionellen« Formen ist die Zeichnung der Erwachsenen allzu oft unbelebt und starr, während der Zeichnung des Kindes die spontane Genialität einer Weltenschöpfung eignet.

Weil es sich wesentlich und in irreduzibler Weise vom gleichzeitig semiotischen und semantischen System der Sprache unterscheidet, präsentiert sich das rein semantische System der Farben auf Antrieb als das Andere der Worte unserer Sprache. Weil sie auf den ersten Blick frei von jeder Rhetorik und jedem diskursiven Code sind, haben die reinen Farben eine Souveränität, die den Dichter fasziniert, der sich im Kampf gegen die Rhetorik und auf der Suche nach einer neuen Visualität der Worte befindet. Die Farben des Malers erscheinen wie die Verheißung von »Worten, die, indem sie die vermeintliche Differenz so zerstreuen, wie es die Farben des Malers tun, und indem sie jenen Einklang ermöglichen, der in seinem Gemälde zu Licht wird, vereinfachen, annähern, intensivieren würden, und uns von neuem das darböten, was wir mit den Lippen des Kindes getrunken haben: Diese Brust, die das ist, was ist, vor aller Zeit und allem Raum, sobald die gierige Hand sie aus der Schlinge unserer gegenwärtig unbeholfenen Worte hervorgeholt hat. [...] Die Worte haben so die Arbeit zu verrichten, die die Farben in der Malerei erfolgreich zu tun verstehen. [...]«²⁵ Die erträumte Poesie nach dem Vorbild der Farben wäre demnach die Utopie eines rein semantischen Systems der Wörter, das jeglichen Konventionalismus, jegliche Rhetorik, jegliche Arbitrarität der Zeichen abschaffen würde.

Baudelaire – der Hoffmann für ein Genie der Karikatur ansah²⁶ und ihm einen wichtigen Platz in seiner Schrift *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* einräumt – schrieb über Daumier: »Was Daumiers bemerkenswerten Charakter vervollständigt und ihn zu einem besonderen Künstler aus der erlauchten Familie der großen Meister erhebt, ist der Umstand, daß seine Zeichnung natürlicherweise Farbe hat. Seine Lithographien und seine Holzstiche wecken farbige Vorstellungen. Sein Stift enthält nicht nur das Schwarz, das dazu dient, die Umrisse festzuhalten. Er läßt die Farbe ahnen wie den Gedanken.«²⁷ Ich denke, man kann das Gleiche über das grafische Werk E. T. A. Hoffmanns sagen.

Nichtsdestoweniger verfügt die Farbe in E. T. A. Hoffmanns Diskurs über teuflische Macht. In seiner Erzählung *Die Jesuiterkirche in G.* (die sich in den

Nachtstücken findet), zeigt sich die geistige Verwirrung des Malers Berthold, von dessen Selbstmord man am Ende der Erzählung erfährt, zuerst in seiner Unfähigkeit, die Zeichenkunst zu beherrschen: »Viel Plage – krummes verworrenes Zeug – kein Lineal zu brauchen«, ruft er aus.²⁸ Dann erklärt er seine Auffassung der Kunst: »[...] alle Linien einen sich zum bestimmten Zweck, zu bestimmter deutlich gedachter Wirkung. Nur das Gemessene ist rein menschlich; was drüber geht, vom Übel. Das Übermenschliche muß Gott, oder Teufel sein.«²⁹ Dieses ästhetische Ideal des Malers Berthold, der große Bewunderung für Raffael bekundet, erweist sich als konform mit dem Klassizismus der Renaissance.³⁰ Schnell begreift man, dass es gerade die Farben sind, die »drüber« gehen, denn sie alleine können dem Porträt die wahrhaftige Ähnlichkeit mit dem Leben verleihen. Dieser Anschein des Lebens macht den Maler Gott gleich, das heißt in Wirklichkeit dem Teufel, denn die Ähnlichkeit entzieht dem Modell das Leben. Der Kolorist ist ein Vampir, der den Tod bringt, um seinem Gemälde Leben einzuhauchen.

Am Ende der Erzählung *Die Jesuiterkirche in G.* enthüllt ein altes Manuskript die Geschichte des unglücklichen Malers, der zum Opfer der Farben wurde. Nach seinem Aufbruch nach Italien, wo er sein Talent zu vervollkommen trachtete, begeisterte er sich für die Landschaftsmalerei und vernachlässigte darüber die Historienmalerei, die als einzige Gattung Ruhm und Reichtum versprach. Selbst als er sich dieser schließlich doch widmete, dabei dem Vorbild der Vatikanischen Fresken Raffaels folgend, war sein alleiniges Bestreben, in seinen Zeichnungen und Gemälden das Leben einzufangen, gerade so wie der Maler des *Unvollendeten Kunstwerks*: »Nur in süßen Träumen war ich glücklich – selig«, erzählt Berthold. »Wie in seltsamen Hieroglyphen zeichnete ich das mir aufgeschlossene Geheimnis mit Flammenzügen in die Lüfte; aber die Hieroglyphen-Schrift war eine wunderherrliche Landschaft, auf der Baum, Gebüsch, Blume, Berg und Gewässer, wie in lautem wonnigem Klingen sich regten und bewegten.«³¹ Er hört nicht auf die weisen Ratschläge seines florentinischen Freundes, der ihm sagte: »Ich rate dir Berthold, daß du dich gewöhnst Figuren zu zeichnen, und in ihnen deine Gedanken zu ordnen; vielleicht wird es dann heller um dich werden.«³² und erkundet ohne Unterlass die Magie der Farben. Es will ihm nicht einmal mehr gelingen, ein Porträt seiner geliebten Frau zu malen, das ihn zufrieden stellt. Weil er es nicht erträgt, die Kunst der Ähnlichkeit verloren zu haben, die er während seines Aufenthaltes in Italien erlangt hatte, entwickelt er schließlich Abscheu gegen seine Frau und seinen Sohn; er flüchtet vor ihnen, um fortan eine einsame und verzweifelte Existenz zu führen. Doch die Magie der Farben hat ihre Wirkung verloren: »[...] er bereitete die Farben, er fing an zu malen; aber seine Kraft war gebrochen, all sein Bemühen, so wie damals, nur die ohnmächtige Anstrengung des unverständigen Kindes.«³³

»Seit Hoffmanns *Jesuiterkirche*«, schreibt Friedrich Kittler, auf Balzacs *Unbekanntes Meisterwerk* und Hebbels *Der Maler* Bezug nehmend, »[...] scheitern alle literarischen Versuche, das Bild aller Bilder zu schaffen. [...] All die Geschichten, makaber oder nicht, belegen aber nur den Sachverhalt, daß die Abbildung um 1820 ihr Wesen ändert. [...] An die Stelle der relationellen Definition von Abbildung tritt eine materiale. »Die Abbildung soll« – in Rudolf Arnheims Worten – »nicht nur dem Gegenstand ähnlich sein, sondern die Garantie für diese Ähnlichkeit dadurch geben, daß sie sozusagen ein Erzeugnis dieses Gegenstands selbst, d. h. von ihm selbst mechanisch hervorgebracht worden [ist], so wie die beleuchteten Gegenstände der Wirklichkeit ihr Bild mechanisch auf die photographische Schicht prägen.« Die Forderung nach materieller Ähnlichkeit stellt aber die Malerei vor Probleme, die nur durch Medientechniken wie Camera obscura und Laterna magica oder aber durch Magie zu lösen sind.«³⁴

Dabei möchte ich die Hypothese aufstellen, dass E. T. A. Hoffmann in die Schilderung des unglückseligen, genialen und gescheiterten Malers Berthold eine Parodie der Leonardo da Vinci-Legende als Subtext seiner Fiktion eingewoben hat. Diese Legende wird von Sigmund Freud in *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* so kondensiert:

Die Langsamkeit, mit welcher Leonardo arbeitete, war sprichwörtlich. Am Abendmahl im Kloster zu Santa Maria delle Grazie zu Mailand malte er nach den gründlichsten Vorstudien drei Jahre lang. [...] An dem Porträt der Mona Lisa, Gemahlin des Florentiners Francesco del Giocondo, malte er nach Vasaris Angabe vier Jahre lang, ohne es zur letzten Vollendung bringen zu können. [...] Leonardo konnte sich nicht mit der Malerei al fresco befreunden, die ein rasches Arbeiten, solange der Malgrund noch feucht ist, erfordert; darum wählte er Ölfarben, deren Eintrocknen ihm gestattete, die Vollendung des Bildes nach Stimmung und Muße hinauszuziehen. Diese Farben lösten sich aber von dem Grunde, auf dem sie aufgetragen wurden.³⁵

Nun war aber Leonardo gerade der große Theoretiker der Farbe und des Kolorits, den Goethe in der *Farbenlehre* gebührend würdigte. In der Erzählung E. T. A. Hoffmanns wird der aus Rom zurückgekehrte Maler, der vergeblich trachtete, dem großen Vorbild Raffaels zu folgen, zum wahnsinnigen Opfer der überwältigenden Macht der Farben, die ihn daran hindern, eine »vernünftige« Mimesis zu erreichen.

Bei den *Lebensansichten des Katers Murr* handelt es sich um denjenigen Text E. T. A. Hoffmanns, in dem das Thema der Ähnlichkeit mit dem größten Nach-

druck thematisiert wird. Der Maler Ettliger, ein neuer da Vinci, der dem Wahnsinn anheim gefallen ist, nachdem er des Mordes verdächtigt wurde, hat ein Porträt der Herzogin angefertigt, das er »so ähnlich malte, als habe er das Bild aus dem Spiegel gestohlen.«³⁶ In seinem irrsinnigen Delirium verkündet er: »Ich bin der rote Geier und kann malen, wenn ich Farbenstrahlen gespeist! – ja, malen kann ich, wenn ich heißes Herzblut habe zum Firnis [...]«³⁷

Die Vorstellung, dass die sinnlich erfahrbare Welt nur in dem Maße zu ihrer Wahrheit findet, wie sie vom Künstler in eine systematische Ordnung überführt wird, die vernunftmäßig nachvollzogen werden kann, liegt der Theorie des *Disegno* in der italienischen Renaissance zugrunde. Ordnung, Perspektive, Konstruktion fallen ganz offenkundig in den Geltungsbereich der Zeichnung, der Linie, des Strichs, während die Farben drohen, die Unordnung des sinnlich Wahrnehmbaren wieder einzuführen, wenn ihre Verwendung nicht genau beherrscht wird. Die Mimesis des *Disegno* ist eine *recreatio* im Sinn des Thomas von Aquin: »Dieu octroie à l'homme le pouvoir d'imiter sa création [...] mais non de créer.«³⁸ Bei E. T. A. Hoffmann erwächst die fantastische Geistesverwirrung aus der Konfusion, die es unmöglich macht, zwischen dem Werk Gottes und dem Werk des Teufels zu unterscheiden, zwischen der guten Mimesis der alten Meister, die das Kloster der heiligen Linde in den *Elixieren des Teufels* ausmalten, und der schlechten Mimesis des frevelhaften Malers, der das Werk Gottes durch Missbrauch des Effekts der Ähnlichkeit parodiert und so kraft der Farben ein Simulakrum des Lebens schafft, dabei seine Modelle ihrer Seele beraubend, so wie bestimmte Spiegel diejenigen, die in sie hineinschauen, ihres Spiegelbildes berauben.

Der unglückliche Mönch, der gegen die Besessenheit durch den Dämon kämpft, erblickt den Wiedergänger des mittelalterlichen Malers der heiligen Linde: »Er hatte auf eine seltsame fremde Weise einen dunkelvioletten Mantel umgeworfen [...] Sein Gesicht war leichenblaß, aber der Blick der großen schwarzen stieren Augen fuhr wie ein glühender Dolchstich durch meine Brust. [...] Ja! – es war der unbekannte Maler aus der heiligen Linde.«³⁹ Der teuflische Pinsel dieses mephistophelischen Malers erzeugt Ähnlichkeitseffekte, die den Mönch Medardus auf Abwege führen: »Mit gierigen Blicken verschlang ich Aureliens Reize, die aus dem in regem Leben glühenden Bilde hervorstrahlten [...]. So ermutigte ich mich zum Frevel, indem ich das Bild anstarrte. Der Alte [die Rede ist vom alten Diener des ausländischen Malers, der unauffindbar bleibt] schien über mich verwundert. Er kramte viel Worte aus über Zeichnung, Ton, Kolorit.«⁴⁰ Dieser Maler ist »Ahasverus der ewige Jude, oder Bertram de Bornis,⁴¹ oder Mephistopheles, oder Benvenuto Cellini, oder der heilige Peter, eröffnet der Friseur Belcampo

dem Mönch Medardus, »kurz ein schnöder Revenant, und durch nichts anders zu bannen, als durch ein glühendes Lockeneisen.«⁴²

Der gesamte Roman *Die Elixiere des Teufels* baut auf einem Phantastischen der Ähnlichkeit auf. Der Fluch des Mönchs Medardus besteht darin, mit anderen Personen verwechselt zu werden, die eine unglaubliche Ähnlichkeit mit ihm haben, und seinerseits die Menschen, die er liebt und ehrt, mit ihren höhnischen und wollüstigen Doppelgängern zu verwechseln. Herr über diese Ähnlichkeitseffekte, die die Schöpfung Gottes in ein Bild der Hölle verkehren, ist jener seltsame Maler, »ein Phänomen, das all unsre Klugheit zuschanden macht«.⁴³

Die Geschichte des teuflischen Malers wird am Ende der *Elixiere des Teufels* enthüllt. Er ist der Wiedergänger des Malers Francesco, der die Malerei bei Leonardo da Vinci erlernte. Zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn war für ihn »die Schöpfung des Malers die reine Abspiegelung des ihm inwohnenden göttlichen Geistes.«⁴⁴ Doch schnell erlag er der Sünde des Hochmuts und der Arroganz, bis er sich selbst für den größten Maler seiner Zeit hielt. Die schwarze Magie der Farben hatte ihn schließlich völlig verdorben:

Von dem alten Leonardo sprach er verächtlich, und schuf, abweichend von dem frommen, einfachen Stil, sich eine neue Manier, die mit der Üppigkeit der Gestalten und dem prahlenden Farbenglanz die Augen der Menge verblendete. [...] Es geschah, daß er zu Rom unter wilde ausschweifende Jünglinge geriet, und [er] war [...] bald im wilden Sturm des Lasters der rüstigste Segler.«⁴⁵ Diese Libertins bildeten einen Geheimbund neuer Heiden, der das Christentum verhöhnte. Keiner verstand es besser als Francesco, die Sinnlichkeit weiblicher Gestalten darzustellen, indem er seinen kolorierten Gemälden die Verführungskraft antiker Marmorbildnisse verlieh. Als er von einem Kapuzinerkloster damit beauftragt wird, das Bild der Heiligen Rosalia zu malen, »gedachte [er] die Heilige nackt, und in Form und Bildung des Gesichts jenem Venusbilde gleich, darzustellen. [...] aber [...] Francesco [wagte] nicht, das Gesicht zu vollenden, und um den nackt gezeichneten Körper legten in anmutigen Falten sich züchtige Gewänder, ein dunkelrotes Kleid und ein azurblauer Mantel.«⁴⁶

Dies erklärt, warum der Mönch Medardus bei der Betrachtung der prächtigen Gemälde der heiligen Linde nur auf sündhafte Gedanken verfällt. Die Farben suggerieren ihm die verführerische Nacktheit [des Fleisches] noch unfehlbarer als ein Aktgemälde.

Das Thema des Malers, der gleichzeitig Komödiant, Schelm und Abenteurer ist und dessen unangepasster Charakter mit einer Vorliebe für die Farben einhergeht, steht auch im Zentrum der Erzählung *Signor Formica* (die in Frankreich in der Übersetzung von de Loève-Weimars unter dem Titel *Salvator Rosa* geläufig ist).⁴⁷ Auch diese Erzählung ist durch eine Vorlage von Jacques Callot angeregt, genauer gesagt handelt es sich um den italienischen Zyklus von Personen der *Commedia dell'arte*. Es sei darauf hingewiesen, dass in Jacob Burckhardts *Die holländische Genremalerei* (1874) Salvator Rosa und Jacques Callot ebenfalls miteinander in Verbindung gebracht und gemeinsam (zusammen mit Ribera, Le Nain, etc.) in die Rubrik der »naturalistischen Maler von Halbfiguren und Einzelfiguren« eingeordnet werden.⁴⁸

Salvator Rosa bedient sich des Kolorits auf eine so persönliche Art und Weise, dass sein Freund und Malschüler, Antonio Scacciati, ihn warnt: »Sosehr ich mir die Freiheit, die Keckheit Eures Pinsels wünsche, so muß ich doch gestehen, daß mir die Färbung in der Natur anders erscheint, als ich sie auf Euern Gemälden erblicke.«⁴⁹ Salvator Rosa verstört sein Publikum: »Ein Gemälde nach dem andern kühn erfunden, herrlich ausgeführt, ging aus seiner Werkstatt hervor; aber immer zuckten die sogenannten Kenner die Achseln, fanden bald die Berge zu blau, die Bäume zu grün, die Figuren bald zu lang, bald zu breit, tadelten alles, was nicht zu tadeln war, und suchten Salvators wohlverdienenes Verdienst auf jede Weise zu schmälern.«⁵⁰ Mit der Entregelung der Farben auf der Leinwand, die den konventionellen Geschmack der Kunstliebhaber schockiert, geht das Abweichen des Künstlers vom Pfad der bürgerlichen Normalität einher: Rosa verwandelt sich in einen zu tollen Streichen aufgelegten Scapin, in den gewitzten Schauspieler Signor Formica.⁵¹ Zu Beginn der Erzählung erwähnt E. T. A. Hoffmann die Gerüchte, die »hämische Neider« über Salvator Rosa in Umlauf gebracht haben: »Sie behaupteten, Salvator habe in einer früheren Zeit seines Lebens sich zu einer Räuberbande geschlagen, und diesem ruchlosen Verkehr all die wilden, trotzigen, abenteuerlich gekleideten Gestalten zu verdanken, die er auf seinen Gemälden angebracht [...]. Am schlimmsten war es, daß man ihm auf den Kopf zusagte, er sei in die heillose, blutige Verschwörung verwickelt gewesen, die der berühmte Mas'Aniello in Neapel anzettelte.«⁵² Bei Balzac wird Salvator Rosa als Maler von Kampfszenen vorgestellt: Im *Chagrineder*, in dessen erstem Kapitel ein Antiquitätenladen zum Schauplatz wird, betrachtet Raphaël Bilder, deren Suggestivkraft so groß ist, daß »il grelottait en voyant une tombée de neige de Mieris, ou se batakait en regardant un combat de Salvator Rosa.«⁵³

Salvator Rosa ist bei Hoffmann ein vollkommener Künstler, der als Dichter ebenso glänzt wie als Musiker und als Schauspieler. Mit großer Virtuosität ver-

wirklicht er die Synthese der Künste. Dies bezeugt etwa jene Passage, in der er auf einen Spinettdeckel eine Szene malt, die von Cavallis *Nozze di Teti* angeregt ist, exakt jener Szene, die der lächerliche Alte, Capuzzi, gerade singt (oder besser gesagt durch sein »Krähen« und »Kreischen« entstellt). »Mit Entzücken habe ich die große Szene in der Oper *Le nozze di Teti e Peleo* gehört, die der verruchte Francesco Cavalli Euch diebischerweise entwandt hat, und für seine Arbeit ausgibt. – Wolltet Ihr, während ich hier das Spinett instand setzte, mir diese Arie vorsingen,«⁵⁴ bittet Salvator den Capuzzi. »Währenddessen hatte aber Salvator das Spinett aufgerichtet, den Deckel zurückgeschlagen, die Palette zur Hand genommen, und mit kecker Faust in kräftigen Pinselstrichen auf eben dem Spinettdeckel die wunderbarste Malerei begonnen, die man nur sehen konnte. Der Hauptgedanke war eine Szene aus der Cavallischen Oper *Le nozze di Teti*.⁵⁵ Hier improvisiert der Maler die Übersetzung der Musik in Bilder und Farben.⁵⁶

Eine der heftigsten Attacken gegen die mechanischen und niederen sensorischen Wirkungen der Farben findet sich in Jean-Jacques Rousseaus *Essai sur l'origine des langues*:

Wie die Empfindungen, welche die Malerei in uns hervorruft, keineswegs von den Farben herrühren, so ist die Herrschaft, welche die Musik auf unsere Seele ausübt, keineswegs das Werk der Laute. Schöne, fein abgestufte Farben bereiten unserem Blick Vergnügen, doch ist dieses Vergnügen reine Sinneswahrnehmung. Es ist die Zeichnung, die Nachahmung, die diesen Farben Leben und Seele verleiht, es sind die in ihnen ausgedrückten Leidenschaften, die die unsrigen bewegen, es sind die Gegenstände, die diese Farben darstellen, die unsere Empfindungen auslösen. Das Interesse und das Gefühl hängt nicht von den Farben ab. Die Linien eines ergreifenden Gemäldes rühren uns auch noch in einem Stich; löscht man diese Linien auf dem Gemälde, werden die Farben nichts mehr bewirken. Die Melodie bewirkt in der Musik ebendas, was die Zeichnung in der Malerei bewirkt. Die Melodie kennzeichnet die Linien und Figuren, die Akkorde und Klänge sind nur Farben.⁵⁷

In seinem Kommentar dieses XIII. Kapitels des *Essai sur l'origine des langues* bemerkt Jacques Derrida in der *Grammatologie*:

Nun ermöglicht es der *Strich* (trait; Zeichnung oder melodische Linie) aber nicht nur, das Repräsentierte mit Hilfe des Repräsentanten zu imitieren und es in ihm wiederzuerkennen. Er stellt auch das Element der for-

Jacques Le Rider (Paris)

142

malen Differenz dar, die die Inhalte (die farbliche oder lautliche Substanz) hervortreten läßt. Auch kann er der Kunst (*techne*) als *mimesis* keinen Ort *zuweisen*, ohne sie gleich zur *Imitationstechnik* zu machen. Wenn die Kunst aus einer originären Reproduktion lebt, dann eröffnet der Strich, der diese Reproduktion ermöglicht, damit auch den Raum der Berechnung, der Grammatikalität, der rationellen Erfassung der Intervalle und jener für die Energie verhängnisvollen »Regeln der Imitation«. [...] Dieser Gefahr kommt Rousseau mit einer Logik zuvor, die uns nun schon vertraut ist: er *stellt die gute Form gegen die schlechte Form*, die Lebensform gegen die Todesform, die *melodische Form* gegen die *harmonische Form*, die Form imitativen Inhalts gegen die inhaltsleere Form, die von Sinn erfüllte Form gegen die leere Abstraktion.⁵⁸

Für Rousseau⁵⁹ »[...] l'art du dessin se dégrade quand on y substitue la physique des couleurs, de même que dans le chant, la mélodie est originairement corrompue par l'harmonie.«⁶⁰ Es ist das Wort *originairement*, von Anfang an, das uns hier innehalten läßt. So existiert die gute Mimesis, die des Strichs, der Zeichnung und der Melodie, von Anfang an als von der Korruption durch die Farben und die Harmonie bedrohte – und diese Bedrohung ist eine sinnliche Versuchung. Nichts anderes, so scheint mir, sagt Nietzsche, wenn er in der Chromatik Wagners, in den Farben der Dichtung Victor Hugos und im Triumph der Farben in der venezianischen Malerei eine Dekadenz nachweist, die alle Züge der Modernität in sich vereint: Sie ist gleichzeitig das Werk eines dionysischen Lebens und das Werk nihilistischer Zerstörung.

In jedem Fall durchzieht die Angst vor der »submersion du tableau par les couleurs«⁶¹ und vor dem Zerfall der Repräsentation unter der subversiven Wirkung des Kolorits die Geschichte der Kunst, eine Angst, angesichts derer für uns verständlich wird, dass der Übergang zur farbenfrohen Abstraktion auch als der Verlust humanistischer Anhaltspunkte (Verlust der Bilder des menschlichen Körpers und des menschlichen Antlitzes) und des rationalen Substrats der Malerei als Mimesis erlebt wurde. Michel Thévoz hat mit aller gebotenen Derbheit Jacques Lacans Interpretation der Farben im Band XI des *Seminars* zusammengefasst: »La merde. [...] Un petit dépôt sale, une succession de petits dépôts juxtaposés.«⁶² Diese provozierende Formulierung kondensiert die Oppositionen Umriss/Kolorit, Zeichnung/Farbe. Die Farben, die schönen verführerischen Farben, sind »Scheiße«. Die Farben heben den Maler nicht in die Höhen der Intellektualität, sondern ziehen ihn hinab zum Körper, zum Fleisch, zur Materie. All diese Diskurse, in denen die Parallele Schrift/Malerei erläutert wird, neigen aller-

dings dazu, ein Prinzip zu vernachlässigen, das Jean Dubuffet klar und deutlich vertrat:

Die Art, wie eine Farbe aufgebracht wird, zählt mehr als die Auswahl der Farbe an sich. [...] Eigentlich gibt es gar keine Farben, sondern nur farbige Materialien. [...] Unsere Kultur gründet sich auf das uneingeschränkte Vertrauen, das sie der Sprache (und insbesondere dem geschriebenen Wort) entgegenbringt, und auf den Glauben in ihre Fähigkeit, das Denken zu übersetzen und auszuarbeiten. Nun scheint mir genau dies ein Irrtum zu sein. Die Sprache wirkt auf mich wie eine grobschlächtige, sehr grobschlächtige Stenographie; wie ein System sehr rudimentärer algebrischer Zeichen, die das Denken beschädigen statt ihm zu dienen. [...] Die Tätigkeit, Farben in gefälligen Arrangements zusammenzustellen, finde ich nicht sehr rühmlich. Wenn dies die Malerei ausmache, würde ich ganz bestimmt nicht eine Stunde meiner Zeit auf eine solche Tätigkeit verwenden. [...] Außerdem ist die Malerei eine sehr viel spontanere und direktere Sprache als die der Wörter: Sie ist näher mit dem Schrei oder dem Tanz verwandt. Deswegen ist die Malerei ein so viel wirksameres Ausdrucksmittel unserer inneren Stimmen als es die Worte sind.⁶³

Die Erzählung *Der Artushof* aus dem Zyklus der *Serapions-Brüder* macht uns mit dem jungen Kaufmann Traugott bekannt, einem von künstlerischem Streben überschwänglich beseelten Träumer, der in der Philisterwelt der Kaufleute gefangen ist. Traugott arbeitet in der Danziger Warenbörse, die sich im Artushof befindet, einem mit schönen Wandmalereien und Schnitzarbeiten reich verzierten Gebäude aus der Renaissance. »Auf den Tischen ringsumher lag ja sonst immer auf öffentliche Kosten Papier, Tinte und Feder bereit, das Material war also bei der Hand und lockte dich unwiderstehlich an. Dir, günstiger Leser! war so etwas erlaubt, aber nicht dem jungen Kaufherrn Traugott.«⁶⁴

Wie in allen anderen Erzählungen E. T. A. Hoffmanns, die ich hier untersucht habe, sind die »bunten« Farben das Indiz der Ähnlichkeit mit dem lebenden Vorbild. So verliert Traugott sich in der Betrachtung einer der Wandmalereien, die einen Mann in »bunter Tracht« darstellt. Anstatt den Geschäftsbrief zu schreiben, mit dessen Abfassung ihn sein Handelspartner und Schwiegervater in spe an jenem Tag betraut hatte, kann Traugott sich nicht von diesem Bild lösen, so dass »[...] er nur das wundersame Bild anschaute und gedankenlos mit der Feder auf dem Papier herumkritzelte.«⁶⁵ Einige Augenblicke zuvor hatte er »einen kecken

kalligraphischen Schnörkel« skizziert.⁶⁶ Hier wie im *Kater Murr* sind die Affinitäten zwischen Schrift und Zeichnung so stark, dass der Übergang von der einen zur anderen unmerklich erfolgt. In seiner Träumerei kommt es Traugott so vor, als sei die Figur aus dem Bild herausgestiegen, um mit ihm zu reden.

In einer späteren Passage stellt Traugott mit einem befreundeten Handelslehrling Betrachtungen über die Verbindung zwischen Kunst und Leben an. Er verteidigt den Standpunkt des romantischen Absoluten. Die Kunst steht höher als alle anderen Aufgaben und duldet keine Zugeständnisse. »Ich dünkte, sprach Traugott, »sobald man wahres Genie, wahre Neigung zur Kunst verspüre, solle man kein anderes Geschäft kennen.« Hingegen meint sein junger Kollege, dass »[...] die Kunst Blumen in unser Leben flicht – Erheiterung, Erholung vom ernsten Geschäft, das ist der schöne Zweck alles Strebens in der Kunst.«⁶⁷ Doch Traugott stellt mit seiner Auffassung höhere Ansprüche: »[...] denn in ihm [dem Geist des Künstlers] wohnt der geheimnisvolle Zauber des Lichts, der Farbe, der Form, und so vermag er, was sein inneres Auge geschaut, festzubannen, indem er es sinnlich darstellt.«⁶⁸ Hier findet die Suche nach einem ästhetischen Absoluten ihren Ausdruck, wie es Hans Belting in seiner Arbeit *Das unsichtbare Meisterwerk* definiert hat.⁶⁹ Die Kunst wird zum Religionsersatz, sie interpretiert das Unsichtbare und lässt es offenbar werden. Seit der Frühromantik des ausgehenden 18. Jahrhunderts verfolgt der Künstler die Verwirklichung des für die Uneingeweihten unsichtbaren Meisterwerks, mit dem er dank einer inneren Schau mystischer Natur genauestens vertraut ist. Doch jede Annäherung an die Verwirklichung dieses unsichtbaren Meisterwerks erweist sich als enttäuschend, unzulänglich und vorläufig.

Dieses Ideal, das sich nicht verwirklichen lässt, treibt den Maler in ein Syndrom aus Scheitern und Wahnsinn. Der Frenhofer Balzacs hat seinen Vorläufer in der Erzählung E. T. A. Hoffmanns: Es ist der alte gescheiterte Maler Berklinger, der Traugott in seinem Wahn erklärt: »Ihr wißt also nicht, daß ich der deutsche Maler Godofredus Berklinger bin und die Figuren, welche Euch so zu gefallen scheinen, vor langer Zeit, als ich noch ein Schüler der Kunst war, selbst malte?«⁷⁰ In Berklinger trifft Traugott auf seinen gealterten Doppelgänger. Hier wird ihm das Scheitern der Existenz vor Augen geführt, zu dem die Suche nach dem Absoluten in der Malerei führt. Diese Begegnung wird für Traugott heilsam sein: Am Ende des *Artushofs* kehrt er zur »Normalität« zurück und verzichtet auf seine riskante Suche nach dem Absoluten. Er wird sich aus dem Bannkreis der Ähnlichkeit zwischen Kunst und Leben befreien und aufhören, die gemalte Schönheit aus den Bildern des Artushofes zu vergöttern, in der er Felizitas, die Tochter des wahnsinnigen Malers, wiedererkannte.

Wenn ich in diesem Zusammenhang Wackenroder erwähne, dann deshalb, weil es sicher kein Zufall ist, dass der Name Berklingers, des Malers aus dem *Artushof*, dem Namen Joseph Berglingers so sehr ähnelt, jenes Komponisten, dem das letzte Kapitel der *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* gewidmet ist. Denn der Musiker Berglinger hat sich in der Suche nach dem absoluten Kunstwerk verzehrt. In seinem Streben nach einer unerreichbaren Vollkommenheit hat er unter großen Mühen eine *Passion* komponiert, doch dieses glänzende Werk bleibt sein einziges: Berglinger stirbt nach diesem Versuch, das Erhabene zu erreichen, bereits in jungen Jahren.

Als Traugott in die Werkstatt des alten Malers Berklinger vordringt, zu der dieser seit Jahren niemandem mehr Zugang gewährt hat, tritt er »in ein geräumiges Gemach, wo er den Alten in der Mitte auf einem kleinen Schemel vor einer großen aufgespannten grau grundierten Leinwand sitzend antraf.«⁷¹ Der Maler beschreibt ihm ein unsichtbares Meisterwerk mit Worten voller Empathie, die an jene erinnern, die Balzacs Frenhofer vor Porbus und Poussin gebraucht: »Allegorische Gemälde machen nur Schwächlinge und Stümper; mein Bild soll nicht *bedeuten*, sondern *sein*. Sie finden, daß alle diese reichen Gruppen von Menschen, Tieren, Früchten, Blumen, Steinen sich zum harmonischen Ganzen verbinden, dessen laut und herrlich tönende Musik der himmlisch reine Akkord ewiger Verklärung ist.«⁷²

Nichts ist zu sehen auf Berklingers Leinwand, einem monochrom grauen Bild, aber an der Beschreibung seines Werkes begeistert sich dieses delirierende Genie, das als Raffael ohne Hände ein perfekter Vertreter des »serapiontischen Prinzips« ist. Die hohen Ansprüche der modernen Malerei führen dahin, die bildliche Verwirklichung mit der Ekphrasis eines unsichtbaren Werkes zu verwechseln. Als Prototyp des Suchenden nach dem Absoluten in der Malerei kündigt Berklinger die Avantgarden der farbigen Abstraktion des 20. Jahrhunderts an. Im Zeitalter eines Malewitsch kann nur noch das Monochrome für sich in Anspruch nehmen, das Wesen der Malerei zu enthüllen, welches nicht mehr länger in der Sichtbarkeit des Werkes zu suchen ist, sondern in der Welt des Unsichtbaren.

Wenn wir schließlich zum Vergleich zwischen den Künsten zurückkehren, müssen wir feststellen, dass die Sprachkunst, die in Form der Ekphrasis einen Bild-effekt erzielt, nichts zu sehen gibt. Die romantische Synästhesie impliziert eine Entwertung der Worte und der Literatur, die des Supplements der Malerei und der Musik bedürfen, um zur Seele zu »sprechen« und um die Unzulänglichkeit zu überwinden, die sie zum Verlust der den Sinnen gegebenen Wirklichkeit verdammt.⁷³

Übersetzt von Michael Cuntz

- 1 Vgl. Jacques Le Rider: Ligne et couleur: histoire d'un différend, in: *Revue germanique internationale* 10 (1998), S. 173–184.
- 2 »Why should Titian & The Venetians be Named in a discourse on Art/such Idiots are not Artists/Venetia; all thy Colouring is no more/Than Boulsterd Plasters on a Crooked Whore.« William Blake: Annotations to the works of Sir Joshua Reynolds, in: *The Poetry and Prose of William Blake*, hg. v. David V. Erdman, Garden City/New York: Doubleday & Company 1965, S. 625–651, hier: S. 641.
- 3 Pierre Wat: *Naissance de l'art romantique, peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*. Paris: Flammarion 1998, S. 99: »[...] la ligne est un moyen plastique précis permettant de faire rentrer l'individu dans l'ordre de la représentation. Il fait une diatribe très violente contre les coloristes en général et les Vénitiens en particulier, pour des raisons apparemment éthiques: ›De tels Idiots ne sont pas des Artistes. Vénitien, tout ton Coloris n'est rien de plus qu'un emplâtre Gonflé sur une Putain Difforme‹, déclare-t-il, ajoutant que: ›Rembrandt était un Généralisateur; Poussin, un Particularisateur. [...] Visionnaire, Blake se veut en fait réaliste: [...] une vision articulée et minutieusement organisée, clairement perçue par les yeux de l'imagination, clairement rendue par les moyens adéquats, c'est-à-dire la ligne.«
- 4 Alois Kölbl: *Das Leben der Form. Georg Simmels kunstphilosophischer Versuch über Rembrandt*, Wien: Böhlau 1998.
- 5 Die erste Fassung wurde von Juli bis August 1831 in »L'Artiste« veröffentlicht, die zweite Fassung 1837 in der dritten Lieferung der »Études philosophiques« (Philosophische Studien).
- 6 Honoré de Balzac: Das unvollendete Kunstwerk in: ders.: *Die großen Romane und Erzählungen in zwanzig Bänden*, Bd. 19, *Das verfluchte Kind. Historische Erzählungen*, Frankfurt/M.: Insel 1996, S. 283–318, hier: S. 290. Vgl. Honoré de Balzac: *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris: GF-Flammarion n° 365, 1981, S. 47: »Tu as flotté indécis entre les deux systèmes, entre le dessin et la couleur, entre le flegme minutieux, la raideur précise des vieux maîtres allemands et l'ardeur éblouissante, l'heureuse abondance des peintres italiens. Tu as voulu imiter à la fois Hans Holbein et Titien, Albrecht Dürer et Paul Véronèse. Certes, c'était là une magnifique ambition ! Mais qu'est-il arrivé ? Tu n'as eu ni le charme sévère de la sécheresse, ni les décevantes magies du clair-obscur. Dans cet endroit, comme un bronze en fusion qui crève son trop faible moule, la riche et blonde couleur du Titien a fait éclater le maigre contour d'Albrecht Dürer où tu l'avais coulée. Ailleurs, le linéament a résisté et contenu les magnifiques débordements de la palette vénitienne. Ta figure n'est ni parfaitement dessinée, ni parfaitement peinte, et porte partout les traces de cette malheureuse indécision.«
- 7 Ebd., S. 299. Original ebd., S. 55. »Rigoureusement parlant, le dessin n'existe pas! Ne riez pas, jeune homme! Quelque singulier que vous paraisse ce mot, vous en comprendrez quelque jour les raisons. La ligne est le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets; mais il n'y a pas de lignes dans la nature où tout est plein.«
- 8 Ein Resümee *ad usum delphini* gibt Hartmut Steinecke: Hoffmann als Maler und Zeichner, in: ders.: E. T. A. Hoffmann, Stuttgart: Reclam 1997, S. 201–206. In seiner Präsentation des Malers und Zeichners E. T. A. Hoffmann betont er, dass der Schriftsteller, Künstler und Musiker zahlreiche großformatige Gemälde angefertigt hat (Wandgemälde, Leinwände für Feste und Theaterdekore), die zum Großteil nicht erhalten sind.
- 9 Sarah Kofman: *Autobiogriffures*, Paris: Christian Bourgois 1976.
- 10 Maurice Merleau-Ponty: *L'œil et l'esprit*, Paris: Gallimard 1985, S. 42 f. »Descartes gefällt an den Stichen, dass sie die Form der Gegenstände bewahren oder uns wenigstens hinreichende Zeichen von ihnen bieten.«
- 11 E. T. A. Hoffmann: Jacques Callot, in: ders.: *Fantasie- und Nachtstücke*, hg. v. Walter Müller-Seidel, München: Winkler 1960, S. 12–13, hier: S. 12.
- 12 In: Jaques Le Rider: *Les couleurs et les mots* [1997], Paris: Presses Universitaires de France ²1999, S. 133–137, analysiere ich diese Erzählung E. T. A. Hoffmanns.
- 13 E. T. A. Hoffmann: *Des Veters Eckfenster*, in: ders.: *Späte Werke*, München: Winkler 1965, S. 595–622, hier: S. 599.
- 14 »Sie wissen es wohl schon wie gar zu gern ich zuschauen und anschauen, und dann schwarz auf weiß von mir gebe, was ich eben recht lebendig erschaut«, schrieb Hoffmann 1820 an die Herausgeber der Zeitschrift *Der Zuschauer (Le Spectateur)*, die gerade nach dem Vorbild der englischen Zeitschrift *The Spectator* lanciert worden war. E. T. A. Hoffmann: *Schreiben an den Herausgeber*, in: ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. V, *Werke 1820–21*, Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 569–574, hier: S. 569.

- 15 »Seit der Renaissance werden Schwarz und Weiß als von den anderen Farben getrennt betrachtet.« Michel Pastoureau: *La couleur en noir et blanc (XV^e–XVIII^e siècle)*, in: Frédéric Barbier (Hg.): *Le livre et l'historien. Études offertes en l'honneur du Professeur Henri-Jean Martin*, Genève: EPHE-Droz, 1997, S. 197–213.
- 16 Vgl. *Anatomie de la couleur. L'invention de l'estampe en couleurs. Catalogue de la Bibliothèque Nationale de France et du Musée Olympique de Lausanne*, Paris-Lausanne 1996.
- 17 »[...] die Farbe unter dem Deckmantel der Tinte«, Yves Bonnefoy: *Dessin, couleur et lumière*, Paris: Mercure de France 1995, S. 209 f.
- 18 »[...] dass Rembrandt die Technik der Lithographie unbekannt war. Diese neue Kunst vermag, nicht mehr länger Zeichnung, sondern Malerei ohne Farben zu sein.« Ebd., S. 219.
- 19 »[...] eine Energie, die sehr tief aus dem Körper emporsteigt.« Ebd., S. 214
- 20 »Die Zeichnung fordert vom Begehren, sich beim Sprung auf die Beute zu zügeln, damit diese gesehen, erkannt werden kann, nicht als Beute, sondern als Wesen auf der Ebene, auf der die Zeichnung arbeitet: die Ebene der Sprache.« Ebd., S. 216.
- 21 E. T. A. Hoffmann: *Kreisleriana* Nr. 1–6, 5. Höchst zerstreute Gedanken, in: ders.: *Fantasie- und Nachtstücke* (Anm. 11), S. 49–58, hier: S. 50. Bei Charles Baudelaire liest sich die Passage so: »Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. [...] Elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j'entends alors comme dans le lointain les sons graves et profonds du hautbois.« Charles Baudelaire: *De la couleur*, in: ders.: *Salon de 1846, Œuvres complètes*, hg. v. Claude Pichois, Bd. II, Paris: Gallimard 1976, S. 425 f.
- 22 »Écrire, poétiquement, c'est [...] dégager de cette rêche enveloppe une figure des choses qui n'est plus ce que l'on croyait en connaître quand encore on les réduisait à l'abstraction d'un savoir. On voit, soudain, ou du moins son s'attend à voir. [...] Et c'est donc là comme dessiner, d'où ce souci du dessin qui va de pair si souvent avec la réflexion sur la poésie. Car dessiner non plus n'est pas obéir à un savoir que l'on a du monde: sinon, ce ne serait que triste et méchante étude, académique? Le grand dessin va le trait comme on se défait d'une pensée encombrante, il n'identifie pas, il fait apparaître.« Yves Bonnefoy: *La vie errante suivi de Remarques sur le dessin* [1993], Paris: Gallimard 1997, S. 189 f.
- 23 »[...] dessinateur [...] brisé la tradition séculaire d'une peinture qui se consentait un discours [et] retrouva ainsi l'art épiphannique du haut Moyen Âge, de Byzance, Cézanne parle, de ce fait, comme bien peu d'autres peintres modernes, à la poésie d'aujourd'hui.« Ebd., S. 182 f.
- 24 »Le dessin est à sa façon un emploi des signes. Qui dessine avec quelque force, qui inscrit dans la profondeur illimitée de la feuille son impression d'un corps, d'une ville aperçue au loin, d'une cime environnée de nuages, ne fait cela qu'en prenant écart par rapport à un tracé qui, lui, pourrait rappeler de façon conventionnelle une tête, une maison, la montagne. Nombre de schèmes élémentaires, qui en chinois se firent idéogrammes, demeurent ainsi tout proches, dans nos dessins. C'est parce qu'il les réinvente, spontanément, que le gribouillis de l'enfant nous retient, nous parle. C'est à cause d'eux aussi bien que l'art des adultes risque de ne faire que discourir.« Ebd. S. 178 f.
- 25 »[...] mots qui, dissipant la différence illusoire comme fait la couleur du peintre, et permettant ces accords qui dans son tableau deviennent lumière, simplifieraient, rapprocheraient, intensifieraient, nous offrant à nouveau ce qu'avaient bu nos lèvres d'enfant: ce sein qu'est ce qui est, en deçà du temps, de l'espace, dès que la main avide l'a dégagé de l'écharpe de nos lourds mots d'à présent. [...] Les mots ont ainsi à faire le travail que savent mener à bien les couleurs dans la peinture [...]«. Ebd., S. 46 f.
- 26 Vgl. die Studie von Günter Oesterle: *Baudelaire und die Karikatur, Karikatur als Vorschule von Modernität. Überlegungen zu einer Kulturpoetik der Karikatur mit Rücksicht auf Charles Baudelaire*, in: Silvio Vietta/Dirk Kemper (Hg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, München: Wilhelm Fink 1998, S. 259–286.
- 27 Charles Baudelaire: *Einige französische Karikaturisten*, in: ders.: *Sämtliche Werke* hg. v. Friedhelm Kemp u. Claude Pichois, Bd. 1: *Juvenilia – Kunstkritik 1832–1846*, München: Hanser 1977, S. 306–329, hier: S. 321. Vgl. Charles Baudelaire: *Quelques caricaturistes français*, in: ders.: *Œuvres complètes*, hg. v. Claude Pichois, Bd. 2, Paris: Gallimard 1976, S. 557: »Son dessin est naturellement coloré. Ses lithographies et ses dessins sur bois éveillent des idées de couleur. Son crayon contient autre chose que du noir bon à délimiter les contours. Il fait deviner la couleur comme la pensée.«

Jacques Le Rider (Paris)

148

- 28 E. T. A. Hoffmann: Die Jesuiterkirche in G., in: Hoffmann: Fantasie- und Nachtstücke (Anm. 11), S. 413–438, hier: S. 415.
- 29 Ebd., S. 419.
- 30 Vgl. Jörn Steigerwald: Anschauung und Darstellung von Bildern. E. T. A. Hoffmanns *Die Jesuiterkirche in G.*, in: Gerhard Neumann/Günter Oesterle: Bild und Schrift in der Romantik, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 329–355, hier: S. 341.
- 31 Hoffmann: Fantasie- und Nachtstücke (Anm. 11), S. 430.
- 32 Ebd., S. 431 f.
- 33 Ebd., S. 436.
- 34 Friedrich Kittler: Eine Mathematik der Endlichkeit. Zu E. T. A. Hoffmanns *Jesuiterkirche in G.*, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 9. Jg. (1999), S. 101–120, hier: S. 118 f.
- 35 Sigmund Freud: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, Frankfurt/M.: Fischer 1995, S. 35 f.
- 36 E. T. A. Hoffmann: Lebens-Ansichten des Katers Murr, in: ders.: Die Elixiere des Teufels/Lebens-Ansichten des Katers Murr, München: Winkler 1961, S. 293–664, hier: S. 428.
- 37 Ebd., S. 429. »Vautour rouge«, roter Geier, ist der Titel, den Sarah Kofman ihrer zweiten großen Studie über E. T. A. Hoffmann gegeben hat, die im Sammelband »Mimésis des articulations« erschienen ist.
- 38 »Gott gewährt dem Menschen das Vermögen, seine Schöpfung zu imitieren [...] nicht aber die Macht, zu schöpfen.« Zitiert nach Sara Kofmann: Vautour rouge. Le double dans *Les elixirs du double* d'Hoffmann, in: Sylviane Agacinski (Hg.): Mimésis. Des articulations, Paris: Aubier-Flammarion 1975, S. 97–163, hier: S. 122.
- 39 E. T. A. Hoffmann: Die Elixiere des Teufels, in: ders.: Die Elixiere des Teufels/Lebens-Ansichten des Katers Murr, München: Winkler 1961, S. 5–292, hier: S. 33.
- 40 Ebd., S. 93.
- 41 Bertrand de Born, Troubadour des 12. Jahrhunderts, ein streitbarer Lehnherr mit gewalttätigem Lebenswandel.
- 42 E. T. A. Hoffmann: Die Elixiere des Teufels (Anm. 39), S. 98.
- 43 Ebd., S. 225.
- 44 Ebd., S. 229.
- 45 Ebd.
- 46 Ebd., S. 230 f.
- 47 E. T. A. Hoffmann: Salvator Rosa, in: ders.: Contes fantastiques, üb. u. hg. v. Loève Weimars, Bd. 1, Paris: GF-Flammarion 1979.
- 48 Jacob Burckhardt: Ueber die niederländische Genremalerei, in: ders.: Vorträge 1844–1887, hg. v. Emil Dürr, Basel: Benno Schwabe & Co ⁴1919, S. 48–81, hier: S. 51.
- 49 E. T. A. Hoffmann: Signor Formica, in: ders.: Die Serapionsbrüder, München: Winkler 1963, S. 766–849, hier: S. 779.
- 50 Ebd., S. 830.
- 51 Hierzu verweise ich auf das Kapitel IV: La raison réaliste et les toiles délirantes, in: Jacques Le Rider: Les couleurs et les mots (Anm. 11).
- 52 Hoffmann: Signor Formica (Anm. 49), S. 766 f.
- 53 Honoré de Balzac: La peau de chagrin, Paris: Gallimard 1974, S. 44. »Er zitterte vor Kälte beim Anblick eines Schneefalls von Mieris und kämpfte in einer Schlacht von Salvator Rosa.« Honoré de Balzac: Die großen Romane und Erzählungen in zwanzig Bänden, Bd. 18: Das Chagrinleder, Frankfurt/M.: Insel 1996, S. 28.
- 54 Hoffmann: Signor Formica (Anm. 49), S. 795.
- 55 Ebd., S. 796.
- 56 Vgl. Sabine Laußmann: Das Gespräch der Zeichen. Studien zur Intertextualität im Werk E. T. A. Hoffmanns, München: tuduv-Verlagsgesellschaft 1992.
- 57 Jean-Jacques Rousseau: Versuch über den Ursprung der Sprachen, in dem von der Melodie und der musikalischen Nachahmung die Rede ist, in: ders.: Sozialphilosophische und Politische Schriften, München: Winkler 1981, S. 163–221, S. 204 f. Vgl. Jean-Jacques Rousseau: Essai sur l'origine des langues, Paris: GF-Flammarion 1993, S. 105: »Comme les sentiments qu'excite en nous la peinture ne viennent point des couleurs, l'empire que la musique a sur nos âmes n'est point l'ouvrage des sons. De belles couleurs bien nuancées plaisent à la vue, mais ce plaisir est purement de sensation. C'est le dessin, c'est l'imitation qui donne à ces couleurs de la vie et de l'âme, ce sont

les passions qu'elles expriment qui viennent émouvoir les nôtres: ce sont les objets qu'elles représentent qui viennent nous affecter. L'intérêt et le sentiment ne tiennent point aux couleurs; les traits d'un tableau touchant nous touchent encore dans une estampe; ôtez ces traits dans le tableau, les couleurs ne feront plus rien. La mélodie fait précisément dans la musique ce que fait le dessin dans la peinture; c'est elle qui marque les traits et les figures dont les accords et les sons ne sont que les couleurs.«

- 58 Jacques Derrida: *Grammatologie* [1974], Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, S. 358 f. Vgl. ders.: *De la Grammatologie*, Paris: Éditions de Minuit 1967, S. 297 f. »Le *trait* (dessin ou ligne mélodique) n'est pas seulement ce qui permet l'imitation et la reconnaissance du représenté dans le représentant. Il est l'élément de la différence formelle qui permet aux contenus (à la substance colorée ou sonore) d'apparaître. Du même coup, il ne peut *donner lieu* à l'art (*technè*) comme *mimesis* sans le constituer aussitôt en *technique d'imitation*. Si l'art vit d'une reproduction originaire, le trait qui permet cette reproduction ouvre du même coup l'espace du calcul, de la grammaticalité, de la science rationnelle des intervalles et de ces »règles de l'imitation« fatales à l'énergie créatrice. [...] Rousseau va au devant de ce danger *en opposant la bonne forme à la mauvaise forme*, la forme de vie à la forme de mort, la forme *mélodique* à la forme *harmonique*, forme à contenu imitatif et forme sans contenu, forme pleine de sens et abstraction vide.«
- 59 Vgl. René Démoris: *Couleur*, in: Michel Delon (Hg.): *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris: P. U. F. 1997, S. 281–283.
- 60 Jacques Derrida: *De la Grammatologie* (Anm. 58), S. 305 f. Vgl. ders.: *Grammatologie* (Anm. 58), S. 368 f. »Aber ebenso, wie in der Malerei die Kunst der Zeichnung degradiert wird, wenn man sie durch die Physik der Farben ersetzt, so wird im Gesang die Melodie von Anfang an durch die Harmonie verdorben.«
- 61 »[...] die Überflutung des Bildes durch die Farben« Michel Thévoz: *Le miroir infidèle*, Paris: Éditions de Minuit 1996, S. 83.
- 62 Jacques Lacan: *Séminaire XI*, S. 104, zitiert und kommentiert bei Thévoz: *Le miroir infidèle* (Anm. 51) S. 85.
»Scheiße [...] ein [...] Schmutzhäufchen, eine Reihe aneinandergesetzter schmutziger Häufchen.« Vgl. Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch XI* (1964). *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* [1978], hg. v. Norbert Haas, Weinheim/Berlin: Quadriga³1987, S. 124.
- 63 »La manière dont une couleur est appliquée compte plus que le choix même de cette couleur. [...] Il n'y a pas de couleurs à proprement parler, mais des matières colorées. [...] Notre culture se fonde sur une totale confiance accordée au langage (spécialement au langage écrit) et sur la croyance en la capacité qu'il a de traduire et d'élaborer la pensée. Or ce me paraît une méprise. Le langage me fait l'effet d'une grossière, très grossière sténographie; un système de signes algébriques très rudimentaires, qui détériore la pensée au lieu de la servir. [...] La fonction d'assembler les couleurs en arrangements plaisants, je ne la trouve pas très noble. Si la peinture était cela, je ne donnerais sûrement pas une heure de mon temps à telle activité. [...] Par ailleurs, la peinture est langage beaucoup plus spontané et beaucoup plus direct que celui des mots: plus proche du cri, ou de la danse. C'est pourquoi la peinture est un moyen d'expression de nos voix intérieures tellement plus efficace que celui des mots.« Jean Dubuffet: *Prospectus aux amateurs de tout genre* [1946], in: ders.: *Prospectus et tous écrits suivants*, Bd. I, Paris: Gallimard 1967, S. 99.
- 64 E. T. A. Hoffmann: *Der Artushof*, in: ders.: *Die Serapiensbrüder* (Anm. 49), S. 145–170, hier: S. 146.
- 65 Ebd.
- 66 Ebd.
- 67 Ebd., S. 151.
- 68 Ebd., S. 152.
- 69 Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München: C. H. Beck 1998.
- 70 Hoffmann: *Die Serapiensbrüder* (Anm. 49), S. 152.
- 71 Ebd., S. 156.
- 72 Ebd., S. 156 f.
- 73 Vgl. Wolfgang Kemp: *Die Kunst des Schweigens*, in: Thomas Koebner (Hg.): *Laokoon und kein Ende: der Wettstreit der Künste*, München: Edition text + kritik 1989, S. 96–119.

Wilhelm Voßkamp (Köln)

**SEMIOTIK DES MENSCHEN. BILDPHYSIOGNOMIE UND LITERARISCHE
TRANSKRIPTION BEI JOHANN CASPAR LAVATER UND GEORG CHRISTOPH
LICHTENBERG**

In der Tradition emblematischer Verfahren bildet die Physiognomik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in bimedialem Austausch zwischen Text und Bild eine zentrale Schnittstelle von visueller und verbaler Kultur.¹ Dies steht im Zusammenhang jener »anthropologischen Wende«, deren Interesse dem einzelnen Individuum als einem ebenso unausschöpfbaren wie unberechenbaren und zugleich entwicklungsfähigen Subjekt gilt. Die Grenze zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit des einzelnen Subjekts zielt auf jenes »Individuum est ineffabile«,² das zum Leitmotiv auch der Physiognomiediskussion wird. Wie lässt sich die prinzipielle *Unlesbarkeit* des menschlichen Äußeren lesen?

Im Folgenden wird im Vergleich zwischen den Physiognomikern Lavater und Lichtenberg die Verschiebung des bei Lavater bevorzugten Bildmediums zugunsten des sprachlichen Mediums bei Lichtenberg charakterisiert. Der Dominanzwechsel der beiden Medien liefert Aufschlüsse über jene (Un)lesbarkeit des Leibes, die fortan eine zentrale Frage der Moderne werden wird.

1.

Johann Caspar Lavaters *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* gehören zu den Grundwerken der Physiognomie mit weitreichenden und anhaltenden Wirkungen.³ Ab 1775 in fünf großen bebilderten Bänden erschienen, handelt es sich um eine Art *Work in Progress*, um ein groß angelegtes Projekt, das auf Fortsetzung angelegt ist. Lavater spricht deshalb bewusst von »Fragmenten, die zu vervollkommen sind«.⁴ Mit 342 Bildtafeln und zahllosen Vignetten gehörten die Bände zu den teuersten Buchproduktionen der Zeit in Deutschland. Trotz hoher Anschaffungskosten erschienen bis 1810 55 Ausgaben (davon 16 deutsche und 15 französische). In dem weit gestreuten Nachlass Lavaters in Zürich und Wien finden sich zusätzlich 22.000 Blätter, die bisher noch nicht ediert worden sind. Johann Caspar Lavater war der Überzeugung, dass er mit seinem unabgeschlossenen Werk einen gottgewollten Beitrag zur Anthropologie des Menschen (zur »Menschenkenntnis und Menschenliebe«) leistete. Es geht um eine grundlegende wissenschaftliche Disziplin der Beobachtung:

Das allerwichtigste und bemerkenswerteste Wesen, das sich auf Erden unserer Beobachtung darstellt – ist der Mensch. Auf jeder Seite möcht' ich dieses sagen: – welchem Menschen der Mensch, wem seine Menschheit nicht das Wichtigste ist – der hört auf, ein Mensch zu seyn. Vollkommeneres, Höheres hat die Natur nichts aufzuweisen – Der würdigste Gegenstand der Beobachtung – und der einzige Beobachter – ist der Mensch. (S. 25)

Die Aufmerksamkeit richtet sich zunächst auf das Äußere:

Alle Züge, Umrisse, alle passiven und activen Bewegungen, alle Lagen und Stellungen des menschlichen Körpers; alles wodurch der leidende oder handelnde Mensch unmittelbar bemerkt werden kann, wodurch er seine Person zeigt – ist Gegenstand der Physiognomik. Im weitesten Verstand ist mir menschliche Physiognomie – das Aeußere, die Oberfläche des Menschen in Ruhe oder Bewegung, sey's nun im Urbild oder irgendeinem Nachbilde.[...] Im engern Verstand ist Physiognomie die Gesichtsbildung, und Physiognomik Kenntniß der Gesichtszüge und ihrer Bedeutung. (S. 21 f.)

»Urbild« und »Nachbild« – also das Studium des einzelnen Menschen selbst oder das gezeichnete und gemalte Bild des Menschen – weisen ebenso wie das Hervorheben der »Gesichtsbildung« (vgl. die von Lavater vielfach wiedergegebenen Porträts) auf jene Bild-Orientierung, die für Lavater charakteristisch ist.

Beobachtung als wissenschaftlich intendierte »Physiognomik« – und dies ist entscheidend – zielt auf die Korrespondenz von Oberfläche und innerem Menschen: »Er besteht aus Oberfläche und Inhalt. Etwas an ihm ist aeußerlich, und etwas innerlich. Dieß Aeußerliche und Innere stehen offenbar in einem genauen unmittelbaren Zusammenhang. Das Aeußerliche ist nichts, als die Endung, die Grenzen des Innern – und das Innere eine unmittelbare Fortsetzung des Aeußern.« (S. 25 f.) Die Annahme einer unmittelbaren Entsprechung des Äußeren und Inneren erforderte ein umfangreiches und weiter auszudehnendes Beobachtungsmaterial, das Lavater vor allem in Porträts, Silhouetten und Schattenrissen sah. Geht man von der Übereinstimmung von Signifikanten (dem Äußeren) und Signifikaten (dem Inneren) des jeweiligen Menschen aus, bedarf es der äußerst präzisen Wahrnehmung und Beschreibung jedes Bildes (als »Urbild« oder »Nachbild«), um auf das Innere schließen zu können. Lavater betont deshalb in seiner Vorrede zu den *Physiognomischen Fragmenten*, dass »Hauptkupfertafeln und Vignetten

Wilhelm Voßkamp (Köln)

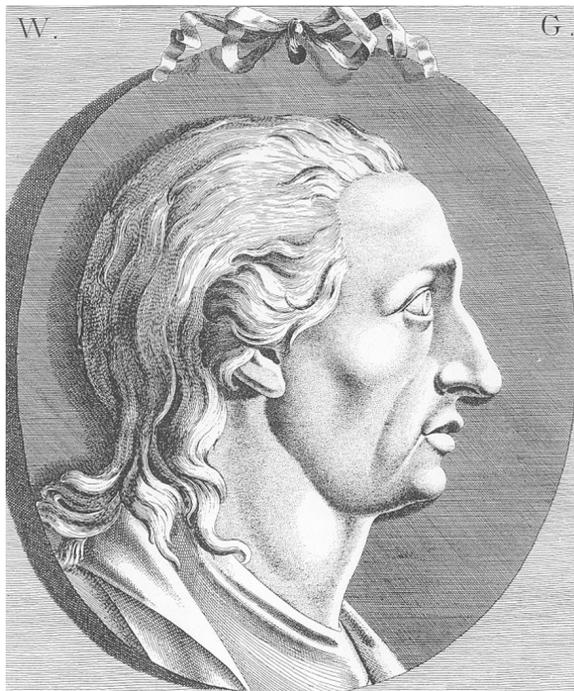
152

[ihm] sehr selten [als] bloße Zierde [dienten, sondern] größten Theils Hauptsache, Fundament, Urkunde« seien. (S. 12)

Die Frage, was Lavater genau unter dem »Äußeren« verstehe, haben bereits die Zeitgenossen im 18. Jahrhundert diskutiert. Für Lavater lässt sich diese Frage deshalb beantworten, weil er von den »festen Teilen« des Körpers ausgeht. Das sind sowohl das Knochensystem als der Schädel (das Gehirn als Sitz der intellektuellen und moralischen Anlagen) und vom jeweiligen Gesicht des Menschen (vom Kinn, der Nase, den Ohren, den Konturen der Lippen, den Augen und Augenbrauen). Das Studium der Porträts und der Silhouetten lieferte Lavater des-

Abb. 1

J. W. v. Goethe, aus: Lavater
Physiognomische Fragmente



halb die entscheidenden Auskunftsmittel und unhintergehbaren Anhaltspunkte für den Menschen, der »das perfektibelste und korruptibelste aller Geschöpfe Gottes ist. Du kannst Deine Gestalt durch Tugend zum Engel erhöhen, durch Laster zum Satan erniedrigen!«⁵

Das dem Menschen Mögliche, sowohl in seiner Abgründigkeit als in seiner Gottebenbildlichkeit, beobachtet Lavater sowohl bei seinen Zeitgenossen als auch bei Wissenschaftlern und Künstlern vornehmlich seit der frühen Neuzeit. Als prominentes Beispiel mag hier Lavaters Kommentar zu einem Goethe-Porträt – »ein männliches Profil mit offenen Haaren« – dienen.

Steinern nach Stein gearbeitet; aber äußerst charakteristisch für den Physiognomiker. Immer Larve eines großen Mannes, der das Creditiv seiner Vollmacht auf die Menschheit zu wirken auf seinem Gesichte hat; – sogar auf der harten Larve seinen Gesichtes. Auch ohne das blitzende Auge; auch ohne die geistlebendigen Lippen, auch ohne die blasse gelbliche Farbe – auch ohne den Anblick der leichten, bestimmten, und alltreffenden, allanziehenden, und sanftwegdrängenden Bewegung – ohn' alles das [...] welche Einfachheit und Großheit in diesem Gesichte! (S. 235)

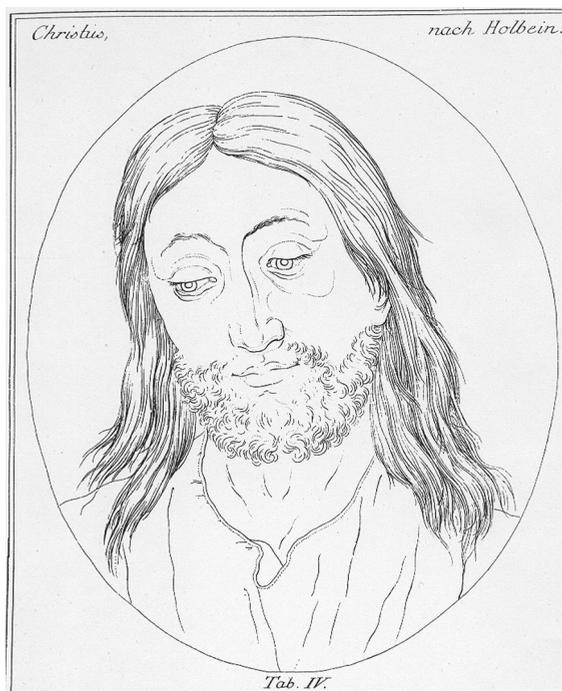


Abb. 2

Christus nach Holbein, aus:
Lavaters, Physiognomische
Fragmente

Dann werden die einzelnen Teile und Partien des Gesichts kommentiert: »Das Auge hier hat bloß noch im obern Augenlide Spuren des kraftvollen Genius [...] die Nase – voll Ausdruck von Produktivität – Geschmack und Liebe – d. h. von Poesie. Uebergang von Nase zum Munde – besonders die Oberlippe gränzt an Erhabenheit – und abermals kräftiger Ausdruck von Dichtergefühl und Dichterkraft. [...] im Ganzen Festigkeit, Bewußtseyn seiner eignen unadoptirten – Capitalkraft.« (S. 235) Noch in einer »entsetzlichen Carikatur« werden »Spuren des großen Mannes« entdeckt (S. 236), und alle – die äußeren Merkmale in Korrespondenz mit den inneren Fähigkeiten – münden ein in ein überschwängliches Lob des Genies.

Wilhelm Voßkamp (Köln)

154

In den korrespondierenden Kommentaren zum Äußeren und Inneren lässt sich – vornehmlich an der Beobachtung des Gesichts – eine Norm erkennen, deren Vorbild offensichtlich auf die Christusfigur zielt.

Sie offenbart jene »Harmonie der moralischen und körperlichen Schönheit«, die für Lavater in einem Christus-Porträt von Holbein besonders zum Ausdruck kommt. Nach einem einleitenden Kommentar zu den »Christus-Idealen« wird trotz aller Vorbehalte gegenüber Holbeins Darstellung ein Modell sichtbar, das im Kontrast zum Judas-Porträt die Besonderheit Christi sichtbar macht: »[...] wie viel schöner dessen allen ungeachtet, als des Judas! Und wie viel edlern Gemüths! Wer kann's ausstehn, diesen von jenem geküßt zu sehen?« (S. 79) Das Judas-Porträt – ebenfalls nach Holbein – ist dann entsprechend ausgewählt: »Wenn Judas so ausgesehen hätte, wie Holbein ihn zeichnet, so hätte Christus ihn gewiß nicht zum Apostel gewählt. – So ein Gesicht kann's keine Woche in Christus' Gesellschaft aushalten.« (S. 74)

Ulrich Stadler und Karl Pestalozzi haben zu Recht darauf hingewiesen, dass in Lavaters Bildobsessionen ein heilsgeschichtlicher Gestus enthalten sei, der – nach Maßgabe des biblischen »Gott schuf den Menschen sich zum Bilde!« (1. Mose

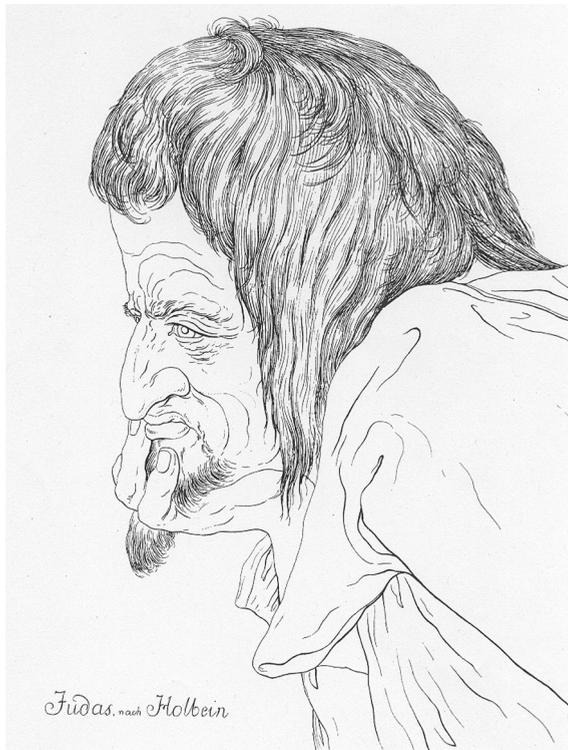


Abb. 3

Judas nach Holbein aus
Lavaters Physiognomische
Fragmente

1,27) – die Sehnsucht nach der »Wiedergewinnung der Gestalt Christi« – ausdrücke.⁶ Aufgrund der »postulierten Harmonie von innerer und äußerer Vollkommenheit« sollte Christus auch »der schönste aller Menschen von Angesicht und Gestalt« sein.⁷ Insofern geht es dem Physiognomiker Lavater um mehr als nur um eine wissenschaftliche Methode des Erkennens der Relationen von Äußerem und Innerem, sondern um jene divinatorische Gabe des »gottähnlichen Sehens«,⁸ das die Evidenz der Anschauung des Bildes gegenüber der sprachlichen, diskursiven Erkenntnis verdeutlicht. Dabei sind stets die nicht manipulierbaren körperlichen Merkmale der Ausgangspunkt der Beobachtung. Im Fortgang der »physiognomischen Fragmente« nimmt Lavater zwar die von Lichtenberg vorgeschlagene Unterscheidung zwischen »Physiognomik« (für die festen, »stehenden« Teile des Körpers) und »Pathonomik« (für den »bewegten Charakter«) vor, aber insgesamt bleibt Lavater bei seiner Auffassung, dass die Physiognomik eine Sache der Naturforscher und Weisen für die Zukunft ist, während die Pathonomik im Bereich der »Hof- und Weltleute« angesiedelt sei, die mit der »Verstellungskunst« zu kämpfen hätten. Es bleibt also bei einer »Semiotik der festen Teile [des Körpers] jenseits der Rhetorik«.⁹ Lässt sich – in der Nachfolge der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Signaturenlehre – das göttliche Alphabet in den Gesichtern der Menschen entziffern und im Bilde der Abdruck der Natur (wieder)erkennen, ist die bei Lavater konstitutive Evidenz des Bildes folgerichtig. Die Vieldeutigkeit der sprachlichen Zeichen würde jene unmittelbare Lesbarkeit des Körpers verhindern, auf die es Lavater ankommt. Lesbarkeit und das Lesbarmachen können (und müssen) das sprachliche Medium vernachlässigen. Seine »hermeneutische Praxis, den sinnlichen Körper als Zeichen des ursprünglichen Seins des Individuums zu lesen«,¹⁰ lässt sich nur über eine Privilegierung des Bildes erreichen.

2.

Lavaters heilsgeschichtlich begründete Physiognomik, die von der Ebenbildlichkeit Gottes im Menschen ausgeht, hat keinen differenzierteren Kritiker gefunden als Georg Christoph Lichtenberg: »Wenn die Physiognomik das wird, was Lavater von ihr erwartet, so wird man Kinder aufhängen, ehe sie die Taten getan haben, die den Galgen verdienen, es wird also eine neue Art von Firmelung jedes Jahr vorgenommen werden. Ein physiognomisches Auto da Fe.«¹¹

Dies bedeutet allerdings nicht, dass Lichtenberg an physiognomischen Studien uninteressiert wäre – im Gegenteil –, er verändert die Voraussetzung physiognomischer Beobachtung grundlegend dadurch, dass er die Bildphysiognomik

Lavaters durch eine auf die Sprache gerichtete Aufmerksamkeit ersetzt. Die Bilder werden von vornherein »unter die sprachliche Bedingung« gestellt. Lichtenberg »malt ihnen nicht nach, sondern bringt sie zum Sprechen. Manchmal horcht er geradezu in sie hinein.«¹² Anders formuliert: Lichtenberg geht nicht mehr von einer objektiven Lesbarkeit des Körpers oder einzelner seiner Teile, etwa des Gesichts, aus, vielmehr beobachtet er die Körpersprache im Kontext ihrer jeweiligen soziokulturellen Situation. Vieldeutigkeit und Rätselhaftigkeit von (Körper-)Zeichen in situativen Kontexten bilden das Anregungspotenzial für Lichtenberg, wobei in der physiognomischen Beobachtung Irrtümer immer schon mit bedacht werden: »Wir urtheilen stündlich aus dem Gesicht, und irren stündlich.«¹³

Mit dieser, stets unter Vorbehalt gestellten »Physiognomik des Stils« verändert sich das Korrespondenzverhältnis von Bild und Text im Allgemeinen und die mediale Konstellation im Besonderen. Lichtenberg schreibt die emblematische Tradition durch die Erweiterung der sprachlichen Subscriptiones einerseits fort, verzichtet aber andererseits auf die bei Lavater praktizierte Kommentartechnik von Bild und Text. Indem die Lesbarkeit der Welt als Illusion durchschaut wird, muss sich die Interpretation der Bilder auf die im Medium des *Textes* erfolgende Auslegung der Bilder ändern.¹⁴ Lichtenberg setzt auf einen transkriptiven Prozess der *Übersetzung* der Bilder in *Sprache*, der er aufgrund ihrer Möglichkeiten des Konjunktivs und der Metaphorik jene Genauigkeit zutraut, die Lavater der unmittelbaren Evidenz der Bilder zurechnet. Den Konjunktiv versteht Lichtenberg als die Signatur des kritischen Vorbehalts, als ein ständiges (zweites) Sprechen über das Ausgesprochene, als einen »fortgesetzten Kommentar, der die objektgerichteten, sachbezogenen Aussagen [der] Sätze als solche reflektiert und ihren Geltungsgrad beschränkt [...]«. ¹⁵ Die Metapher kann als der Ort gesehen werden, »wo der sprachkritische Vorbehalt und das sprachschöpferische Prinzip, die sie beide umfaßt, ineinander umschlagen«.¹⁶

Ablesbar ist dies insbesondere an Lichtenbergs *Ausführliche[r] Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*.¹⁷ Hier wird der transkriptive Prozess vom Bild zur Schrift im Medium der Sprache und damit die Beziehung zwischen beiden Medien selbst beobachtbar. Es geht um jene Schnittstelle, in der die Leistungskraft der unterschiedlichen Medien Bild und Text vergleichend überprüft werden kann. So wird nicht nur der transmediale Prozess erkennbar, sondern die Beobachtung dieses Prozesses selbst.

Lichtenbergs Texte über Hogarth sind seit den späten 80er Jahren des 18. Jahrhunderts in einzelnen Lieferungen im *Göttinger Taschenkalender* erschienen und zu Lebzeiten Lichtenbergs nicht abgeschlossen worden. Erst nach seinem Tode konnten die letzten Kommentare erscheinen. William Hogarths im

18. Jahrhundert berühmte Kupferstiche stellen Szenen aus dem Alltagsleben der englischen Gesellschaft aus einer satirischen Perspektive dar, vornehmlich aus dem bürgerlichen ›Heldenleben‹: *Der Weg der Buhlerin*, *Der Weg des Liederlichen*, *Die Heirat nach der Mode* oder *Fleiß und Faulheit* bieten jene ikonischen Tableaus, die das intermediale Potenzial für Lichtenbergs Anregungen darstellen. Es geht ihm dabei weder um eine Ekphrasis noch um einen schriftlichen Kommentar im Sinne Lavaters, sondern um jene Analyse, die das Verfahren als prinzipiell offenes, ›sprachliches‹ Denken und Gedankenexperiment sichtbar werden lässt und die Distanz zwischen dem beobachtenden Subjekt und beobachteten Objekt strikt einhält. Rhetorische Figuren (wie Antithese, Proportion, Chiasmus und Paradox) charakterisieren jenes konjunktivische und metaphorische Schreiben, das eine indikativische Perspektive etwa auf biographische Details eines Lebenslaufs vermeidet zugunsten eines Möglichkeitsdenkens, bei dem die *Potenziale* des Einzelnen im Zentrum stehen. Schon von daher kann der menschliche Körper (bzw. sein dargestelltes Abbild) kein äußerlicher Ausdruck bzw. die Manifestation seines inneren Wesens sein. Die menschliche Natur ist niemals unmittelbar darstellbar.

Lichtenbergs konjunktivische Rede seiner Hogarth-kommentierenden Texte ist deshalb folgerichtig: »Was der Künstler da *gezeichnet* hat, müßte nun auch so *gesagt* werden, wie *Er* es vielleicht würde *gesagt* haben, wenn er die Feder so hätte führen können, wie er den Grabstichel geführt hat.«¹⁸ Lichtenberg nennt dieses Verfahren »poetisch« – im Unterschied zum »prosaischen«, das sich lediglich auf Erläuterungen der Bilder bezieht –, weil dem Leser jene Imaginations- und Phantasiefähigkeiten attestiert werden, auf die Lichtenberg setzt.

Ich greife übrigens dem Urteil der Leser in nichts vor. Ein Teil des Vergnügens, das die Betrachtung der unsterblichen Werke unsers Künstlers gewährt, hängt, so wie bei der von Werken der Natur, mit von der Übung eigener Kraft ab, die noch dabei statt findet. Mich wenigstens hat nicht so wohl das ganz *Unverkennbare* in dem Witz und in der Laune des Künstlers seit vielen Jahren an seine Werke so sehr gefesselt, als das *leicht Verkennbare* und das *wirklich Verkannte*. Wer suchen will, findet immer noch was. Vielleicht war es auch gerade dieser dem Künstler so vorteilhafte Reiz, der ihn abhielt selbst einen Kommentar über seine Werke zu schreiben, so oft er auch von seinen Freunden deswegen angegangen wurde, und so oft er es auch zu tun versprochen hatte. Er hätte sicher dabei verloren. Um etwas für *recht tief* zu halten, muß man *nie* erfahren *wie* tief es ist. (S. 682)

Der imaginative Spielraum, der damit dem Leser eröffnet wird, bezieht sich nun nicht nur auf die Beobachtung einzelner Individuen, »[...] sondern immer auf Klassen« (S. 661). Dies bedeutet eine folgenreiche Ausweitung des Gegenstandsbereichs des Physiognomikers im Sinne einer ›sozialen‹ Physiognomik; der Physiognomiker wird zum »Geschichtsmaler«.

An einem Beispiel, das die einzelphysiognomischen ›Steckbriefe‹ mit der sozialphysiognomischen Komponente verbindet, am Kommentar zu den *Strolling Actresses Dressing in a Barn* (*Herumstreichende Komödiantinnen, die sich in einer Scheune ankleiden*) mag dies veranschaulicht werden. (S. 669–688) Hogarths Kupferstich (Abb. 4) stellt die Welt des Theaters anhand einer Wandertruppe (mit ihren verschiedenen Requisiten und Kulissen) in einer Scheune vor oder nach den Aufführungen dar. So entsteht eine Szene ›hinter der Bühne‹, die die Scheinwelt des Theaters und groteske Kontraste zwischen den ›hohen‹ mythologischen Figuren und der ›niedereren‹ irdischen Schauspielerinnen-Welt dokumentiert. Stellvertretend für die mythologische Ebene findet die Mittelpunktfigur Diana im Zentrum des Bildes Lichtenbergs besondere Aufmerksamkeit:

In der Mitte des Blattes glänzt *Diana, velut inter ignes Luna minores*. Ihr Anzug ist nicht was man Jagdhabit nennt. Von allen Insignien, womit das Altertum sie bezeichnete, ist ihr nichts geblieben, als der halbe Mond. Selbst die *moralischen* scheinen verschwunden. Man gerät bei Betrachtung dieser Figur wider seinen Willen auf den Gedanken: Hogarth habe eine *verkehrte* Diana zeichnen wollen, so wie man eine *verkehrte Welt* hat. Sie, die bei den Alten die *keusche* hieß, und auch wirklich die *unzukommliche* war, steht hier fast ohne alle Fortifikation. Die Außenwerke sind sämtlich heruntergefallen, und selbst der innere Wall, der überhaupt sehr leichtfertig angelegt ist, hat auf der einen Seite eine fürchterliche Bresche, an welcher die Göttin der Nacht etwas zu flicken kriegen wird. Auch weht von ihrem Haupte die weiße Fahne der Kapitulation, wie einmal ein Schalk diese weißen Straußfedern nannte. Ferner ist die *doppelt Gegürtete* (*bis cincta*) hier eine *nirgends Gegürtete*. Alle ihre Gürtel sind gelöst: ein trauriger Umstand für eine *Göttin der Keuschheit*. Und endlich, so ist bekannt, daß die Diana der Alten mit *bis über die Knie entblößten* Beinen und übrigens sorgfältig bedeckt, abgebildet wurde. Die unsrige hingegen erscheint schier ganz entblößt, ausgenommen die Beine *bis über die Knie nicht*, die so gar sorgfältiger bedeckt sind, als es sonst bei dem keuschen Geschlecht gewöhnlich sein soll. Das ist sehr arg. [...]

Nun ein Paar Worte zur Ehrenrettung dieses armen Geschöpfs. Es ist



Abb. 4

Hogarth: Strolling Actresses Dressing in a Barn (Herumstreichende Komödiantinnen kleiden sich in einer Scheune an), Kupferstich und Radierung 1738

wahr, Hogarth hat sie für eine *Göttin der Keuschheit* schlecht bekleidet, wenigstens sehr *undianenmäßig*. Aber hat die Natur mehr für sie getan? Diana war schlank und groß, sie ragte überall um eine Kopfslänge hervor. Die unsrige hier ist untersetzt und fleischigt, und bei dieser Lage der Dinge ereignet sich ein sehr wichtiger Umstand. *Kopf* und *Herz* kommen hier einander um eine ganze Spanne näher. Was das arme und warme Herz brütet, gelangt hier noch arm und warm, wie es ist, zum Kopf, und eine geometrische *Spanne* wird zu einer moralischen Meile. O! Wohl allen den aufgeschossenen hageren, bei denen die warmen Machinationen des Herzens Zeit haben, sich auf dem meilenlangen Wege zum Kopf abzukühlen! Es sollen daher die langen Knochensysteme, wo nicht allen, doch manchen Tugenden seit jeher viel günstiger gewesen sein, als die mehr zusammen gedrückten und überfleischten. [...] (S. 673 f.)

Die die Göttin der Jagd darstellende Schauspielerin in Hogarths Szenerie wählt Lichtenberg als Vorwurf für seine detailgenaue ironische Nach-Erzählung. Diese bildet eine romanähnliche Subscriptio zu einem emblematischen Bild, das die satirische Inversion der Mythologie erlaubt. Lichtenberg erfindet die Subscriptio zur Pictura und gibt ihr zugleich einen Titel als Inscriptio (*Herumstreichende Ko-*

mödiantinnen). Die hohe, mythologische Welt wird in eine verkehrte Welt verwandelt mittels präziser Antithesen. Der »verkehrten Diana« korrespondiert eine »verkehrte Welt«. Die »doppelt Gegürtete« wird zu einer »nirgends Gegürteten«, aus der Göttin der Keuschheit eine Schauspielerin mit »bis über die Knie entblößten Beinen« – die erhabene Welt der Mythologie erscheint als eine frivole des Schauspielerinnendaseins. Zudem parodiert Lichtenberg in der Gegenüberstellung von »Kopf und Herz« Christoph Martin Wielands zentrales anthropologisches Postulat; in der »geometrischen Spanne« wird auf die Geometrisierung der Ethik bei Spinoza angespielt, und der Hinweis auf das »Knochensystem« der hageren Menschen dürfte eine Satire der Vorstellung von den »festen Teilen« des Körpers bei Lavater sein. Lichtenberg spricht im Blick auf die Umfunktionierung der göttlichen Mythologie zugespitzt von der »Götter-Oper« (S. 772).

Hogarth's Kupferstiche entfalten für den Schriftsteller Lichtenberg eine katalysatorische Wirkung besonders in ihrer Liebe zum Detail und jener Komplexität der Zeichenstruktur, die ironisch-konjunktivisch gelesen wird. Lichtenberg verabschiedet die an Winckelmanns Harmonievorstellungen und an Christus-Modellen orientierten idealen Bilder Lavaters zugunsten von karikaturenhafte Szenarien, denen sein besonderes Interesse gilt. Die Eigenart des Textes kritisiert die Tradition der aufklärerischen *Ut-pictura-poesis*-Vorstellungen gerade dadurch, dass eine eigentümliche Äquivalenz von Kupferstichen und schriftlichen Bildkommentaren hergestellt wird. Im Vergleich der beiden Medien wird auch deutlich, dass Lichtenberg die bei Hogarth beobachtbare Konstellation der *Medien in Medien* (in seinen Kupferstichen werden wiederum Bilder abgebildet, sind Texte eingebildet) mit Aufmerksamkeit wahrnimmt. Die Bild-Bild-Kommentare bzw. Text-Bild-Kommentare in den Kupferstichen Hogarths veranschaulichen die komplexe intermediale Konstellation, die Lichtenberg zu seinen Texten anregt. Die Bildzeichen Hogarths veranlassen Lichtenberg zu hermeneutischen Experimenten, die zugleich die Begrenztheit des textuellen Mediums sichtbar machen.¹⁹ Erst im Vergleich des bildlichen mit dem schriftlichen Medium kann ihre wechselseitige Leistungskraft getestet werden.

Ob der Text dabei die Rolle eines Leitmediums, gar des »Supermediums« übernehmen kann,²⁰ wird erst die künftige Geschichte einer (autonom verstandenen) Literatur erweisen.

Von daher ist der Vergleich von Lichtenbergs schriftlichen Bilderkommentaren mit Romanen naheliegend; auch deshalb, weil sie sich durch Fieldings und Sternes Romane inspirieren lassen. Dies unterstreicht zusätzlich – gegenüber dem Anspruch Lavaters auf »die *Wissenschaft* der Physiognomie« – ihren fiktiven Charakter. Literarische Fiktionen sind im Roman des 18. Jahrhunderts so wie

Lichtenbergs Texte Medien der intensiven Sprach- und Selbstreflexion, die ohne das Konjunktivische und Metaphorische des Schreibens nicht auskommen. Lichtenberg ist dabei von der Hoffnung beseelt, »[...] die Starrheit der grammatischen Denkstruktur durch die Etablierung von beweglichen Objekt/Metasprache-Verhältnissen reflexiv [...] überbieten und [...] sprengen« zu können.²¹ In einer Kolleg-Bemerkung wünscht sich Lichtenberg, »[...] daß es eine Sprache geben möchte, worin man eine Falschheit gar nicht sagen könnte, oder wenigstens jeder Schnitzer gegen die Wahrheit auch ein grammatikalischer wäre.«²² Dass es diese Sprache nicht gibt, dass die Grammatik vielmehr eine Art Korsett unseres Denkens ist, war für Lichtenberg die eigentliche Herausforderung auch in der Kommentierung von Bildern. Der (selbst-)kritische Vorbehalt nötigt zum konjunktivischen Sprechen und schränkt den Geltungsgrad bei der Beobachtung von Menschen in Situationen (und ihren bildlichen Darstellungen) ein. Luca Giulianis Feststellung, dass ein narratives Bild, wie das von William Hogarth, »[...] seine Geschichte nicht von allein [erzählt]: es ist vielmehr einer Geschichte bedürftig, die es selbst nicht erzählen kann, weil das Bild stumm ist«, bleibt Lichtenbergs Anreiz und Herausforderung.²³

3.

In der Diskussion über das Bild-Text-/Text-Bild-Verhältnis geht es Lavater wie Lichtenberg um die zentrale Frage der Lesbarkeit der Welt. Bei beiden werden Fragen des Medientransfers in der Tradition emblematischer Verhältnisse diskutiert, wobei Lichtenberg die Subscriptionen zu einem für die zeitgenössische Literatur aktuellen Romanprojekt ausweitet. Er spricht selbst von einer »künftigen Theorie der Hogarthischen Romane« (S. 321), die zudem im Kontext der Shakespeare-Rezeption des 18. Jahrhunderts zu lesen sind. Im Unterschied zu Lavaters quasi wissenschaftlichen Texten, die von der Evidenz des Bildes ausgehen, liefern Hogarths Kupferstiche für Lichtenberg die Vorlage für jenen transkriptiven Prozess, der den Text in den Mittelpunkt rückt. Dieser steht indes stets unter dem Vorbehalt sprachlicher Vieldeutigkeit und jener Aporie, die jedes (physiognomische) Reden auf die Begrenztheit seiner Gegenstandsgerechtigkeit verweist. Jede intermediale Operation des Lesens fordert den Leser zum Mit- und Selbstdenken heraus und damit zu jener eigenen Transkriptionsleistung, die (auch das physiognomische) Bild-Text-/Text-Bild-Verhältnis allererst ermöglicht.

Wilhelm Voßkamp (Köln)

162

- 1 Zum Begriff der »Schnittstelle« vgl. Georg Stanitzek/Wilhelm Voßkamp (Hg.): Schnittstelle. Medien und Kulturelle Kommunikation, Köln: DuMont 2001; zu den »emblematischen Verhältnissen«: Wilhelm Voßkamp: Medien-Kultur-Kommunikation. Zur Geschichte emblematischer Verhältnisse, in: Martin Huber und Gerhard Lauer (Hg.): Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie, Tübingen: Niemeyer 2000, S. 317–334.
Zugrunde liegt dem folgenden Beitrag die Fassung eines Vortrags, der 2001 an der Sorbonne gehalten wurde. Dankbar bin ich Jean-Marie Valentin für einen vierwöchigen Forschungsaufenthalt in Paris.
- 2 Vgl. dazu Gottfried Boehm, Prägnanz. Zur Frage bildnerischer Individualität, in: Gottfried Boehm und Enno Rudolph (Hg.): Individuum: Probleme der Individualität in Kunst, Philosophie und Wissenschaft, Stuttgart: Klett-Cotta 1994, S. 1–24, hier: S. 7, Anm. 15. Zur Individualitätsproblematik am Ende des 18. Jahrhunderts vgl. Jürgen Fohrmann (Hg.): Lebensläufe um 1800, Tübingen: Niemeyer 1998.
- 3 Zur Physiognomik allgemein: Claudia Schmölders: Das Vorurteil im Leibe: Eine Einführung in die Physiognomik, Berlin: Akademie Verlag 1997; Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hg.): Geschichten der Physiognomik: Text, Bild, Wissen, Freiburg: Rombach 1996; Richard T. Gray: Sign and ›Sein‹. The ›Physiognomikstreit‹ and Dispute over the Semiotic Constitution of Bourgeois Individuality, in: DVjs 66, 1992, S. 300–332. Außerdem: Gerhard Neumann, »Rede, damit ich Dich sehe«. Das neuzeitliche Ich und der physiognomische Blick, in: Ulrich Fülleborn und Manfred Engel (Hg.): Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne, München: Fink 1988, S. 73–108; Andreas Käuser: Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert, Bern/Frankfurt/M.: Lang 1989; Peter v. Matt: ... fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989; Ursula Geitner, Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen: Niemeyer 1992; Georg Braungart: Leibhafter Sinn: Der andere Diskurs der Moderne, Tübingen: Niemeyer 1995; Monika Schmitz-Emans: Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, Würzburg: Königshausen und Neumann 1999 und Kirstin Breitenfellner: Lavaters Schatten. Physiognomie und Charakter bei Ganghofer, Fontane und Döblin, Dresden: Dresden UP 1999.
- 4 Lavaters »physiognomische Fragmente« werden hier zitiert nach J. C. Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Eine Auswahl mit 101 Abbildungen. Hg. v. Christoph Siegrist, Stuttgart: Reclam 1984. Seitenzahlen im Folgenden im Text.
- 5 Vgl. in der Originalausgabe Zürich 1775: Bd. I, S. 122 f.
- 6 Vgl. Ulrich Stadler: Der gedoppelte Blick und die Ambivalenz des Bildes in Lavaters »Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe« in: Claudia Schmölders (Hg.): Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik, Berlin: Akademie-Verlag 1996, S. 77–92, hier: S. 81; vgl. außerdem Karl Pestalozzi: Lavaters Utopie, in: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Fs. für Wilhelm Emrich. Hg. v. Helmut Arntzen, Bernd Walzer, Karl Pestalozzi und Rainer Wagner, Berlin/New York: De Gruyter 1975, S. 283–301.
- 7 Ulrich Stadler: Der gedoppelte Blick (Anm. 6), S. 82.
- 8 Ebd.
- 9 Vgl. Ursula Geitner: Klartext. Zur Physiognomik Johann Caspar Lavaters, in: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hg.): Geschichten der Physiognomik (Anm. 3), S. 357–385, hier: S. 360 f.
- 10 Vgl. Richard T. Gray: Sign and ›Sein‹ (Anm. 3), S. 316.
- 11 Georg Christoph Lichtenberg: Schriften und Briefe, hg. v. Wolfgang Promie, Bd. I, 6. Aufl. München: Hanser 1998, S. 532; zit. Peter Wieckenberg: Lichtenbergs »Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche« – ein Anti-Lavater? In: Text und Kritik 114 (192), S. 39–56. Zur Literatur über Lichtenbergs Physiognomie und Hogarth-Kommentare vgl. Hans-Georg v. Arburg: Kunst-Wissenschaft um 1800. Studien zu Georg Christoph Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren, Göttingen: 1998 (= Lichtenberg-Studien Bd. XI, S. 383–404. »Forschungsliteratur«).
- 12 Thomas Althaus: Das Uneigentliche ist das Eigentliche. Metaphorische Darstellung in der Prosa bei Lessing und Lichtenberg, Diss. phil. Münster: Aschendorf 1991, S. 231 f.
- 13 Johann Christoph Lichtenberg: Über Physiognomik, in: G. Ch. Lichtenberg: Schriften und Briefe (Anm. 11), Bd. III, S. 283; vgl. dazu Reinhart Meyer-Kalkus: Lichtenberg über die Physiognomik der Stimme, in: Claudia Schmölders (Hg.): Der exzentrische Blick (Anm. 6), S. 111–132.
- 14 Thomas Althaus: Das Uneigentliche ist das Eigentliche (Anm. 12), S. 249, spricht zu Recht von ei-

- nem »hermeneutischen Verhalten«, das sich »mit aller Konzentration auf die Sprache als den Bereich der Auslegung selbst« richtet.
- 15 Vgl. Albrecht Schöne: *Aufklärung aus dem Geist der Experimentalphysik. Lichtenbergs Konjunktive*, München: Beck 1982, S. 127 ff.
 - 16 Vgl. Martin Stingelin: »Unsere ganze Philosophie ist Berichtigung des Sprachgebrauchs«. *Friedrich Nietzsches Lichtenberg-Rezeption im Spannungsverhältnis zwischen Sprachkritik (Rhetorik) und historischer Kritik (Genealogie)*, München: Fink 1996, S. 50.
 - 17 Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe* (Anm. 11), Bd. III, S. 657–1060. Zur Literatur vgl. die bei Hans-Georg v. Arburg: *Kunst-Wissenschaft um 1800* (Anm. 11) angegebene Forschungsliteratur.
 - 18 Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe* (Anm. 11), Bd. III, S. 661; Seitenzahlen im Folgenden im Text. Die Kursivierungen auch im Folgenden stammen von Lichtenberg selbst.
 - 19 Vgl. vor allem Hans-Georg v. Arburg: *Kunst-Wissenschaft um 1800* (Anm. 11), S. 229 ff.
 - 20 Vgl. Nicolas Pethes: *Intermedialitätsphilologie? Der implizite Mediendiskurs der Literatur*, in: *DvJS 2002* (Ms Köln 2001).
 - 21 Vgl. Martin Stingelin: »Unsere ganze Philosophie ist Berichtigung des Sprachgebrauchs« (Anm. 16), S. 46.
 - 22 Albrecht Schöne: *Aufklärung aus dem Geist der Experimentalphysik* (Anm. 15), S. 121.
 - 23 Luca Giuliani: *Bilder nach Homer. Vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei*, Freiburg/Br.: Rombach 1998, S. 9.

Matthias Bickenbach (Köln)

DER CHIASMUS DES CHIASMUS:

TEXT UND BILD IM ANGESICHT DER FOTOGRAFIE

Am Topos der Gegenwart, sich als visuelle Kultur zu beschreiben, ist die Fotografie nicht unschuldig. Als Trägermedium wie als Norm des sprichwörtlich *foto-realistischen* Bildes formiert das Fotografische¹ eine Grundlagentechnik noch für die gegenwärtige visuelle Kultur, wenn auch mit Video und digitalen Bildern neue Formen der Bildzirkulation hinzugetreten sind. Es liegt nahe, das Fotografische als Zäsur und Epoche in der Mediengeschichte anzusprechen. Dies ist durchaus geschehen, entspricht aber nicht dem üblichen Bild. Für die Mediengeschichte ist nicht unmittelbar klar, worin das Fotografische eine Zäsur oder Revolution ausmachen soll. Vom Umstand der schieren Verbreitung abgesehen – eine Fülle (*copia*), die das kopierbare Medium spätestens nach 1850 hervorbringt und in die Gesellschaft ausstreut –, ist Fotografie einerseits zu einem Kunstgenre, vor allem aber zu einer visuellen Ware geworden. Eine Ware, die außerhalb der Kunst, also fast überall, als Zusatz gegeben wird, nicht um ihrer selbst willen, auch wenn Werbung mit dieser Grenze spielt. Derart als Ornat oder Schmuck der Information gesehen, verändert das Foto nichts. Es »illustriert« Texte oder bereichert sie durch kontextuelle Visualisierung, aber dem Bild wird nicht zugestanden, selbst kommunikativ oder auch eigensinnig zu sein.² Jede engere Kopplung von Text und Bild in einem Verhältnis, das konstitutiv für den Text wäre, gehört schon in den Bereich des konzeptuellen oder künstlerischen Spezialumgangs, wie ihn etwa Bertolt Brechts *Kriegsfiabel* auszeichnet. Es scheint, als ob in unserer gegenwärtigen visuellen Kultur der Text das Bild fest im Griff hat und eine Wahrnehmung normalisiert, in deren Rahmen der Wechsel zum Bild und zwischen Bildern, gleich welcher Form, leicht fällt. Die literale Kultur triumphiert, so scheint es, mit einer kulturellen Praxis, die das (statische) Bild in Illustration und Kunstwerk teilt.

Dieser Version nach wäre es verständlich, das Bild zu übersehen und Mediengeschichte wie Kommunikationstheorie ohne die Bilder zu schreiben. Das »illustrierte Buch«, gar das fotografisch illustrierte Buch ist nicht gleichzusetzen mit dem Buchdruck, es ist ein Spezialgebiet.³

Anders die Fotografiethorie. Sie sieht im Medium der neuen technischen Bilder weitreichende Veränderungen, die sich vor allem auch auf das Verhältnis zum Medium Text auswirken. Könnte es sein, dass der intermediale Haushalt zwischen Text und Bild entscheidende Veränderung erfährt? Die Zäsur, die eine

Epoche begründet, läge damit weniger in der »Gemeinschaft der Bilder« (Barthes) als in der intermedialen Korrespondenz zum Text. Diesem Verdacht ist nachzugehen.

Angesichts der neuen Bilder ist die Diagnose einer »fortschreitende[n] Verdrängung des Wortes durch das Bild«, wie Paul Valéry anlässlich *Hundert Jahre Photographie* mustergültig formuliert, schnell bei der Hand.⁴ Die bloße Existenz der Fotografie bringe eine Unruhe nicht nur in die Literatur, sondern auch in die Geschichte, Philosophie und Wissenschaft. Valéry beobachtet nicht mehr das einst so im Vordergrund stehende Verhältnis der Fotografie zur Malerei,⁵ sondern eine Korrespondenz zwischen den Medien. Während für das Textmodell namens *Literatur* das neue Bild unter Vorzeichen einer Befreiung von der deskriptiven und narrativen Norm des Realismus gestellt wird – *littérature pure*⁶ –, sind die »riesigen Gebiete« der Wissenschaften auf andere Weise betroffen. Was für die Literatur eine Befreiung oder reflexive Wendung auf ihre Medialität sein mag, ist jenseits ein unterschwelliges Phänomen, das fortwirkt.

Und hier, in diesen unsicheren Regionen der Erkenntnis, gewinnen das Auftreten der Photographie und sogar der bloße Begriff der Photographie eine bemerkenswert präzise Bedeutung, führen sie doch in jene ehrwürdigen Disziplinen eine neue Begebenheit ein, vielleicht auch eine neue Unruhe, eine Art neues Reagens, dessen Auswirkungen wohl noch nicht genügend bedacht worden sind.⁷

Roland Barthes wird ein halbes Jahrhundert später formulieren: »Seltsam, daß man nicht an die kulturelle Störung gedacht hat, die dieser neue Vorgang bewirkt.«⁸ Was hier wirkt oder stört, ohne auffällig zu werden, ist keine Revolution. Inwiefern »verdrängen« Bilder Texte oder umgekehrt? Wie liest man diese intermediale Verdrängung? In Frage steht ihre Form, die niemals Ersetzung oder Tilgung ist. Angesichts der Koevolution von Bild und Text in allen menschlichen Kulturen kann »Verdrängung« zunächst immer nur Veränderung der Position und der Relation heißen. Doch wie beschreibt man eine solche Veränderung in der Relation zweier Medien zueinander? Wenn die Existenz der Fotografie eine Zäsur im Haushalt der Text-Bild-Verhältnisse darstellt, welcher Status kommt dem Text dann in der Gegenwart genauer zu?

Die Fotografie betrifft den Text auf wenig augenscheinliche Weise, aber in zwei wirkungsvollen Formen: der *Negation* und der *Hinzufügung*. Letztere ist als paratextuelle Institution von Bildunterschrift, Titel und Kommentar eine Praxis, die auch andere Bildmedien betrifft. Doch was ist mit der Schrift

in der Fotografie, ist es noch dieselbe wie die Schrift außerhalb ihrer, die sie begleitet?

Das fotografische Bild ist immer eine Negation sprachlicher und textueller Kommunikation. Sein Zeichentyp – das indexikalische Zeichen⁹ – berührt sich mit dem Wort am Extrem des Begehrens der Sprache, das auch zu können oder anders gesagt: es nicht zu können. »Der Grad der Präzision, den die Sprache beanspruchen darf, wenn sie dazu eingesetzt wird, von einem Gegenstand visueller Wahrnehmung eine Vorstellung zu geben, ist geradezu illusorisch.«¹⁰ Sprachkrise und Fotografie treten in Korrespondenz. Das fotografische Bild stört noch den Begriff des Zeichens. Da Zeichen immer Zeichen für etwas sind, trennen sich Wahrnehmung und sprachlicher Code im fotografischen Bild auf. Was die Kunsttheorie als ästhetischen Mehrwert des Bildes benennt, der nicht in Sprache aufgeht, wandelt sich als Fotografie jäh zu einem Zusammenfall von Sehweise und visueller Darstellung. Das Fotografische ist, so Roland Barthes, ein Zwischending, ein Bastard, eine »ungewisse Kunst«, ein Medium, das »vage als Objekt konstituiert« ist. Dargestellte Objekte und Personen »treiben zwischen dem Bereich der Wahrnehmung, dem des Zeichens und dem des Bildes, ohne in einem dieser Bereiche Fuß zu fassen.«¹¹ Das Photo ist daher das »stumme« Bild par excellence.¹² Es notiert das Schweigen der Dinge der »äußerlich wahrnehmbaren Welt« (Valéry) in einer Entsprechung, die nur mit Spiegelmetaphern ausdrückbar scheint. In diesem Zusammenfall von sichtbarer Welt und Bildwelt bringt das Fotografische die mediale Differenz, die zwischen Bild und Sprache, zwischen Semantik und Gestaltwahrnehmung herrscht, zur Geltung. Das fotografische Bild zwingt zu einer Auseinandersetzung mit der Differenz von Beschreibung und Bildlichkeit, die einst in den Übungen der Ekphrasis und dem Verhältnis der Malerei zu Stellen kanonischer Texte aufging.¹³

Die Photographie stellt sich der Sprache in der tatsächlich ungebärdigen Allüre des Herausforderers, ungezogen entzieht sie sich Wort für Wort meinem Zugriff. Jede Verlautbarung einer sprachlichen Annäherung, jedes Zeichen, das ich setze, lassen sie zurückweichen, und erst in der Stille rückt sie unmerkbar heran und scheint aus sich selbst zu sprechen.¹⁴

Das heißt nicht, dass der Text verschwindet oder seine Funktion der Beschreibung einfach verliert. Er wird von der Fotografie auf andere Weise angezogen, er tritt nicht mehr als impliziter Bestandteil der Darstellung auf, die folglich adäquat textuell übersetzt werden könnte. Walter Benjamin hat die Frage der »Beschrif-

tung« unter das Zeichen einer offenen Frage der Zukunft der Fotografie gestellt: »Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichsten Bestandteil der Aufnahme werden?«¹⁵ Roland Barthes und Vilém Flusser sehen das Fotografische als Zäsur in der Mediengeschichte an und begründen diese Epochensetzung mit einer veränderten Relation zum Medium Text. Während Roland Barthes die Intransparenz des Bildmediums sprachlicher Beschreibung gegenüber stark macht, argumentiert Flusser für eine Mediengeschichte mit zwei Zäsuren: dem Alphabet und der Fotografie. Doch wie lässt sich diese Veränderung intermedial beschreiben? Bevor auf die Positionen von Barthes und Flusser zurückzukommen ist, soll ein Exkurs die intermediale Grundfigur jener Negation aufgreifen, welche das Text-Bild-Verhältnis generell zu bestimmen scheint.

1. FIGUREN DER INTERMEDIALITÄT: CHIASMUS UND MISE EN ABYME

Gibt es eine Systematik intermedialer Verhältnisse? Lassen sich die vielfältigen Verflechtungen von Medien auf wenige Grundfiguren zurückführen? Bislang sind Forschungen zur Intermedialität vor allem genregeleitet und gattungsspezifisch orientiert. Für Intermedialität – darauf ist zurückzukommen – sind Gattungsannahmen von zentraler Bedeutung, handelt es sich doch um ein kulturelles Kontextwissen, welches die Verschachtelung von Medien in Medien sinnvoll ordnen kann und dann beispielsweise erkennt, dass im Kinogenre des Thrillers die Fotografie als Dokument des Tatbestands gerne »zitiert« wird und dabei die grausig verstümmelte Leiche kurz und wirkungsvoll ins Bild bringt.

Jenseits der Beispiele und Gattungen ist der differenztheoretische Begriff der *Form* für Intermedialitätstheorie fruchtbar gemacht worden. Mit der Luhmann/Spencer-Brownschen Unterscheidungslogik liegt ein universales Werkzeug zur Beschreibung von Differenzen, also auch von Medien in Medien mit der Unterscheidung Medium/Form vor.¹⁶ Diese Forschungen führen zu einem erheblichen theoretischen Differenzierungsgewinn zwischen Medien, aber nicht zu einer Differenzierung in der Form der Relation. Wie ließen sich solche bezeichnen? Da es sich um Beziehungen zwischen Formen handelt, bietet es sich an, sie als Figuren aufzufassen. Lassen sich solche identifizieren?

Zumindest zwei Figuren sind auszumachen. Neben einem Typus des (Wieder-)Erscheinens von Medien in Medien, das als *Mise en abyme* charakterisiert werden kann, ist die Figur des *Chiasmus* eine andere Form der Relation. *Mise en abyme* ist eine Figur der »Verabgründung« durch Rahmung.¹⁷ Geht es hier vornehmlich um eine Verschränkung gleicher Medien in anderer Form – Bild im Bild,

Buch im Buch, Theater im Theater¹⁸ –, geht es beim Chiasmus um die Form des anderen Mediums, um die Umkehrung selbst.

Die Struktur des *Mise en abyme* lässt sich durchaus als grundlegende Struktur fotografischer Bildlichkeit festhalten.¹⁹ Doch wie sieht die Beziehung zum Text aus? Der Chiasmus ist eine Figur der Übertragung, ein performativer Austausch durch Negation. Er überkreuzt zwei Pole oder Paare, es ist eine Vertauschung oder Übertragung der Positionen, aber es ist keine Ersetzung und daher nicht metonymisch strukturiert, sondern metaphorisch.²⁰ Das lässt ihn geeignet erscheinen, das Verhältnis von Text und Bild generell zu bezeichnen.

2. DAS BILD ALS ECHO UND SCHRECKEN DER SCHRIFT

Dass Text und Bild chiastisch oder überkreuz aufeinander bezogen sind, stellt in pointierter Weise Begriff und Medium des *Schriftbilds* heraus. Der Bezug ist keine symmetrische Umkehrung. Das würde die Unterscheidung kollabieren lassen, Text und Bild gingen ineinander auf. Das geschieht jedoch nicht einmal in den Formen piktoraler oder konkreter, jedenfalls »optischer Dichtung«.²¹ Der Seitenwechsel im Überkreuzen ist keineswegs passiv, er markiert die mediale Differenz, das, was gewechselt wird. Bleibt das Bildliche im Text selbst kopräsent, erzeugt der umgekehrte Bezug – Text am und im Bild – ganz andere Funktionen. Man muss also darauf achten, von welcher Seite der Wechsel der Unterscheidung vorgenommen wird. Das Thema ›Text und Bild‹ betrifft einmal die Prä-texte der Malerei wie die Paratexte der Bilder, ein anderes Mal Buchmalerei und Grafikdesign. Das Thema Text und Bild ist in sich ein Cluster unterschiedlicher Zugriffsweisen auf die Unterscheidung, und dieser Cluster wird durch das Kreuz, das der griechische Buchstabe *chi* als Bild, χ , anschaulich macht, strukturiert.

Dass Schrift (wieder) zu Bild werden kann, ist ein exemplarischer Umstand. Er zeigt über eine willkürliche Wahrnehmungsoption hinaus eine Kopplung an, die buchstäblich außergewöhnlich ist, weil sie am Medium selbst die Umkehrung vornimmt. Als Schriftbild öffnet sich die Buchseite der Kalkulation statistischer Berechnung von Proportionen – Michael Giesecke hat das für den Buchdruck ausgeführt.²² Dass Schrift aus Bildern besteht, ist nicht nur eine Erinnerung an die gemeinsame Genealogie von Schrift und Bild. Die Rückführung des Unterschiedenen in das Unterscheidende, der Wechsel zum Bild des Textes selbst, ist ein Exempel der medialen Relation, die Chiasmus heißt. Aber der Seitenwechsel ist nicht passiv, er verändert nicht nur eine Wahrnehmungsgewohnheit, sondern mit ihr auch kommunikative Effekte und Funktionen in Relation zu den anderen Medien.

Es ist einmal mehr Paul Valéry, der eloquente Worte für die Wiederbegegnung mit dem Text als Bild findet. In *Die beiden Dinge, die den Wert eines Buches ausmachen* notiert er zwei Einstellungen des Leserblicks zum Buch. Zunächst die (gewohnte) Einlassung auf die Sukzession der Schriftzeichen, die »lineare und fortlaufende Art zu sehen«.²³ Lesen, das dem Zeilenverlauf folgt, ist auf ein »sauber unterscheidendes Betrachten« angewiesen, das Typographie und Satzspiegel unterstützen. Die resultierende Reibungslosigkeit des Lesens ermöglicht dabei intermediale Effekte der Schrift (›sehen‹, ›hören‹). Valéry weiß, dass diese imaginären Eindrücke der Schrift auf der relativen Schnelligkeit ihrer Wahrnehmung beruhen. Was er damit auch herausstellt, ist das Gesetz der Dissimulation des Zeichens, wie es für Lektüre gilt: Der Buchstabe muss verschwinden, damit die Bedeutung erscheint, lesen heißt »jeden Augenblick die augenhafte Inbesitznahme der Zeichen aufzuheben«.²⁴ Somit ist »Lesbarkeit« eine Eigenschaft des Textes, »die seinen Verbrauch, seine *Vernichtung* durch den Geist, seine Umwandlung in geistiges Geschehen vorsieht und erleichtert.«²⁵

Zum anderen aber bleibe das Schriftbild als »Gesamtansicht alles Geschriebenen« kopräsent, (»sie bleibt erhalten«). Dieser andere Blick – »Eine Seite ist ein Bild« – ist eine »zweite Art, zu sehen«, die nicht linear, sondern »unmittelbar und gleichzeitig erfasst«.²⁶ Während der lesende Blick die Zeichen reibungslos und automatisch in Bedeutung verwandelt und ihre Materialität dissimuliert, lässt der andere Blick auf die Buchseite als Bild die Oberfläche des Textes sichtbar werden.

Die Beobachtung bedient sich hier der klassischen Kriterien der Unterscheidung von Text und Bild: Linearität versus Simultaneität der Rezeption. Doch was geschieht, wenn diese beiden »voneinander unabhängig[en]« und sich ausschließenden Formen zusammenfallen bzw. sich überkreuzen? Valéry beobachtet einen solchen Fall in der Wiederbegegnung des Autors mit seinem Text als gedrucktem Buch. Die strikte Kopplung des Schriftbilds lässt einen intermedialen Effekt von Schrift hervortreten: eine *fremde* Stimme, welche die Worte des Autors anders spricht.

Der Geist des Schriftstellers blickt sich im Spiegel an, den ihm die Druckerpresse liefert. Wenn das Papier und die Schwärze aufeinander eingehen, wenn die Schrift dem Auge liegt, wenn der Satz mit Sorgfalt angelegt, der Satzspiegel vollendet ins Maß gebracht, das Blatt gut gedruckt ist, dann fühlt und spürt der Autor seine Sprache und seinen Stil neu. Er erlebt bei sich Verlegenheiten und Stolz. Er sieht sich mit Ehren bekleidet, die ihm vielleicht nicht gebühren. Er glaubt, eine viel bestimmtere und

festere Stimme als die seine zu vernehmen; er glaubt zu hören, wie eine unerbittlich makellose Stimme seine Worte ausspricht und jedes in bedrohlicher Weise von dem anderen absetzt. Alles, was er an Schwachem, Teigigem, Beliebigen, Ungefälligem geschrieben hatte, spricht nun zu hell und zu laut.²⁷

Es handelt sich hier nicht nur um die verbreitete phonozentrische Metapher der Schrift, sondern um ein Echo, das von einem anderen Textstatus herkommt. Was Valéry beobachtet, ist eine Korrespondenz der ›Stimmen‹ im Text, die seine *visuelle* Gestalt hervorbringt. Der Satzspiegel als Bild gesehen korrespondiert einem Status der Texte, in dem die Schrift noch nicht von der Form ihrer Darstellung entkoppelt war.²⁸

Ein anderer Blick auf das Bild der Schrift *zerstreut* dagegen jede Verbindung von Stimme und Wort. Roland Barthes kommt anlässlich einer Anthologie von André Massin über Buchstabenalphabeten auf die Bildlichkeit des Buchstabens zu sprechen. Der *vereinzelte* Buchstabe, der aus seiner Funktion als Untereinheit der Worte und Sätze herausgehoben ist, sei »irgendwie teuflisch«, denn: »Er flieht in alle Richtungen und hauptsächlich zu seinem Gegenteil.«²⁹ Barthes verweist darauf, dass es nicht nur die alte Unterscheidung von Geist und Buchstabe gebe, sondern auch einen legitimen Geist des Buchstabens selbst, der in einer »Kreisbewegung zwischen Buchstabe und Figur« begründet liege. Daraus resultieren zwei Feststellungen: erstens, »daß der Buchstabe nicht der Laut ist«, sondern »unabhängig vom Phonem«, und zweitens, dass es ein Schrift-System außerhalb des Sinns, aber nicht außerhalb des Zeichens gibt, nämlich das autonome System des ABC. Das öffnet gewissermaßen ein Archiv der Bezüge jenseits des phonetischen Modells der Sprache, ein Bildarchiv mit reichen nicht-linearen Verweismöglichkeiten, das dennoch *Schrift* bleibt – wenn der Begriff der Schrift als Medium neu definiert wird. Barthes orientiert sich hier am Schriftbegriff Jacques Derridas.

Alle von Massin angeführten Künstler, Mönche, Graphiker, Lithographen und Maler haben den Weg versperrt, der ganz natürlich von der ersten Verbindung zur zweiten zu führen scheint, vom Buchstaben zum Worte, und haben einen andren Weg eingeschlagen, der nicht der Weg der Sprache ist, sondern der Schrift, nicht der Kommunikation, sondern der Signifikanz, ein Abenteuer, das am Rande der angeblichen Zwecke der Sprache angesiedelt ist, und gerade dadurch im Zentrum ihres Spiels. [...] der Buchstabe wird zu einem Bild im Teppich der Welt. [...] Von seiner

sprachlichen Rolle befreit (Teil eines einzelnen Wortes zu sein), kann der Buchstabe alles sagen.³⁰

Eine unendliche Semiose wird durch eine dreifache chiasmische Verschränkung von Figur und Buchstabe bewirkt, in der es »immer nur Verwandlungen« gibt: Der Buchstabe ist die Figur; die Figur steckt im Buchstaben; der Buchstabe ist in der Figur. Das Medium ist nach Barthes ein Dazwischen, zwischen Bild und Buchstabe, nämlich die Linie, die, »zwischen Schrift und Malerei liegt.«³¹

3. DIE RHETORIK DES CHIASMUS

Die Umkehrfigur, die das Verhältnis der beiden Medien zueinander bestimmt, zeigt sich als Option zunächst der Schrift, ihre bildhaften Qualitäten korrespondieren zu lassen. Dass Schrift nicht nur als, sondern auch im Medium Bild vielfältig präsentiert ist, zeigt, dass die Umkehrung nicht in einer einfachen Vertauschung aufgeht. Sie produziert vielmehr Reibungspunkte oder Störungen, die reflexiv genutzt und eingesetzt werden können, gerade weil sie eine Möglichkeit der Medien bleiben und die Überkreuzung also nicht »vollendet« oder beendet ist, sondern stets – überkreuz – anschlussfähig. Barthes weiß auch um den umgekehrten Fall, der Schrift bzw. der Linie in der Zeichnung.³² Die Figur steht keinesfalls unter dem Verdacht illegitimen Tauschs. Prozessiert wird der Unterschied der Medien, ihre Unterscheidung, aber sie faltet sich immer weiter ein, ohne jemals beide Seiten ineinander aufgehen zu lassen.³³

Dieser Umstand liegt in der Figur des Chiasmus begründet. Sie soll kurz genauer dargestellt werden. Dabei wird sich zeigen, dass der rhetorische Terminus, obwohl er nicht zu den »Gedankenfiguren« gerechnet wird, nicht auf ein Spiel mit Worten zu beschränken ist.

Als rhetorische Figur gehört der Chiasmus zunächst zu den Wortfiguren, genauer: Zu den Wortfiguren der Wiederholung und damit zum sprachlichen Schmuck.³⁴ Diese Verortung im System der Rhetorik bedingt eine unauffällige Stellung. Neben anderen, ähnlichen und zum Teil nicht gänzlich zu unterscheidenden Figuren, die etwas verändert wiederholen, ist der Chiasmus kein großes Thema.³⁵ Die Zugehörigkeit zum sprachlichen Ornat lässt den Chiasmus nur bei-läufig in der rhetorischen Lehre auftreten. Er stellt sogar ein prekäres Beispiel dar, dessen Erörterung aus guten Gründen eher nicht vorgenommen wird. Als Figur eines dem »natürlichen« Sprachgebrauch gegenüber künstlichen Schmucks gehört der Chiasmus zu den Themen, die das System der Rhetorik zu thematisieren ver-

mied. Denn im Chiasmus kreuzen sich Sprache als Bezeichnung mit Sprache als willkürlicher Setzung. Die künstliche Umordnung erzeugt Sinneffekte, die prekäre Fragen aufwerfen können. Wenn Sinneffekte allein durch mechanische Verstellung von Worten entstehen, ist das Tor zur Kritik der Rhetorik als Sophismus und Spiel mit Worten, ja als gefährliche Verdrehung von Wahrheit und Darstellung weit offen. Am Beispiel des Chiasmus kann der Verdacht geweckt werden, dass die Annahme, zwischen ›echter‹ und ›falscher‹ sprachlicher Bezeichnung unterscheiden zu können, hinfällig werden könnte. Die Sprache offenbart eine Eigenmacht, welche die rhetorische Ordnung der Dinge stört (so die *res/verba*-Unterscheidung wie die von *proprium* und übertragener Bedeutung). Es ist von daher kein Zufall, dass der Chiasmus wenig Beachtung in der rhetorischen Tradition erhielt. Als reine Wortfigur erfreut er sich erst heutzutage eines gewissen sprachspielerischen Enthusiasmus, wie man gemäß gegenwärtiger Adressenordnung feststellen kann: <http://www.chiasmus.com>. Die Folge der Reduktion ist ein System, in dem das Spiel der Worte geregelt scheint – und zum sprachlichen Witz oder zur Sentenz taugt. Die Begrenzung auf das Medium Wort verführt sogar dazu, den Chiasmus als *grammatische* Figur misszuverstehen, ihn aus dem figurativen Kontext der Rhetorik in die Regelmäßigkeit der Grammatik zu verlegen. Die genannte Website, die eine enzyklopädische Vielzahl von Formen, Beispielen und Definitionen der Figur versammelt, zitiert u. a. die Definition des *Oxford English Dictionary*: »the world's greatest dictionary, defines chiasmus as, ›A grammatical figure by which the order of words in one of two parallel clauses is inverted in the other.«³⁶ Der Fehler, den der lexikalische Eintrag begeht, verdankt sich der relativen Unscheinbarkeit der Figur. »Chiasmus« ist zum einen, so sehr er nach griechischer Antike klingt, ein *neuzeitlicher* Begriff.³⁷ Darüber hinaus datiert das *OED* das Erscheinen des Begriffs in seinem Sprachraum erstaunlich spät:

According to the OED, *chiasmus* made its first published appearance in English in 1871 when a British scholar named A. S. Wilkins wrote about an observation from Cicero: ›This is a good instance of the [...] figure called chiasmus [...] in which the order of words in the first clause is inverted in the second.«³⁸

Diese Quelle sorgt für den Fehler in der Zuordnung der Figur. Die gegenwärtige Quelle *chiasmus.com* zitiert das mit, ohne es zu bemerken. Mit Cicero ist die Rhetorik geradezu personalisiert. Doch das konkrete Beispiel bezieht sich nur auf den Fall der Figur, in dem »the order of words« einer Überkreuzung unter-

liegen. Vergleicht man lexikalische Einträge und andere Quellen zum Begriff, kann man eine Unsicherheit, ein Schwanken und Changieren bemerken. »Worte« sind nur eine Option in einer langen Reihe von Platzhaltern dessen, was im Chiasmus getauscht wird: Paare,³⁹ Wortgruppen oder Sätze,⁴⁰ Positionen, Terme,⁴¹ Gruppen, Ideen. Die rhetorische Figur lässt sich weder auf die grammatische noch strikt auf die Ebene der Worte reduzieren. Es lässt sich festhalten, dass die Figur stets eine doppelte Bezugnahme bedeutet: »1. Repetition of ideas in inverted order, 2. Repetition of grammatical structures in inverted order (not to be mistaken with antimetabole, in which identical words are repeated and inverted).«⁴²

Die Reichweite der Figur geht über die Sentenz hinaus. Sie betrifft auch die Ordnung der Erzählung und insofern auch die der Erzählung von Geschichte. Im Verbund mit anderen Figuren dient der Chiasmus auch als Mittel der *dispositio*, der Ordnung der (Rede) Teile.⁴³

Die Anordnung der Teile folgt der Unterscheidung zwischen *ordo naturalis* und *ordo artificialis*. Steht die natürliche Ordnung unter dem Gesetz der »wachsenden Glieder«, so gehört der Chiasmus als Figur der künstlichen Ordnung zu Letzterer, die entsteht, wenn »dem Ganzen eine überquellende Fülle zugeschrieben wird« oder aber »die Eigenschaft eines scheckigen Chaos«, dessen Teile in der sprachlichen Ordnung koordiniert werden müssen, indem sie parallel oder chiasmatisch geordnet werden.⁴⁴

Die Figur hat sich im 20. Jahrhundert auch auf Medien übertragen lassen und zwar auf den Text wie auf das Bild, nicht in Relation zueinander, sondern als *in-tramediales* Verhältnis der Medien zu sich selbst. Maurice Merleau-Ponty hat dem Chiasmus einen zentralen Platz in seiner Wahrnehmungstheorie zugewiesen, nämlich die Kreuzung zwischen dem Sehenden und dem Sichtbaren. Diese Kreuzung verschränkt die Dinge und den Blick im Modell der Berührung, der Taktilität des Sehens, aber Merleau-Ponty hebt die Figuralität des Verhältnisses hervor: »In welchem Sinne bilden diese vielfältigen Chiasmen nur einen einzigen: nicht im Sinne einer Synthese, einer ursprünglich synthetischen Einheit, sondern immer im Sinne der Übertragung [...]«. ⁴⁵ Man hat andererseits darauf hingewiesen, dass der Chiasmus für die Schrift- und Texttheorie Jacques Derridas zentral ist. Derrida hat anlässlich einer Ausstellung von Zeichnungen Valerio Adamis darauf selbst Bezug genommen:

Alles läuft über diesen Chiasmus, die gesamte Schrift ist darin gefangen – praktiziert ihn. Die Form dieses Chiasmus, dieses χ , interessiert mich sehr, aber nicht als Symbol für das Unbekannte, sondern weil es in ihr

eine Art von Gabelung gibt (das ist die Serie *Kreuzung, quadrifurcum, Gitterrost, Geflecht, Schlüssel* etc.), die übrigens ungleich ist, weil eine ihrer Spitzen weiter reicht als die andere: es ist die Figur der Doppel-Geste und des Überkreuzens [...].⁴⁶

Diese Gabelung wird angesichts einiger Zeichnungen Adamis, die dieser zu, über oder von einem Text Derridas fertigte, zu einem buchstäblich umfassenden Thema, in dem sich mehrere Bilder überkreuzen, u. a. ein Kryptoporträt Derridas, das einen Fisch (Ichtus) zeigt und damit einen Chiasmus zu dem Bild des Chiasmus bildet. CHI oder ICH, die Buchstaben, das Medium der Wörter, öffnen im Zeichen des Chiasmus eine disseminierende Textstruktur.⁴⁷ Indem der Name der Figur an einen griechischen Buchstaben mahnt, der das Bild der Figur darstellt, chi oder X, ist Chiasmus selbst ein Bastard zwischen Schrift und Bild – mit entstprechenden Problemen der Umschrift.⁴⁸

Eine der Zeichnungen Adamis zeigt einen Text Jacques Derridas, der sich selbst wiederum auf die Figur bezieht.

Was hier als Zitat oder Abschrift aus *Glas* im oder als Bild wiederkehrt, führt die Asymmetrie und die Dezentralisierung (auch des X selbst im Bild, i. U. zum x in »texte« im Text) in das wechselseitige Verhältnis ein. Der schräg ins Bild gebrachte Text lautet:

.X. nahezu vollkommener Chiasmus zweier Texte, die einander gegenübergestellt sind: eine Galerie und eine Graphie, die einander im Auge behalten und aus dem Auge verlieren. Aber die Bilder sind geschrieben, und das(jenige), das (sich) schreibt, sieht sich durch das Gemälde gesehen.⁴⁹

Dennoch ist diese disseminierende Brechung der gemeinsamen ›Wurzel‹ oder Kraft, dem Zug der Linie geschuldet, entspricht also, unter veränderten Vorzeichen, dem, was als »wechselseitige Erhellung der Künste« (Oskar Walzel) begriffen wurde, allerdings ohne auf ein gemeinsames Signifikat zentriert zu sein. Der Chiasmus von Text und Bild öffnet sich im Medium der Zeichnung einer Textualität, die beide Medien umfasst, weil ihr die Linie oder der Zug als gemeinsame graphische Fundierung unterlegt werden kann. Verändert die Existenz der Fotografie etwas an dieser Konstellation, die im Chiasmus ebenso variabel wie fest erscheint? Greifen wir die beiden intermedialen Grundfiguren anhand fotografischer Bilder wieder auf.

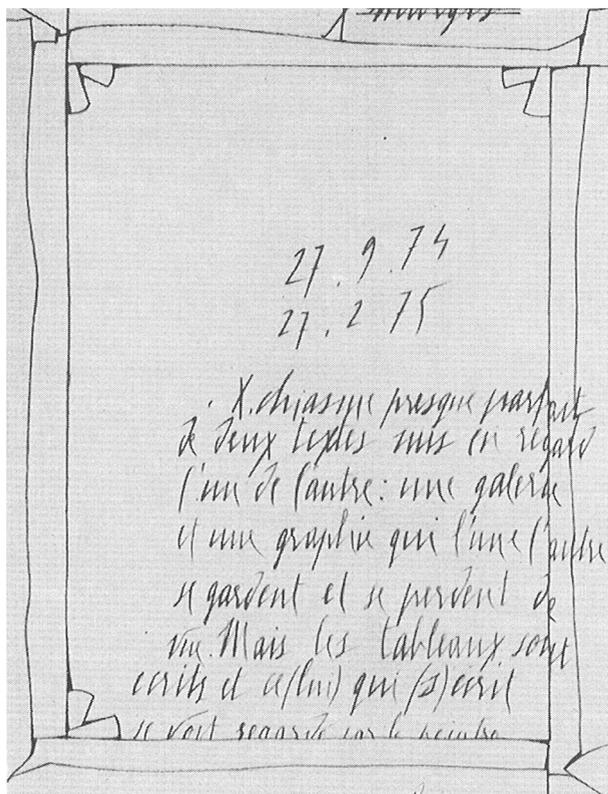


Abb. 1

Chiasmus. Valerio Adami: Studie für eine Zeichnung nach Glas

4. HINZUFÜGUNG UND VERDRÄNGUNG DER SCHRIFT IM FOTOGRAFISCHEN

Die Fotografie bringt, anders als die Malerei,⁵⁰ das *Mise en abyme* als Bestandteil des Vorhandenen auch zufällig in den Blick – ein Bild vor dem Bild, das »aufgenommen« wird. Dies bedeutet jedoch auch, dass diese Reduplikation fotografisch inszeniert werden kann, um die Struktur des Fotografischen zu zeigen.⁵¹ Wird sie durch Inszenierung reflexiv, begegnet man dem Foto in der Fotografie jedoch auch als Detail der Szenerie.

Ein Beispiel dafür ist Gisèle Freund's Aufnahme der kleinen literarischen Runde in der Buchhandlung *Shakespeare and Company*. Die Existenz der Fotografie verändert die Funktion der Bilder am Ort der Bücher. Steht Shakespeares gemaltes (fiktives?) Porträt über allem – auch über der Eingangstür der Buchhandlung als Ladenschild –, geben die Fotografien in der Buchhandlung vornehmlich jüngste ›Geschichte‹ wieder. Die fotografischen Autorenbilder gelten nicht dem Verweis auf kanonische Vorbilder, sondern versammeln die Beteiligten der Ge-

Matthias Bickenbach (Köln)

176

Abb. 2

Gisèle Freund: Sylvia Beach, Adrienne Monnier und James Joyce in der Buchhandlung Shakespeare and Company, Paris 1938. Joyce hängt oben rechts im Tür-
rahmen



genwart. Es sind Bilder der literarischen Szene, die sich in der amerikanischen Buchhandlung in Paris traf. Sie sind in diesem Bild um den Protagonisten James Joyce herum angeordnet, dessen *Ulysses* Sylvia Beachs Buchhandlung bekanntlich verlegte.



Abb. 3

Berenice Abbott: James Joyce, Paris 1928

Lassen wir die Bilder im Bild nicht aus den Augen. Man kann sich nicht sicher sein, ob Joyce hier nicht zweimal zu sehen ist, ob er hier nicht im Angesicht seiner eigenen Fotografie fotografiert wird. Sicherlich lassen sich viele der Porträts im Hintergrund identifizieren. Das zweite Bild von Joyce ist auf den ersten Blick nicht leicht zu finden. Es ist schon ein wenig seitwärts gewandert, links im Gang erkennt man James Joyce in einem weißen Anzug, den Arm nach oben angewinkelt. Es handelt sich um ein 1928 entstandenes Porträt von Berenice Abbott.⁵²

Frühere Aufnahmen zeigen, dass die Bilder in Sylvia Beachs Buchhandlung keine festen Orte haben, sondern wandern. Das Bild bleibt nicht an dem Ort, den es noch um 1935 innehielt, am zentralen Platz gegenüber Joyce' Sitzplatz.

Als Gisèle Freund, deren Porträts der literarischen Szene in Paris um 1930 berühmt wurden,⁵³ in den »Kreis« trat, fand sie die fotografische Bestandsaufnahme schon vor. Die Buchhandlung war zum Ort der Begegnung auch von Fotografie und Literatur (wie gut 60 Jahre zuvor das Atelier Nadars⁵⁴) geworden.⁵⁵



Abb. 4

Gisèle Freund: Sylvia Beach in ihrem Buchladen

Matthias Bickenbach (Köln)

178

Der Künstler Man Ray und seine Schülerin Berenice Abbott, die ihm eine Zeitlang assistierte, waren die offiziellen Porträtisten der ›Horde‹. Die Wände meiner Buchhandlung hingen voll mit ihren Fotografien. Von Man Ray und Berenice Abbott aufgenommen zu werden, hieß, daß man in den Augen der Leute jemand war.⁵⁶

Abb. 5

Adrienne Monnier und Sylvia Beach im Buchladen um 1935. Princeton University Library



Die Gegenwart der Porträtfotografien im Bild der Buchhandlung trägt auch einen chiasmatischen Zug, eine Umkehrung von Text und Bild. *Mise en abyme* und *Chiasmus* sind keine sich strikt ausschließenden, sondern korrespondierende Figuren.⁵⁷ Sie haben ihre Gemeinsamkeit in der Struktur der Wiederholung, des (Wieder-)Erscheinens unter den Zeichen der Hinzufügung wie der Negation. Das fotografische Porträt übernimmt zwar die Gestaltung des gemalten Genres, aber das Medium reduziert das Bild von der Repräsentation auf die Präsentation der Person. Anders als beim gemalten Porträt korrespondiert das Foto kaum mit dem Lebenstext (es ist nur eine Momentaufnahme, der viele andere folgen) oder gar geschriebenen Texten derselben Person. Die fotografische Bildlichkeit tritt mit der Redundanz der Abbildung auf, die textuell am ehesten dem Eigennamen korrespondiert. Fotografische Porträts sind Bilder des Namens, sie sagen nichts weiter aus als: Das ist x. Es ist jedoch zugleich diese (neue) Redundanz des Bildes, die sie als Massenmedium universell verwendbar werden lässt, ein kurzer Blick genügt. Die offenkundige *Redundanz* des Bildtyps fotografischer Porträts⁵⁸ scheint hier eher vorteilhaft: So sahen sie also aus.⁵⁹ Information ohne Mitteilung. Die Mitteilungsseite bleibt offen, eine wirkungsästhetische Leerstelle – wenn man so

will –, der Leser projiziert seine Assoziationen ins Bild des Autors, dessen Platzierung fast nie in einem Textzusammenhang steht, sondern als Symbol von Leben und Werk reine Metonymie ist: der Kopf für Leben und Werk.⁶⁰

Das fotografische Autorenporträt ist daher auf das engste mit dem Rahmen des literarischen Diskurses verknüpft, ohne den es unentzifferbar und funktionslos wäre. Er erfordert daher die paratextuellen Texte von Titel und Untertitel. Es ist die Institution der Namensunterschrift, die sich von außen an das – publizierte – Foto heftet, jener Text, der nichts mehr zu sagen scheint als tautologisch das, was das Bild zeigt: Das ist x.⁶¹ Die strikte Kopplung von *Eigennamen* und Bildnis zeichnet Autorenbilder und Porträts über die Epochen und die Medien hinweg aus und kehrt in die Ordnung fotografischer Bilder ein. Die Redundanz der Bilder wird kurzgeschlossen mit dem Bedeutungsraum der historischen und biographischen Bezüge, also Texten, die allgemein, aber nicht spezifisch das Bild betreffen. Der Name rückt dabei in eine performative Stellung. Er ist nicht einfach die Aussage, »das ist x«, sondern das Performativ einer Unterschrift: Das bin ich, x. Allerdings einer *entwendeten Unterschrift*, eine Signatur, die nicht vom Unterzeichner stammt, sondern vom Diskurs.⁶² Zugleich mit dieser Transplantation des Autornamens als Titel weitet das Fotografische die Anwendung universal aus, Kaiser wie Tänzerin, berühmte Zeitgenossen wie anonyme Personen treten ins Bild und werden beschriftet.

Das fotografische Porträt stellt sich damit als eine intermediale Transkription der Unterschrift dar, die Signatur der Person als ihr Bild. Man könnte diese Bildfunktion der Umkehrung des Namens zum Bild mit dem Kunstwort aus *traductio* und *onoma* – Übersetzung und Name – belegen: *Traductionym*, ein, wie man sagt, Grenzfall des Pseudonyms, nämlich die Umschrift des Namens in eine andere Sprache, wie es das Vorbild von Gräkisierung und Latinisierung deutscher Gelehrtennamen meint.

Doch auch Name und Bild wären Schall und Rauch, wenn nicht ein Drittes hinzukäme, das die Kopplung und ihren kulturellen Wert – des Dargestellten wie der Darstellungsform – absichert, ihn stabilisiert und kommunikativ anschlussfähig macht. Zur Intermedialität des Autorenbildes tritt das *Datum*. Anders als beim Namen, der allenfalls die Eckdaten von Geburt und Tod konnotiert, tritt beim Foto eine Datierung ein, die sichtbare Spur der Zeit, die das »Historische« des Bildes wahrnehmen lässt. Das Datum ist ein medienspezifisches Kriterium des Fotografischen, die konstitutive Differenz von Aufnahme und Betrachtung, die noch das soeben aufgenommene schon im Vorhinein als Vergangenheit der Gegenwart verbucht. Datum, Ort und Namen der Beteiligten fügen sich als Titel des Bildes von außen an das Bild an. Obwohl die chiasmatische Struktur von (werkex-

Matthias Bickenbach (Köln)

180

ternem) Titel oder Kommentar das Verhältnis von Text und Bild generell oder medienübergreifend betrifft,⁶³ inszeniert das Fotografische den Bruch zum Text in einer Negation der Schrift, die sie als Bild zurückkehren lässt. Die Porträts der Autoren in der Buchhandlung Sylvia Beachs (vgl. Abb. 2) bilden den Chiasmus der geschriebenen Namen auf den Buchrücken, wie sie zu den Inkunabeln der Fotografie zählt.

Abb. 6

Talbot: Scene in a library (1840/43).
Tafel VIII aus: Pencil of Nature



Der Text tritt dem Betrachter im Kontext entgegen. Die Redundanz des fotografischen Bildes trägt der Beschleunigung der Wahrnehmung in der Moderne Rechnung, der Text zeigt sich als historisch geformte Typografie, als Bild der Schrift.

Roland Barthes spricht von der *Katastrophe* oder Umkehrung des traditionellen Verhältnisses, die das Verhältnis von Text und Bild als (wechselseitige) Illustration regulierte und die aufgrund der medialen Spezifik des Fotografischen aufgebrochen oder gestört werde: Ende der Ekphrasis. Das fotografische Bild lässt sich aufgrund seines Eigenwerts einer »denotierten« Botschaft« nicht beschreiben. Es besitzt eine »Originalstruktur« oder »strukturelle Autonomie«, die jede Beschreibung des Bildes »genaugenommen unmöglich« macht bzw. deutlich werden lässt, dass Fotografie beschreiben bedeutet »ein Relais oder eine zweite Botschaft hinzuzufügen, die dem Code der Sprache entnommen ist.« Was resultiert, ist keineswegs eine Verabschiedung des Textes, sondern eine inter- wie intramediale Positionsveränderung in der Relation von Text und Bild unter den Zeichen von Strukturwechsel und Hinzufügung und im Zeichen medialer Differenz: »Beschreiben heißt also nicht bloß ungenau oder unvollständig zu sein, sondern die Struktur wechseln, etwas anderes bedeuten als das Gezeigte.«⁶⁴

Anders als bei traditionellen Bildern, so Barthes, »illustriert das Bild nicht mehr das Wort; struktural gesehen parasitiert vielmehr das Wort das Bild.«⁶⁵ Der Text fügt sich dem Bild hinzu und bildet ein Supplement, das in seiner Rahmung und durch seine andere Struktur das Medium des Bildes reglementiert, einschränkt oder zurichtet für eine Lesbarkeit, die bestimmte Sinnpotenziale des Bildes auswählt und hervorhebt, ohne diese strikt an das Bild zu koppeln.⁶⁶ Diese Differenz der Sprache zum Bild kann für alle Bilder angeführt werden, wenn man das Bild als Bild setzt und von ihm aus den Chiasmus beobachtet, doch setzt sie sich mit dem Medium des Fotografischen konstitutiv in Szene und verlässt den traditionell gesetzten gemeinsamen Raum, in dem die Bilder durch ein Netz vorgängiger Texte organisiert waren. Barthes stellt diese »Umkehrung« durch das neue Medium heraus, die keine Rückkehr zur Bedeutung des Bildes (mehr) ist, sondern eine stets verdächtige Fülle, Erweiterung oder Dissemination:

Diese Umkehrung hat ihren Preis: Bei den traditionellen Weisen der ›Illustration‹ funktionierte das Bild als episodische Rückkehr zur Denotation, und zwar von einer Hauptbotschaft (dem Text aus), die als konnotiert empfunden wurde, da sie eben einer Illustration bedurfte; in der neuen Beziehung tritt nicht das Bild zur Erhellung oder ›Realisierung‹ des Wortes hinzu; das Wort tritt zur Sublimierung, Pathetisierung oder Rationalisierung des Bildes hinzu.⁶⁷

Der Text entsteht am Widerstand der Fotografie, in ihm aufzugehen oder sie zu fundieren: »Früher gab es eine Reduktion auf dem Weg vom Text zum Bild, heute gibt es eine Erweiterung vom einem zum andern.«⁶⁸ Die Intermedialität des Fotografischen sprengt das Text-Bild-Verhältnis in ein neues Spannungsverhältnis unter den Vorzeichen der Hinzufügung auf.

Auch Vilém Flussers Mediologie lenkt den Blick auf die Stelle der Benennung als Hinzufügung einer zweiten, sprachlichen, Struktur zum fotografischen Bild. Aber die Bedingungen haben sich durch das technische Bild gewandelt. Das Gleichgewicht zwischen dem einstigen Meta-Code Schrift und den Bildern ist durch die neuen Bilder als Meta-Code der Schrift gestört. Für Texte ergibt sich eine paradoxe Lage: »Die technischen Bilder sind ein Meta-Code der Texte, und wir versuchen in unserem kritischen Engagement, Texte als Meta-Code der technischen Bilder zu verwenden.«⁶⁹ Flusser entwirft in einem »hypothetischen Schema« eine kleine Weltgeschichte der Medien.⁷⁰ In ihrem Mittelpunkt steht die These vom Ende der »inneren Dialektik«, die Texte und Bilder traditionell miteinander verknüpft haben.

Beide, Text und Bild, sind Mediationen. Sie sollen zwischen dem Menschen und seiner Umwelt vermitteln, und sie sollen zwischen Menschen vermitteln. Sie sind beide einer inneren Dialektik unterworfen: Sie stellen sich nämlich vor das, was sie vorstellen sollen, und sie sind Hürden zwischen jenen, zwischen denen sie vermitteln wollen. Außerdem besteht ein Widerspruch zwischen beiden: Die Bilder machen vorstellbar (»illustrieren«), was die Texte aussagen, und die Texte machen begreifbar (»erzählen«), was die Bilder aussagen. Die »innere« Dialektik der Texte und Bilder und die »äußere« Dialektik zwischen Texten und Bildern machen einen großen Teil jener Dynamik aus, die wir »Geschichte« nennen.⁷¹

Die kleine Weltgeschichte der Kommunikationsmedien unterscheidet das magische (Bild-)Denken vom imaginären Denken der literalen oder textuellen Struktur, die nach Flusser durch den Buchdruck die Oberherrschaft erlangt und die Bilder zurückdrängt. Angesichts jedoch gegenwärtiger naturwissenschaftlicher Paradigmen wie Quanten, Gene und Bits löse sich das Modell der Welt als Text auf, die nun als Welt unfassbarer, aber kalkulierbarer Größen erscheint. Sie erscheint visuell nicht erst im digitalen Bild, sondern auf den »körnigen« Bildern des Fotografischen, die – so Flussers These – nicht mehr zwischen Welt und uns, sondern »zwischen uns und der begrifflichen Textwelt vermitteln.«⁷² Denn das technische Bild ist »gegen die begriffliche Welt gerichtet, um sie wieder vorstellbar zu machen.«⁷³ Erläuterten früher Texte Bilder, wie diese Erstere anschaulich vorstellten, so codieren die neuen Bilder Begriffe. »Es ist daher ein Irrtum, von einem Verdrängen der traditionellen Bilder und der Texte durch die technischen Bilder zu sprechen. Statt dessen ist von einer radikalen Änderung dieser beiden Mediationen zu sprechen.«⁷⁴

Flusser entwirft verschiedene Stufen der Mediationen: die vierdimensionale der Raumzeit, die dreidimensionale der Stein- und Knochenwerkzeuge, die zweidimensionale der Bilder, die eindimensionale der Texte, die nulldimensionale aus Punkten. Sie korrespondieren mit verschiedenen Vermögen des Menschen: Tatkraft, Vorstellungskraft, Begriffskraft und Einbildungskraft. Während die traditionelle »Mediation« die wechselseitige Rückübersetzung von Bildern und Texten (Vorstellungskraft und Begriffskraft) ermöglichte, führt das neue Bildparadigma der Kalkulation von Punkten bzw. der »Körnigkeit« zu einer Funktionsverschiebung auf beiden Seiten der Medien. Text wird nun selbst zum (erkenntnistheoretischen) Gegensatz des Bildes. »Daher bedeuten die technischen Bilder im Gegenstand zu den traditionellen Bildern nicht Gegenstände des Umstands, sondern sie bedeuten Punktelemente, welche Begriffe bedeuten, und erst durch

diese Begriffe hindurch können sie in manchen Fällen und sehr indirekt Gegenstände des Umstands bedeuten.«⁷⁵ Was bedeutet dann Schrift, die im Bild erscheint?

5. DEJA LU: DER TEXT IM BILD

Zunächst soll ein frühneuzeitliches Beispiel den anderen Status noch einmal vor Augen führen. Auch hier spielen wieder beide Figuren, Chiasmus wie *Mise en abyme*, eine Rolle. Diesem Exempel wird im Kontrast die Stellung von Bild und Text in der Moderne gegenübergestellt, einmal anhand einer These Walter Benjamins sowie andererseits mit William Henry Fox Talbots Buchpublikationen (1844/45), um zu sehen, inwiefern die theoretischen Diagnosen von Barthes und Flusser mit dem historischen Material korrespondieren.

»BILDSCHRIFTLICHKEIT«

Der Buchdruck führt eine Integration von Text und Bild herbei, die normbildend für eine wechselseitige Entsprechung geworden ist und die erst am Fotografischen als Norm wieder erscheint. Sie institutionalisiert sich durch die Integration der visuellen Norm der Linearperspektive in das Medium Text. Die Druckgrafik und der Text unterstehen jedoch nicht nur technisch derselben Oberfläche, sondern einer implizierten doppelten Bildlichkeit, die sie als perspektivische Medien auf einen (gemeinsamen) Sinn hin koppelt.

Mit den Schriftmedien wurden auch die Bildmedien revolutioniert. War die Neuerung der Linearperspektive zunächst eine Errungenschaft der herkömmlichen Zeichnung und Malerei, so erzeugte die Drucktechnik überhaupt einen neuen Bildtyp, die Druckgraphik, die von Anfang an unter dem Gesetz der Linearperspektive stand. Auch der Buchdruck, in seiner Frühzeit eine außerordentlich bilderreiche Veranstaltung, war ein Medium der neuen Perspektivität. Eine puristische Privilegierung der Schrift fand in der frühen Buchproduktion nicht statt, und wo unsere aktuelle Mediensituation sich mit dem Leitbegriff der ›audio-visuellen‹ Doppelung charakterisiert, da ließe sich für die Frühzeit des Buchdrucks, wie später erst wieder für die Massenproduktion des 19. Jahrhunderts, vom Medienensemble der ›Bildschriftlichkeit‹ sprechen.⁷⁶

Dieses *Medienensemble* verschränkt die beiden Seiten in ein wechselseitig technisch wie metaphorisch aufeinander verweisendes System.

Die neuen Techniken erzeugen eine ganz neue Intensität der Verbindung von Schrift und Bild. Beide sind zwei Seiten *eines* technischen Verfahrens. In der technischen Koinzidenz von Letterndruck und Druckgraphik werden typographische Schrift und perspektivisch Gezeichnetes auf einander beziehbar. Das Gedruckte aktiviert den lesenden Blick und den perspektivisch gelenkten Blick gleichermaßen. Weil der Druck beider *tertium comparationis* ist, können Schriftbild und Bild in metaphorischen Austausch für einander eintreten.⁷⁷

Das Porträt Albrecht Dürers des Erasmus von Rotterdam am Schreibpult ist exemplarisch für diese Situation einer ineinander perspektivisch verschränkten Korrespondenz. Das Druckblatt nimmt nicht nur die frühneuzeitliche Definition Raffael Albertis vom Bild als »finestra aperta« gewissermaßen buchstäblich auf (man blickt über eine Schwelle in den Bild- oder Blickraum hinein), sondern konnotiert darüber hinaus jene neu entstandene Form von Bildern am Text, die sich im Zuge des Buchdrucks als *die* Orientierungsform der Bücher herausbildet: das Titelblatt.⁷⁸ Die Titelblätter der frühen Neuzeit metaphorisieren »diesen neuen bibliographischen ›Durchblick‹«, den sie als Ordnung in die Bücherwelt bringen, und zwar in einer Form, in der »die sprachlichen Repräsentanten des Werks und seines Urhebers, der Titel und der Namen ebenso erscheinen können wie das Bild des für sein Werk eintretenden Autors. [...] so ist das Bild des Autors an die Stelle seiner bibliographischen ›Begriffe‹ getreten.«⁷⁹

In Dürers Erasmus-Porträt tritt die Schrift als Inschrifttafel eines komplizierten, da nicht einfach naturalistischen Innenraums auf. Erasmus am Schreibpult zeigt kein Studiolo oder Gehäus', wie in der religiösen Ikonographie, sondern extrapoliert das Bild des Gelehrten als Porträt vor bzw. neben eine Inschrifttafel. Die Inschrift der Tafel auf dem Druckblatt kombiniert die beiden Gelehrten Sprachen.

Ihr Text umschreibt die Identitätsangaben der Titelblätter. Das Äquivalent für den Autornamen gibt die lateinische Inschrift, die die imago des Erasmus identifiziert. Das Äquivalent für den Titel des individuellen Werks umschreibt der griechische Abschnitt der Inschrift: »Das bessere Bild werden dir seine Schriften zeigen.«⁸⁰

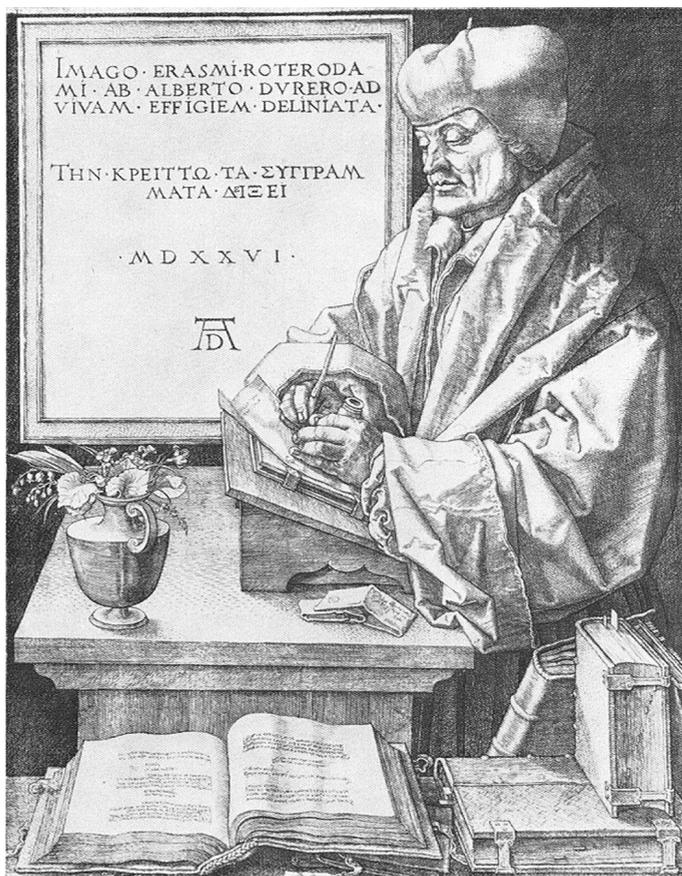


Abb. 7

Albrecht Dürer: Erasmus am Schreibpult. Druckgrafik, 1526

Die Materialität der Inschrift ist die imaginäre Materialität des Drucks und damit zugleich »authentische Verbildlichung des neuen Schrift-Begriffs«, der auf (ideale) Transparenz des »Durchblicks« gerichtet ist und seine medientechnische Hervorbringung dissimuliert: »was als gedrucktes Schriftbild erscheint, hat seine Erzeugung hinter sich gelassen, ist imaginäre Materialität jenseits der Materie.«⁸¹ Die Anweisung der Schrift, dass die Schriften den Porträtierten besser zeigen als sein Bild, ist eine Aufforderung zur Lektüre und zugleich das Modell der universalen Lesbarkeit. Indem die Inschrifttafel in der Kombinatorik zweier Sprachen den reibungslosen Übergang im Lesen fordert, wird sie zum Vorbild eines »Durchblicks«, der die Materialität der Zeichen übersteigt, wie das Bild durch seine geometrische Kalkulation der Perspektivität aller Gegenstände seine Flächigkeit.

Walter Benjamin setzt in einer Passage der *Einbahnstraße* namens *Vereidigter Bücherrevisor* die modernen Verhältnisse von Text und Bild jäh ins Gegen-

licht. Für die Gegenwart gelte ein umgekehrtes, gegensätzlich verlagertes Verhältnis zu der Zeit des Buchdrucks:

Die Zeit steht, wie in Kontrapost zur Renaissance schlechthin, so insbesondere im Gegensatz zur Situation, in der die Buchdruckerkunst erfunden wurde. [...] Nun deutet alles darauf hin, daß das Buch in dieser überkommenen Gestalt seinem Ende entgegengeht.⁸²

Was ist das Symptom, das diese Diagnose auslöst? Es ist die Wiederkehr der Bildlichkeit der Schrift. Die aufgehobene Dreidimensionalität der Schrift im Druck kehrt sich nach »außen« und wird sichtbar in der Typographie der Werbung. Diese Umkehrung scheint ebenso untergründig wie mächtig, erreicht sie doch auch die Literatur. »Mallarmé [...] hat zum ersten Male im »Coup de dés« die graphischen Spannungen der Reklame ins Schriftbild verarbeitet.«⁸³ Diese *grafische Spannung* bedeutet ein Schriftbild, das den Anteil des Bildes an der Schrift betont. Benjamin assoziiert mit diesem Zustandswechsel der Schrift vom unauffälligen Schreibmedium zur visuell auffälligen Gestaltung einen Positionswechsel. Die Schrift verlässt ihren angestammten Ort, ihre Heimat und wird, doppelt sinnfällig in der Reklame, »auf die Straße hinausgezerrt.«⁸⁴ Dort wechselt die Schrift ihre Richtung, schwenkt von der Horizontalen der Handschrift zur »dikatorische[n] Vertikale« an Hauswänden. Die Schrift wird als Bild öffentlich ausgehängt, draußen, wo Babel oder die Kontingenz der Zeichen herrscht. Benjamin gibt sich prophetisch:

Und ehe der Zeitgenosse dazu kommt, ein Buch aufzuschlagen, ist über seine Augen ein so dichtes Gestöber von wandelbaren, farbigen, streitenden Lettern niedergegangen, daß die Chancen seines Eindringens in die archaische Stille des Buches gering geworden sind. Heuschreckenschwärme von Schrift, die heute schon die Sonne des vermeinten Geistes den Großstädtern verfinstern, werden dichter mit jedem folgenden Jahr werden.⁸⁵

Diese nach außen, auf die Straße oder in die Umwelt gewanderte Schrift, die ihrerseits eine reproduzierte, graphisch bearbeitete und gestaltete öffentliche Schrift ist, kehrt in der Fotografie im Bild als Bild zurück. Die Schrift erfährt eine zweite Form der Veröffentlichung und eine Zirkulation, die von den Kanälen des Buchdrucks unabhängig ist, und gewinnt den Status eines stets schon Gelesenen. Diese Bildwerdung lässt auch die historischen Formen und visuellen Kalkulationen der Schrift vor Augen treten. Schrift wird als Kommunikationsmedium in

der Umwelt sichtbar, ein Kommunikationsmedium, dessen Typographie selbst der Moderne der beschleunigten Wahrnehmung folgt.⁸⁶ Der Text kehrt wieder, aber seine Sichtbarkeit verdankt sich nicht der Auswahl des lesenden Blicks, sondern dem Zufall.

TALBOTS FENSTER: TEXT IN DER FOTOGRAFIE

Unter den Bedingungen der Fotografie, d. h. unter Bedingungen der Kontingenz des Visuellen, ist die Schrift nur ein Motiv der fotografierbaren Welt unter anderen. Sie rückt ein in die visuelle Umwelt des Alltags, dessen zunehmende Bebilderung durch Plakate, erste Leuchtschriften (wie »Nadar« über dem Boulevard des Capucines 1861), die Litfass-Säule, Schaufenster und Schilder aller Art, die Fotografie gleichgültig wie alles andere »aufnimmt«. Der Text in der Fotografie steht damit unter den Vorzeichen des Zufalls und der Chance. Er ist als Objekt einer nachträglichen Sichtbarkeit eng mit dem »optisch Unbewußten« (Benjamin) verbunden. Die Bilder lassen die Schrift wiederkehren, traditionelle wie gegenwärtige Schriften, freilich lesbar, doch in der Wiedererscheinung mit einem anderen Status behaftet. Die Wiederkehr der Schrift im fotografischen Bild gehört in die Kategorie der zufällig aufgenommenen Details der Aufnahme.⁸⁷ Der Detailreichtum der Umwelt, der über die Wahrnehmung hinausgeht, wird *ex post* auf der Fotografie sichtbar. William Henry Fox Talbot macht diesen Umstand öffentlich:

Es geschieht überdies häufig, daß der Photograph selbst bei einer solchen späteren Überprüfung entdeckt, daß er viele Dinge aufgezeichnet hat, die ihm zur Zeit der Aufnahme entgangen waren – und das macht zu Teilen den Charme der Photographie aus. Manchmal findet man Inschriften und Daten auf Gebäuden oder ganz unbedeutende Anschläge; manchmal erkennt man das entfernte Zifferblatt einer Uhr und auf ihr – unbewußt festgehalten – die Uhrzeit, zu der die Aufnahme gemacht wurde.⁸⁸

Jedes fotografische Bild trägt sein Datum. Mit den fotografischen Bildern kommt die Schrift nun (nachträglich) auf den Betrachter (wieder) zu. Er öffnet sich nicht – wie im Akt des Lesens – der Schrift, begibt sich zu ihr hin, sondern wird von ihr angeschaut, sie kommt ihm unter, er stolpert oder fällt auf sie. Die Schrift kehrt wieder als *öffentliches Bild*. Die visuelle Kultur des Fotografischen entdeckt die Schrift als Umwelt im öffentlichen Raum. Sie wird sichtbar als Form, die stets schon institutionalisiert und gattungstypisch geformt ist. Was die Wiederkehr

der Schrifttypen zeigt und hervorbringt, ist eine kulturelle Übung in Gattungs-
zuordnungen, nicht allein, um solche zu charakterisieren, sondern zunächst vor
allem, um zu entscheiden, welche Zeichen überhaupt in Betracht kommen: Öko-
nomie der Aufmerksamkeit.⁸⁹ Gattungsannahmen regulieren auf dieser Ebene
kultureller Kommunikation eine schnelle, wie auch immer vorläufige, Selektion.
Die Werbung, die das weiß, weil dieses Wissen sie ausmacht, adressiert seitdem
gezielt visuelle Aufmerksamkeitssteuerungen. Der entscheidende Umstand ist
die *Umkehrung* des Blickwechsels. Die öffentlichen Bilder und ihre Schriftbilder
kommen auf den Betrachter zu, bevor er sich zu ihnen begibt. »Hinter der Mauer
sehe ich das Plakat nicht mehr, vor der Mauer drängt das Plakat sich mir auf, sein
Bild nimmt mich wahr. Dieser Umkehrung der Wahrnehmung, dieser Sugges-
tion der Werbefotografie begegnen wir auf allen Ebenen, auf den Plakatwänden
wie in Zeitungen oder Illustrierten.«⁹⁰

TALBOTS BUCHPROJEKTE

Auf der anderen Seite scheinen sich die Texte buchstäblich vor den neuen Bildern
zurückziehen. Als Bildunterschrift vom Bild gefordert, sind Texte zum Bild klei-
ne Genres: Annotation, Erläuterung, Kommentar. Und doch unterscheidet sie et-
was von der traditionellen schriftbegleitenden Gattung. Der veränderte Status
auch der Bildbeschreibung, der mit dem Chiasmus des Chiasmus von Text und
Bild durch das Fotografische einhergeht, lässt sich im ersten Buch mit Foto-
grafien, William Henry Fox Talbots *The Pencil of Nature* (1844), nachlesen. Wie
sind Text und Bild angeordnet?

Jede Talbotypie ist mit einem Text versehen. Text und Bild halten sich die
Waage. Den Bildern gehören eigene Seiten, den Texten andere. Die Texte sind für
Anmerkungen zu lang, für eine ausführliche Erläuterung jedoch zu kurz. Gemäß
der philologischen Ordnung, die Talbot vertraut war, handelt es sich um die Gat-
tung des Kommentars. Doch dieser Kommentar entspricht nicht mehr dem tradi-
tionellen Muster der Ekphrasis. Zwar erläutert Talbots Text auch, was das Bild
zeigt, aber vor allem gilt der Text dem, *wie* das Bild zeigt, wie es seinen Gegen-
stand *entwickelt*. Die Position des Beobachters oder der Kamera avanciert dabei
zur Information:

Diese Ansicht wurde von einem der obersten Fenster des Hotels de
Douvres aufgenommen, das an der Ecke der Rue de la Paix liegt. Der Be-
trachter blickt in Richtung Nordost. Die Zeit ist Nachmittag. Die Sonne

scheint gerade nicht mehr auf die Reihe der Gebäude, die mit Säulen geschmückt sind, ihre Fassade liegt schon im Schatten, aber ein einzelner, offenstehender Fensterflügel reicht gerade noch so weit, daß ihn ein Sonnenstrahl erreicht. Das Wetter ist heiß und staubig – man hat gerade die Straße mit Wasser besprengt, was die zwei breiten dunklen Steifen anzeigen, die im Vordergrund zusammenlaufen.⁹¹

Dem Bild korrespondiert ein Text, der die zeitliche und räumliche Position erläutert. Die Doppelung des Fensters, jener Bildbegriff der frühen Neuzeit, scheint eine Erklärungsbedürftigkeit zu besitzen, die überrascht. So ungewöhnlich ist die Perspektive nicht. Doch Talbot hat ein doppeltes Anliegen. Die Standortbestimmung dient zugleich einer Demonstration der Macht des fotografischen Bildes, an diesem Raum-Zeit-Schnittpunkt das Sichtbare vollständig zu registrieren. Nachdem der Blickraum abgesteckt ist, fällt anhand eines weiteren Details (wie der Reflex der Sonne auf dem Fensterflügel) ein oft zitiertes Wort Talbots über die Unparteilichkeit fotografischer Wiedergabe auf: »denn das Instrument registriert, was auch immer es sieht, und sicher würde es einen Kamin oder einen Kaminfeger mit der gleichen Unparteilichkeit wie den Apoll von Belvedere aufzeichnen.«⁹²

Apoll oder Kaminfeger, Schrift oder Landschaft, dem Instrument ist es gleich. Mit derselben enzyklopädischen oder regulatorischen Unparteilichkeit wird die Schrift wie alles andere aufgenommen. Genealogisch steht das fotografische Bild der Schrift allerdings ganz am Anfang. Als wollte Talbot die Macht der Fotografie demonstrieren, aber auch als wollte er der Schrift, die zu ihrer medialen Basalität zurückgekehrt ist, zum Buchstaben, ein letztes Mal gesammelt die Reverenz erweisen, ist das älteste erhaltene moderne Foto (in Negativ-Positiv-Verfahren) das Bild des Alphabets, genauer die Inschrift des Alphabets. Auf 8,25 x 12,65

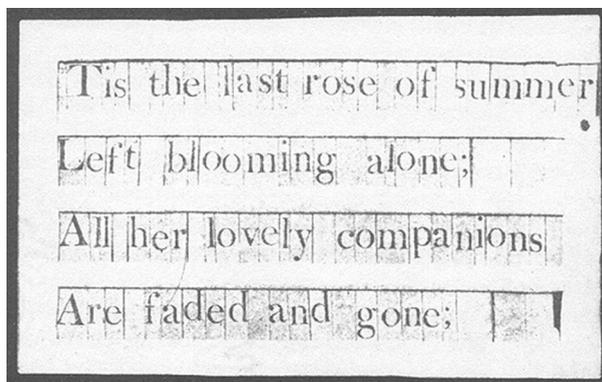


Abb. 8

Talbot: Schrift-Satz 1843

cm sieht man nichts mehr als Talbots Handschrift, die sich notiert: »20. Juni 1835, mit einem Griffel aus Zinn geschrieben. Lacock Abbey Wilts., abcdefghijklmnopqrstuvwxyz.«⁹³

Zur Zeit des *Pencil of Nature* experimentiert Talbot schon mit der Schrift als Fotosatz bzw. ihrer drucktechnischen Kalkulation für die Fotografie, die die Buchstaben wieder auseinander nimmt, wie es Gutenbergs Typographeum tat.

Im *Pencil of Nature* kehrt die Schrift doppelt zurück. Auf den Buchrücken der Bücher in der *Scene in a library* (vgl. Abb. 6) wie als Kommentar zu den neuen Bildern. Wie gezeigt, bezieht dieser die Position und Darstellungstechnik der Kamera mit ein, betreibt weniger Ekphrasis als Erklärung der Novität dieser apparativen Bilder. Hubertus von Ameluxen hat herausgestellt, dass die Übersetzung der Zeit des fotografischen Bildes das Zentrum der Bemühungen von Talbots Kommentaren ist, der das neue Bild als vergangen und zu erinnernden Blick, als neue Medientechnik der Erinnerung auffasst. Anhand des oben zitierten Kommentars zum Blick aus dem Pariser Fenster lässt sich in jedem Detail (Temporaladverbien etc.) nachlesen, dass der Text dem Leser empfiehlt, sich zurückzusetzen, um die paradoxe Zeitlichkeit des Bildes einzuholen: »Der in der Zeit der fotografischen Aufnahme verschwundene Augenblick wird nun im Text verzeitlicht, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden in der Sprache verdichtet, nicht dem Bild, sondern der erinnerten Anschauung zurückerstattet.«⁹⁴

Bald darauf erschien Talbots zweites »illustriertes Buch« – allerdings ohne Texte. Die *Sun Pictures in Scotland* (1845) enthalten 23 Kalotypien und ein gedrucktes Titelblatt, aber »keinerlei weiteren Text«. Schon das zweite fotografisch illustrierte Buch öffnet also nichts weniger als die Grenze der Form Buch (Kodex) zu einer Veränderung hin, die aus dem alten, seit langem stabil etablierten Bild-Text-Verhältnis ausbricht. Folgt der *Pencil of Nature* noch einem Modell der Paarung oder der gemeinsamen Sache, die für Talbot auch Verkündigung seiner Fotografie war – also Apostrophe, Lobrede –, so zeugt die Verdrängung auch noch der kommentierenden und korrespondierenden Texte eine neue Form des Buches, in dem das Bild seine eigene, narrativ variable Ordnung jenseits der Texte entwirft.

Diese, heute an Portfolios erinnernde Präsentationsform war auch damals für Kunstsachen nicht üblich, doch wird ab Mitte des 19. Jahrhunderts ein derartiger Bild-Publikationstyp häufiger: Die Mappe, deren lose Blätter nur Illustrationen enthalten, aber keinen erläuternden Text.⁹⁵

Kein Buch, kein Text, auch keine Bilder im herkömmlichen Sinn, sondern »Sun Pictures«. Auch der Hinweis in eigener Sache, der im *Pencil of Nature* noch erklärte, dass es sich hier nicht um gezeichnete, also von Menschenhand geformte Bilder, sondern um – in rhetorisch eleganter Verdrängung der Apparatur – Bilder der Sonne selbst handelt, wird nicht mehr wiederholt. Noch war der Kunstanspruch des fotografischen Bildes nicht mächtig genug, die textlose Präsentation hinzunehmen. Die Ablösung der Bilder vom Text führte noch zu Protesten. Doch die Relation zum abwesenden Text ist komplizierter, als es der erste Blick glauben macht. Denn die *Sun Pictures* versuchen sich eines ganzen Werkes zu bemächtigen, sie sind ein geradezu esoterisches Projekt:

Der Erfolg dieser dreiundzwanzig dem Werk Sir Walter Scotts gewidmeten Kalotypien war überaus gering. Die Photographien besitzen einen hohen Abstraktionsgrad, da sie in den fotografierten Landschaften und Städten [...] explizit auf Imaginäres verweisen, das sie mit dem populären Werk von Scott verbindet.⁹⁶

Das kühne Projekt wird jedoch nicht als avantgardistisches Ereignis gefeiert, kaum jemand vollzog diesen nicht-illustrativen Textbezug der Bilder nach, der sich denn auch nicht als Bezug zum (gedruckten) Text, sondern als Bezug zu seiner Lektüre zeigt:

Ohne schriftliche Direktiven, ohne Ausweis des subjektiv Imaginierten, das am Ursprung dieser Photographien steht, hatte sich der Betrachter selber, sich der eignen Lektüren erinnernd, den Scott'schen Rahmen einzubilden, den die Aufnahmen zu illustrieren versuchen. Darüber hinaus wurde beklagt, daß die Ausgabe der *Sun Pictures* keinen Text enthielt, der geeignet gewesen wäre, die Natur der Bilder zu erklären. Schon anlässlich des *Pencil of Nature* war Talbot vorgehalten worden, daß er seine ursprüngliche Absicht aufgegeben hatte, jede Lieferung mit einem längeren erläuternden Text einzuleiten.⁹⁷

Das zweite Buch in der Geschichte fotografischer Illustration ist schon der Extremfall: die totale Abwesenheit der Schrift, die nur noch in der Imagination an Gelesenes »erscheint«, d. h. nicht mehr erscheint, weder im Bild noch im Buch.

Der Chiasmus von Text und Bild, der sie als reversible Kommunikationstechniken kulturell stabilisiert hat, wird noch einmal umgekehrt. Er wird zur Umkehrung der Umkehrung, zum Chiasmus des Chiasmus, der nicht wieder zur

Ausgangslage zurückkehrt, zum Text oder zum Bild als einem wie auch immer privilegierten Medium, sondern sie als mediale Differenz fundiert, deren Überkreuzung und Wiederkehr die öffentliche Verbreitung der Schrift nicht als Ausdrucksmedium, sondern als Institution der visuellen Umwelt vor Augen stellt. Talbots *Sun Pictures of Scotland* setzen diese öffentliche Schrift im »populären Werk« Sir Walter Scotts schon voraus.

- 1 Der Begriff »das Photographische« geht zurück auf Roland Barthes Frage nach dem Differenzkriterium der Fotografie in der »Gemeinschaft der Bilder« sowie auf seine Bemerkung, dass Fotografien nicht gattungsmäßig klassifizierbar scheinen. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 11 f. Vgl. dazu Rosalind Krauss: *Das Photographische. Theorie der Avantgarde*, München: Fink 1998, S. 15: »Das Photographische bezieht sich nicht auf die Photographie als Forschungsgegenstand, sondern postuliert ein theoretisches Objekt.«
- 2 Zur Kategorie der Illustration vgl. J. Hillis Miller: *Illustration*, Cambridge/Mass.: Harvard UP 1992.
- 3 Vgl. Frank Heidtmann: *Wie das Photo ins Buch kam. Der Weg zum photographisch illustrierten Buch anhand einer bibliographischen Skizze der frühen deutschen Publikationen mit Original-Lithographien, Photolithographien, Lichtdrucken, Heliogravuren und mit Illustrationen*, in weiteren photomechanischen Reproduktionsverfahren (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Photographie, Bd. 2), Berlin: Berlin Verlag 1984. Vgl. auch die historische Skizze der druckgraphischen Techniken seit dem 15. Jahrhundert (Holzschnitt, Holzstich), ebd., S. 28–45. Für den angloamerikanischen Raum hat Carol Armstrong den Einzug photographischer Bilder im geistesgeschichtlichen Kontext dargestellt. Carol Armstrong: *Scenes in a library. Reading the photograph in the book, 1843–1875*, Massachusetts: MIT Press 1998.
- 4 Paul Valéry: *Hundert Jahre Photographie (1939)*, in: ders.: *Werke Bd. 7*, hg. v. Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt/M.: Insel 1995, S. 495–504, hier: S. 496.
- 5 Bildspezifisch hebt nach 1839 der prominente Streit über die Verortung der Fotografie jenseits oder neben der Malerei an, in dem auch über Zugehörigkeit zum System der Künste entschieden werden soll. Gerhard Plumpe hat gezeigt, wie das System der Ästhetik am Gegenstand des Fotografischen an seine Grenze kommt. Der ästhetische Diskurs, der Disposition von Original und Urheberschaft verpflichtet, muss das neue Medium als mechanisch reproduzierendes verdrängen – und handelt sich damit zahllose Debatten ein. Vgl. Gerhard Plumpe: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München: Fink 1990.
- 6 »Eine Literatur würde rein, wenn sie unter Hintansetzen all der Aufgaben, die von anderen Ausdrucks- oder Produktionsweisen wirksamer, als sie es vermag, erfüllt werden, sich dem widmete, was sie und nur sie erreichen kann.« Valéry: *Hundert Jahre Photographie (Anm. 4)*, S. 497.
- 7 Ebd., S. 499.
- 8 Barthes: *Die helle Kammer (Anm. 1)*, S. 21.
- 9 Vgl. dazu Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv (Geschichte und Theorie der Fotografie Bd. 1)*, hg. v. Herta Wolf, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst 1998.
- 10 Valéry: *Hundert Jahre Photographie (Anm. 4)*, S. 496.
- 11 Barthes: *Die helle Kammer (Anm. 1)*, S. 28 f. Das Wort von der »ungewissen Kunst« fällt ebd., S. 25. Vgl. auch die abschließende Charakterisierung als »bizarre[s] Medium« ebd., S. 126.
- 12 Ebd., S. 65. »Die Photographie muß still sein (es gibt dröhnende Photos, ich mag sie nicht): das ist keine Frage der »Diskretion«, sondern der Musik [...] (die Augen schließen bedeutet, das Bild in der Stille zum Sprechen zu bringen).« Vgl. auch ebd., S. 111: das Photo »kann nicht sagen, was es zeigt.«
- 13 Zur Kategorie der Ekphrasis vgl. Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München: Fink 1995; Murray Krieger: *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*, Baltimore u. a.: John Hopkins UP 1992; Valerie Robillard (Hg.): *Pictures into words: theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*, Amsterdam: VU UP 1998.

- 14 Hubertus von Amelunxen: Über die allmähliche Verfertigung von Bildern beim Schreiben, in: ders.: Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot, Berlin: Nishen 1988, S. 7.
- 15 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie (1931), in: ders.: Gesammelte Schriften II,1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Werkausgabe Bd. 4), Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, S. 368–385, hier: S. 385. Damit ist eine Korrespondenz von Aufnahme und Text gefordert: »Immer kleiner wird die Kamera, immer mehr bereit, flüchtige und geheime Bilder festzuhalten, deren Chock im Betrachter den Assoziationsmechanismus zum Stehen bringt. An dieser Stelle hat die Beschriftung einzusetzen, welche die Photographie der Literarisierung aller Lebensverhältnisse einbegreift, und ohne die alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben muß.« Zum Thema des Eingriffs durch Literarisierung der Fotografie vgl. auch ders.: Der Autor als Produzent, in: ders.: Werke II,2 (Werkausgabe Bd. 5), S. 683–701, hier: S. 693: »Was wir vom Fotografen zu verlangen haben, das ist die Fähigkeit, seiner Aufnahme diejenige Beschriftung zu geben, die sie dem modischen Verschleiß entreißt und ihr den revolutionären Gebrauchswert verleiht. Diese Forderung werden wir aber am nachdrücklichsten stellen, wenn wir – die Schriftsteller – ans Fotografieren gehen.«
- 16 Joachim Paech: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration, in: Jörg Helbig (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, Berlin: Erich Schmidt 1998, S. 14–30.
- 17 Ein Beispiel: *Mise en abyme* ist z. B. ein Motiv der Lyrik des späten 19. Jahrhunderts, nämlich: »das wiederkehrende Bild der Selbstgegenwärtigkeit des Subjektes als einer räumlichen Umschließung, als Raum, Grab oder Krypta, in der die Stimme wie in einer Höhle widerhallt. Das Bild bezieht seine Wahrscheinlichkeit aus seiner eigenen ›mise en abyme‹ in der Gestalt eines Körpers, der als Behältnis der Stimme (oder der Seele, des Herzens, des Atems, des Bewußtseins oder Geistes), die er ausatmet, fungiert.« Vgl. Paul de Man: Anthropomorphismus und Trope in der Lyrik, in: ders.: Allegorien des Lesens, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 179–204, hier: S. 196.
- 18 Zur Figur, die der Heraldik (Emblem im Emblem) entstammt, im literarischen Kontext vgl. Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris: Gallimard 1977.
- 19 Vgl. Craig Owens: Fotografie *en abyme* [1978], in: Theorie der Fotografie V 1980–1995, hg. v. Hubertus von Amelunxen, München: Schirmer/Mosel 2000, S. 64–80.
- 20 Die chiasmatische Figur unterscheidet sich vom Verhältnis der Schrift zum Akustischen. Dort ist es eine Supplementfigur, die das Hören in der Schrift hervorruft. Während das Supplement des Hörens, die »Stimmen des Textes«, das Medium Schrift dissimuliert, bleibt beim Chiasmus das Andere der Unterscheidung kopräsent – was zwischen Text und Bild eine immens breite Skala von Überkreuzungen zwischen piktographischer Lyrik und Graphismus in der Malerei ermöglicht.
- 21 Vgl. Ulrich Ernst: Optische Dichtung aus Sicht der Gattungs- und Medientheorie, in: ders./Bernhard Sowinski (Hg.): *Architectura Poetica*, Festschrift für Johannes Rathofer, Köln/Wien: Böhlau 1990, S. 401–418.
- 22 Michael Giesecke: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 90 ff.
- 23 »Dies ist eine wesentliche Voraussetzung für die Hervorbringung der elementaren Tätigkeiten unseres Gehirns, die auf die Reize der Schrift mit eingebildeten oder wirklichen Tönen, mit Bedeutung antwortet.« Paul Valéry: Die beiden Dinge, die den Wert eines Buches ausmachen, in: ders.: Über Kunst. Essays, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1965, S. 15–22, hier: S. 15 f.
- 24 Ebd., S. 15. »Dies ist es, was man unter *lesen* versteht.« Zum Gesetz von An- und Abwesenheit des Zeichens vgl. Aleida Assmann: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose, in: Materialität der Kommunikation, hg. v. H. U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 237–251.
- 25 Valéry: Die beiden Dinge (Anm. 23), S. 16. Meine Hervorhebung.
- 26 Ebd.
- 27 Ebd., S. 22.
- 28 Ivan Illich hat gezeigt, wie sich um 1180 Materialität und Bild des Textes ausdifferenzieren. Im Zusammenhang mit der Veränderung monastischer Lektüre, vom Murmeln zum stillen Lesen, verändert bzw. entsteht das Vorstellungsbild vom Text als autonome Größe, indem sich die visuelle Anschauung der Buchseite von der Partitur der zuvor laut intonierten Buchstabenfolgen löst. Vgl. Ivan Illich: Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos

- ›Didascalion‹. Frankfurt/M.: Luchterhand 1991. Vgl. dazu auch Axel Fliethmann: Gespenstische Ähnlichkeit, in diesem Band.
- 29 Roland Barthes: Der Geist des Buchstabens (1970), in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, S. 105–109, hier: S. 105.
- 30 Ebd., S. 109.
- 31 Ebd.
- 32 Vgl. Roland Barthes: Cy Twombly oder Non multa sed multum, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn (Anm. 29), S. 165–186.
- 33 Die Suche nach »Meta-Medien«, die diese womöglich alteuropäische Leitunterscheidung übersteigen, ist daher rege. Derridas Begriff der Schrift als Name differenzieller Bewegung – und der anhängige »texte générale« ist ein Angebot, die digitale Kalkulation ein anderes.
- 34 Vgl. Karl-Heinz Göttert: Einführung in die Rhetorik, München: Fink 1991, S. 56 ff.; Gert Ueding, Bernd Steinbrink: Grundriss der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode, 3. üb. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 1994, S. 308.
- 35 Dazu zählen invertierter Parallelismus, Antithese, Antimetabole, Antistrophe und kontrapunktische Phrase.
- 36 <http://www.chiasmus.com>.
- 37 Vgl. Heinrich Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik, München: Max Huber 1963, S. 128 (§ 392).
- 38 Vgl. Anm. 36
- 39 »Zwei sich entsprechende Paare werden nicht parallel (a-b-a-b), sondern in umgekehrter Folge (a-b-b-a) gebraucht. Der Name kommt vom griechischen Buchstaben chi (χ).« Unter: <http://www.rhetorik.ch/Figuren/Figuren.html#16>.
- 40 Art. »Chiasmus«, in: Metzler Literatur Lexikon, 2. üb. Aufl. Stuttgart: Metzler 1990, S. 79: »Chiasmus, m. [lat. = in der Form des griech. Buchstabens chi = χ , d. h. in Überkreuzstellung], rhetor. Figur, überkreuzte syntakt. Stellung von Wörtern zweier aufeinander bezogener Wortgruppen oder Sätze, dient oft der sprachl. Veranschaulichung einer Antithese, z. B. ›Eng ist die Welt und das Gehirn ist weit‹ (Schiller, Wallenstein).«
- 41 Concise Oxford Dictionary of Literary Terms: »chiasmus [ky-AZ-mus] (plural -mi), a figure of speech by which the order of the terms in the first of two parallel clauses is reversed in the second. This may involve a repetition of the same words (›Pleasure's a sin, and sometimes sin's a pleasure‹ – Byron) or just a reversed parallel between two corresponding pairs of ideas. [...] The figure is especially common in 18th century English poetry, but is also found in prose of all periods. It is named after the Greek letter *chi* (χ), indicating a ›criss-cross‹ arrangement of terms. Adjective: chiasitic.«
- 42 Silvae Rhetoricae, unter: <http://humanities.byu.edu/rhetoric>. Eine hervorragende Site der Universität Birmingham zur Rhetorik.
- 43 »Der in der Neuzeit sogenannte ›Chiasmus‹ [...] besteht in der Überkreuzstellung entsprechender Bestandteile in einander entsprechenden Gruppen und ist so ein die Antithese ausdrückendes Mittel der *dispositio*.« Heinrich Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik (Anm. 37), § 392, S. 128 f.
- 44 Ebd., § 53, S. 32.
- 45 Maurice Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare, München: Fink 1986, S. 340. Vgl. dazu Gregor Schwering: Taktilität. Text und Bild im Spannungsfeld leibhaftiger Praxis, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi), H. 117 Taktilität, hg. v. Ralf Schnell (2000), S. 58–77.
- 46 Jacques Derrida: + R, in: ders.: Die Wahrheit in der Malerei (1972), Wien u. a.: Passagen 1992, S. 198. Es handelt sich um ein Selbstzitat aus Derrida: Positionen.
- 47 Ebd. Den Chiasmus könne man »immer wieder voreilig als das thematische Muster der Dissemination betrachten«, Selbstzitat aus Derrida: Hors-Livre.
- 48 Das X wird üblicherweise grafisch als Kreuz zwischen die Terme gesetzt, um den Chiasmus der Worte anschaulich zu zeigen. Vgl. etwa <http://www.chiasmus.com> für zahlreiche Beispiele. Heinrich Lausberg dagegen führt ein kompliziertes Notationssystem in der Schreibweise für Brüche ein ($a^{\chi} b^{\chi} / b^{\chi} a^{\chi}$), dessen Erklärung ich mich zu paraphrasieren nicht traue: »Zur Kennzeichnung einander entsprechender Wörter werden für die Wortbedeutungen kleine lat. Buchstaben (a b ...), für die Zugehörigkeit zu einer Wortgruppe tiefgestellte arabische Ziffern ($a^1, b^1 \dots$) gewählt. Die Identität des Wortkörpers (im Stamm, nicht notwendig in form- und wortbildenden Elementen) in verschiedenen Wortgruppen wird durch große lat. Buchstaben (A B ...) ausgedrückt. Die syntaktischen Funktionen der Wörter werden durch die als Exponenten angebrachten letzten kleinen Buch-

- staben des lat. Alphabets gekennzeichnet ($a_x b_y$). Syntaktische Rahmenbestandteile werden mit den kleinen oder (wenn sie in beiden Wortgruppen als gleiche Wortkörper vorkommen) großen Buchstaben p q r (P Q R) bezeichnet.« Heinrich Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik (Anm. 37), S. 129 Fußnote.
- 49 Für einen ausführlichen Kommentar vgl. Hugh Silvermann: Textualität und Visibilität ... ein nahezu vollkommener Chiasmus ..., in: Michael Wetzel/Herta Wolf (Hg.): Der Entzug der Bilder: Visuelle Realitäten, München: Fink 1994, S. 37–46 (Übersetzung von Anke Müller).
- 50 Vgl. etwa Victor I. Stoichita: Das selbstbewußte Bild. Der Ursprung der Metamalerei, München: Fink 1998.
- 51 Vgl. Craig Owens: Fotografie *en abyme* (Anm. 19).
- 52 Das Porträt ist selbst Teil einer vierteiligen Serie, die bei Djuna Barnes: Paris, Joyce, Paris, Berlin: Wagenbach 1988, S. 54 f. abgebildet ist. Sie zeigt Joyce (auf den anderen Bildern) mit Augenklappe nach seiner Operation, thematisiert also selbst die Dialektik von Sehen und Blindheit.
- 53 Gisèle Freund: Porträts, München: Schirmer/Mosel 1998; dies.: Die Poesie des Portraits. Portraits von Schriftstellern und Künstlern, München: Schirmer/Mosel 1998; dies.: Gesichter der Sprache. Schriftsteller um Adrienne Monnier. Fotografien zwischen 1935 und 1940, Stuttgart: Hatje Cantz 1996.
- 54 Vgl. Matthias Bickenbach: Das Dispositiv des Photoalbums. Mutation kultureller Erinnerung, in: Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte, Wilhelm Voßkamp (Hg.): Medien der Präsenz, Köln: DuMont 2001, S. 87–128.
- 55 Zu dieser (offenen) Szene liegen zahlreiche Darstellungen vor. Vgl. Sylvia Beach: Shakespeare and Company. Ein Buchladen in Paris [1956], Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982; Adrienne Monnier: Aufzeichnungen aus der Rue de l'Odéon [1960], Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998; Noel R. Fitch: Sylvia Beach. Eine Biographie im literarischen Paris 1920–1940 [1983], Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989. Vgl. auch Djuna Barnes: Paris, Joyce, Paris (Anm. 52) sowie die schöne Darstellung von Andrea Weiss: Paris war eine Frau. Die Frauen von der Left Bank, Reinbek: Rowohlt 1998.
- 56 Sylvia Beach: Shakespeare and Company (Anm. 55), S. 128.
- 57 Etwa Oscar Wilde: Das Bildnis des Dorian Gray [1891], hg. und üb. v. Jörg W. Rademacher, Berlin: Eichborn 2000. Der Chiasmus von Innen/Außen so wie Zeit und Zeitlosigkeit des lebenden/porträtierten Subjekts und das Mise en abyme seiner Ansichtigkeit verschränken sich. Dem einen Bildnis, das Dorian widerspiegelt, stehen darüber hinaus an genau einer Stelle die Vielzahl seiner Fotografien gegenüber, Bilder der Veränderung, die das eine, gemalte Bild inkorporiert. Dieser Blick auf Dorian kommt aus dem Abseits, von Seiten der Frau Lord Henrys: »Ich kenne Sie recht gut durch Ihre Photographien. Ich denke, mein Gatte besitzt siebenundzwanzig von Ihnen.« Ebd., S. 43.
- 58 Fotografische Porträtnormen verbreiteten sich nach 1850 international und übten gesellschaftlich eine mediale Darstellungsform ein. Vgl. Gisèle Freund: Photographie und Gesellschaft, Reinbek: Rowohlt 1979; Jean Sagne: Porträts aller Art. Die Entwicklung des Fotoateliers, in: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln: Könemann 1999, S. 102–122.
- 59 Notwendige Vergangenheit und Zeichen des Zeitmodus der Fotografie, der Sprung in die Zeit, die die Präsenz des Bildes augenblicklich in seine Vergangenheit setzt, im Moment des Auslösers. Hier setzt das Thema vom Tod des Autors auf der bildtheoretischen Ebene der Serialität an.
- 60 Für eine (der wenigen) Auseinandersetzungen, die sich dieses Typs Bild annimmt, vgl. Wilhelm Genazino: Das Bild des Autors ist der Roman des Lesers, Münster: Kleinheinrich 1994.
- 61 Vilém Flusser sieht in der Kopplung Bild – Name bzw. Benennung den spezifischen Effekt des Fotografischen als Bildmedium. Fotografie ist nicht Darstellung der Welt, sondern ein »Werkzeug zum Erzeugen von Eigennamen«. Vilém Flusser: Fotografieren als Definieren (1985), in: ders.: Standpunkte. Texte zur Fotografie (Edition Flusser Bd. 8), Göttingen: European Photography 1998, S. 110–112. Fotografien bedeuten gemäß Flussers Theorie eine Übertragung von Begriffen, vgl. ders.: Für eine Philosophie der Fotografie (1983), 4. üb. Aufl. Göttingen: European Photography 1989.
- 62 Sie stammt nicht, wie man meinen könnte, empirisch vom Redakteur, Layouter oder Photographen. Diese setzen sie nur ein, verknüpfen Text und Bild gemäß der (Selbst-)Verständlichkeit des Diskurses.
- 63 Vgl. Michel Butor: Die Wörter in der Malerei [1969], Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992.
- 64 Roland Barthes: Die Fotografie als Botschaft (1961), in: ders. Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn (Anm. 29), S. 11–27, hier: S. 14.

Matthias Bickenbach (Köln)

196

- 65 Ebd., S. 21.
- 66 Dazu zentral Michael Rutschky: Photographie mit Unterschrift. Über ein unsichtbares Genre, in: Barbara Naumann (Hg.): Vom Doppelleben der Bilder, München: Fink 1993, S. 51–66.
- 67 Ebd. Diese Logik der Hinzufügung reglementiert auch und gerade die Bilder des Fernsehens. Vgl. Michael Rutschky: Massenmedien: Kein Bild ohne Text. In: Merkur, 55. Jg., H. 1 (Januar 2001), S. 79–84.
- 68 Roland Barthes: Die Fotografie als Botschaft (Anm. 64), S. 21.
- 69 Vilém Flusser: Text und Bild (1984), in: ders.: Standpunkte. Texte zur Fotografie (Anm. 61), S. 73–96, hier: S. 88.
- 70 Als »hypothetisches Schema« bezeichnet Flusser sein Modell ebd., S. 76.
- 71 Ebd., S. 73.
- 72 Ebd., S. 75.
- 73 Ebd., S. 77.
- 74 Ebd., S. 78.
- 75 Ebd., S. 84. »Ein technisches Bild kritisieren heißt, die Begriffe analysieren, die das Bild und den es erzeugenden Apparat programmiert haben.«
- 76 Gerhart von Graevenitz: Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes »West-östlichen Divan«, Stuttgart/Weimar: Metzler 1994, S. 4.
- 77 Ebd., S. 4 f. mit Verweis auf Michael Giesecke: Der Buchdruck (Anm. 22), S. 597 ff.
- 78 Ebd., S. 5, vgl. Michael Giesecke: Der Buchdruck (Anm. 22), S. 421.
- 79 Ebd., S. 5 f.
- 80 Ebd., S. 6.
- 81 Ebd., S. 9.
- 82 Walter Benjamin: Vereidigter Bücherrevisor, in: ders.: Einbahnstraße, in: ders.: Werke IV,1 (Anm. 15), S. 102.
- 83 Ebd.
- 84 Ebd., S. 103.
- 85 Ebd. Zu Benjamins komplexen Theorien der Überkreuzung von Bild und Text, etwa im Konzept des »dialektischen« Bildes, vgl. Sigrid Weigel: Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise, Frankfurt/M.: Fischer 1997; Bettine Menke: Bild – Textualität. Benjamins schriftliche Bilder, in: Michael Wetzel/Herta Wolf (Hg.): Der Entzug der Bilder (Anm. 49), S. 47–65.
- 86 Zur wahrnehmungstechnischen Formung der Schrift vgl. Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800–1900, München: Fink, 2. erw. und korrig. Aufl. 1987, S. 87 ff. und S. 257 ff.
- 87 Zur Kategorie von Detail und Zufall vgl. Jens Ruchatz: Die Chemie der Kontingenz. Zufall in der Fotografie, in: Peter Zimmermann/Natalie Binczek (Hg.): Eigentlich könnte alles auch anders sein, Köln: König 1998, S. 199–224.
- 88 William Henry Fox Talbot: Der Stift der Natur (1844), Text zu Tafel II: Ansicht der Boulevards von Paris, in: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie I, 1839–1912, München: Schirmer/Mosel 1980/1999, S. 60–63, hier: S. 63. Für ein fotografisches Kunstprojekt, das daran erinnert, siehe Ugo Muggas »Verifikationen«, insbes. Verifikation VI: Die Vergrößerung. Der Blick aus meinem Fenster, in Erinnerung an das Fenster von Le Gras, in: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie III, 1945–1980, München: Schirmer/Mosel 1983/1999, S. 211–221, hier: S. 216 f. Muggas Reminiszenz zu Nièpces Bild des Fensters bzw. aus dem Fenster inszeniert in einer dreistufigen Vergrößerung das Auftauchen des Schriftzugs »Agfa«, der auch das Trägermaterial, das er benutzt, zielt. Die Wiederkehr der Schrift bezeugt hier den Werdegang der Fotografie von einer neuen »visuelle[n] Sprache« zur Kommerzialisierung.
- 89 Georg Franck: Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf, München: Hanser 1998, vgl. insbes. S. 49 ff.
- 90 Paul Virilio: Die Sehmaschine, in: ders.: Die Sehmaschine, Berlin: Merve 1989, S. 135–172, hier: S. 142. Auch Baudrillard spricht von einer Umkehrung: »Die primitive Gesellschaft hatte ihre Masken, die bürgerliche ihre Spiegel. Wir haben unsere Bilder. Wir glauben, die Welt mit der Technik bezwingen zu können. Durch die Technik aber zwingt sich die Welt uns auf, und der Überraschungseffekt dieser Umkehrung ist beträchtlich.« Jean Baudrillard: Photographies – Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité, elle en est une autre plus subtile, qui s'enveloppe la première du signe, Chalon-sur-Saône: Descartes & Cie 1998. Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung von Marie Nievoll unter <http://www.stmk.gv.at/verwaltung/lmj-ng99/ baudri/text.html>.
- 91 Talbot: Der Stift der Natur (Anm. 84), S. 60.

- 92 Ebd. Vgl. auch den Kommentar zu Tafel III: Gegenstände aus Porzellan, in dem Talbot den registrierenden Blick der Fotografie als Inventarisierung empfiehlt und mit einer Anweisung zu Blende und Belichtungszeit endet. Ebd., S. 61.
- 93 Vgl. Hubertus von Amelunxen: Die aufgehobene Zeit (Anm. 14), S. 27.
- 94 Ebd., S. 44, vgl. S. 45: »Somit ist das *Bild an sich* nicht bedeutend, sondern die Umstände, die es *so* haben entstehen lassen. Nicht die Photographie als eine gewesene Gegenwart wird also von Talbot evoziert, sondern die Photographie als ein Ende des Erinnerung, als das Versunkensein des primär Erinnerung.«
- 95 Frank Heidtmann: Wie das Photo ins Buch kam (Anm. 3), S. 18 f.
- 96 Hubertus von Amelunxen: Die aufgehobene Zeit (Anm. 14), S. 51.
- 97 Ebd.

Tom Holert (Köln)

**EVIDENZ-EFFEKTE. ÜBERZEUGUNGSARBEIT
IN DER VISUELLEN KULTUR DER GEGENWART**

ANSCHAULICHKEIT OHNE ANSCHAUUNG

Am 30. September 2000, wenige Tage vor der Konferenz, die diesem Band zugrunde liegt, erregten die Videobilder vom Tod des 12-jährigen Mohammad al-Durrah im Kugelhagel einer Auseinandersetzung zwischen israelischen Soldaten und militanten palästinensischen Demonstranten in der Nähe der jüdischen Netzarim-Siedlung in Gaza-Stadt weltweites Aufsehen. Der palästinensische Kameramann Talal Abu-Rama, der für den französischen Fernsehsender TF2 arbeitet, stand in der Nähe der Mauer, an welcher der Junge mit seinem Vater Jamal al-Dirreh hinter einer Tonne kauerte, als beide von insgesamt 15 Kugeln getroffen wurden. Eine Sequenz von Videostills dieser Tragödie wurde daraufhin von dem Sender über die Agentur AFP an die Printmedien verkauft. Die Zeitungen druckten sie – oft in Farbe, teilweise auf den Titelseiten und häufig ohne längere Erläuterung.

So begnügte sich die Wochenzeitung *Die Zeit* in ihrer Ausgabe vom 5. Oktober 2000 damit, eine Auswahl von drei Videostills des Geschehens von Netzarim über einen Hauptartikel zum Nahost-Konflikt auf der Titelseite zu platzieren, ohne in diesem Text auf das Ereignis einzugehen. Die dürre Bildunterschrift lautete: »Im Kreuzfeuer des Hasses kann ein palästinensischer Vater sein Kind nicht vor dem Tod retten.« (Abb. 1)

Diese Zeile enthält einen stillen Vorwurf an die Adresse des Vaters; nähere Informationen über die Sterbeszene suchte man in dieser *Zeit*-Ausgabe jedoch vergeblich. Man erfuhr weder den genauen Ort, noch das Datum, noch die Namen des sterbenden Jungen und seines schwer verletzten Vaters, von einer Analyse des Gesamtgeschehens an diesem Tag an der Netzarim-Kreuzung ganz zu schweigen. Das heißt, die Redaktion ist offensichtlich davon ausgegangen, dass dieses erschütternde Dokument auch ohne rahmende Informationen »wirkt« und die Zeugenschaft der Bilder nicht durch eine externe Bezeugung ergänzt werden muss, um zu *überzeugen*.

Zweifellos verträgt sich diese entkontextualisierende Bilderstrategie nicht mit den Leitvorstellungen über journalistische Sorgfaltspflicht und Professionalität. Aber sie verrät ein interessantes und symptomatisches Vertrauen in die selbsterklärende Kraft solcher Bilder. »Solche Bilder«, das heißt: unscharfes, ver-



Abb. 1

Titelseite der *Zeit* mit drei farbigen Videostills von der Ermordung des 12-jährigen Mohammad al-Durrah in Gaza-Stadt, 30. September 2000. Ausriss *Die Zeit*, Nr. 41, 5. Oktober 2000, S. 1 (Videostills AFP/dpa)

wackeltes Videomaterial, aufgenommen unter extremen Bedingungen, um den Preis ›minderer‹ optischer Qualität – also letztlich Bilder, die dem um ›Aufklärung‹ und Präzision bemühten Sehen nicht entgegenkommen, sondern sich ihm tendenziell entziehen. Ihre Sichtbarkeit verdankt sich gerade nicht möglichst detailgenauer und informationshaltiger Abbildung, wie es einem okzidental-zentralperspektivisch-realistischen Bildverständnis und den durch technologische und wissenschaftliche Entwicklung gestiegenen Standards der Wirklichkeitstreue entspricht. Vielmehr basiert die spezifische ›Sichtbarkeit‹ dieser Bilder auf einer Degradation des Sichtbaren, auf einer Tendenz, das »Bild« verschwinden zu lassen und es, wie der Filmtheoretiker Serge Daney gesagt hat, durch das »Visuelle«, durch bildlose, gewissermaßen *blinde* Bilder, zu ersetzen.¹

Im Folgenden soll nun anhand einiger Beispiele erörtert werden, inwiefern die überzeugende Wirkung von Bildern mit der Beobachtung einhergeht, dass auf ihnen eigentlich nichts oder doch nur sehr wenig zu sehen ist, was sich einem unmittelbaren Verständnis erschließt. Wie also wird Anschaulichkeit hergestellt, ohne etwas zum Anschauen zu bieten? Und wie wird bisweilen *überzeugt*, ohne zu *bezeugen*?

Der Zusammenhang zur Fragestellung der *Korrespondenzen* zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart ist dabei sehr lose geknüpft und soll nicht im Vordergrund der Argumentation stehen. Aber der Kontext dessen, was Michel de Certeau einmal die »Instituierung des Realen« genannt hat, ist auch für Vergleiche,

Tom Holert (Köln)

200

Analogien und Korrespondenzen von Belang, die zwischen den Epochenclustern gezogen werden können. De Certeau forderte in seinem Buch über die »Erfindung des Alltäglichen«, man solle die »Funktionsweisen des Glaubens und des Glauben-machens« erfassen, und unterschied dabei zwei »Mechanismen«, um Glaubwürdigkeit herzustellen: den

Anspruch *im Namen eines Realen zu sprechen*, das angeblich unzugänglich, gleichzeitig das Prinzip dessen, was geglaubt wird (eine Totalisierung), und das Prinzip des Glaubensaktes (eine sich immer entziehende, nicht verifizierbare und fehlende Sache) ist; andererseits die Fähigkeit des von einem ›Realen‹ autorisierten Diskurses, sich in Form von *die Praxis organisierenden Elementen*, das heißt in Form von ›Glaubensartikeln‹ auszubreiten.²

Die »Narrativität der Medien« verbindet sich mit einem »Diskurs der zu konsumierenden Produkte«. Das Reale wird in Form von »Glaubensartikeln« verbreitet. Das fieberhafte Enthüllen und Visualisieren produziert selbst die Bedingungen, unter denen Glaubwürdigkeit behauptet werden kann. »Fakten« übertönen die skeptische Rede, aber auch das Ereignis; man beugt sich den »Nachrichten«, kann sie aber nicht in Zweifel ziehen.

Der »Vertrag zwischen dem Blick und dem Realen«, den die Moderne entwickelt hat, wird umgekehrt. Nunmehr gibt es »genau das zu *sehen*, was man *glauben* soll.«³ Im Unterschied zum alten Postulat von der »Unsichtbarkeit des Realen«, das de Certeau als vor-moderne Kondition charakterisiert, herrscht im »Mythos« der Moderne der Imperativ der Sichtbarkeit, »das heißt, *geglaubt* wird nur, was *gesehen* wird.«⁴ Diese Verknüpfung von Sichtbarkeit und Glaubwürdigkeit, der Schlüssel zum Problem der Evidenz, hat eine lange Geschichte. Sie bewegt sich auf dem schmalen Grat der »Spannung zwischen dem Beweisbaren und dem mit Gewissheit Wissbaren.«⁵ Evidenz ist eine Kulturtechnik, die zugleich eine Basis gesellschaftlicher Verständigungsprozesse schafft. Sie zu thematisieren stößt einen in den *Schwindel* der Evidenz.

BEWEISEN UND BEZEUGEN

Heißt es nicht: Justitia sind die Augen verbunden? Justitia lasse sich nicht von Bildern täuschen? Vor allem die protestantischen Bildverbote bewirkten in der frühen Neuzeit, dass alles Visuelle tendenziell im Widerspruch zur Praxis der Rechtsprechung vermutet wurde. Die Reformation hielt das Bild für potenzielles

Blendwerk. Als Medium von Betrug und sinnlicher Überwältigung wurde es vor Gericht abgelehnt. Kunstwerke verschwanden aus den Gerichtssälen, Illustrationen aus den Gesetzbüchern. Die *ratio scripta* gewann die Oberhand über das (römische) *ius imaginum*.

Die Sphäre der Rechtsprechung sollte vom Bild gereinigt und in die Dunkelkammer der abstrakten Reflexionen verlegt werden. Das Recht gleicht so den »Aufzeichnungen eines Blinden« – mit all ihren Aporien und Double-binds (der Unmöglichkeit zu sehen und nicht zu sehen).

Doch besitzt die populäre Version der vorsorglich geblendeten Göttin des Rechts ikonographiegeschichtlich keineswegs das Monopol. In vielen emblematischen und allegorischen Darstellungen der Justitia fehlt die Augenbinde, oder sie wird zur doppelgesichtigen Frauenfigur wie im Frontispiz von Damhouderes Traktat *Praxis rerum civilium* von 1567. Hier blickt Justitia sehenden Auges auf die Seite, auf der sie das Schwert der Rechtsprechung hält, während der Bereich der Urteilsfindung im Gesicht mit der Augenbinde symbolisiert ist, das sich der Waage zuwendet. Martin Jay erkennt in dieser hybriden Figur eine – visuelle – Lösung des Widerspruchs zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen, zwischen der konkreten, differenzsensiblen Wahrnehmung und der textbasierten Sphäre abstrakter Gesetzgebung.⁶

Vom Ideal der blinden, den Reizen und Reizungen des Visuellen sich verweigernden Justiz führt eine mediengeschichtliche Spur zu dessen Umkehrung – zur Spektakularisierung der Rechtsprechung in der Gegenwart. Paradebeispiel ist hier das postmoderne, medialisierte Prozesswesen in den USA: Nicht nur Gerichtsfernsehsender wie *Court TV* nahmen spätestens seit dem O.J. Simpson-Prozess auf die Geschehnisse in den amerikanischen Gerichtssälen größten Einfluss. Auch die Präsentation von Beweismitteln wurde professionalisiert und technisch hochgerüstet.

Visuelle und theatralische Mittel werden vor Gericht seit Jahrhunderten eingesetzt, seit dem 19. Jahrhundert kamen verstärkt Fotografien, Diagramme, Tabellen, forensische Modelle und Bühnenausstattungen hinzu,⁷ doch die Anwesenheit von Fernsehbildschirmen im Gerichtssaal ist »the symptom of an epochal change«, notiert Ralph Rugoff 1994 über das amerikanische Gerichtswesen.⁸ In den Arbeiten des kalifornischen »crime scene analyst« Alexander Jason, der zugleich Trickfilmer und Ballistiker ist und in seinen computer-generierten High-tech-Cartoons den Tathergang für eine Vorführung vor Gericht rekonstruiert,⁹ erkennt Rugoff einen entscheidenden Schritt in Richtung auf die Transformation des Gerichtssaals in ein Multimedia-Eventtheater. Die zugleich extrem realistischen und abstrakten Videos werden auf der Grundlage von physikalischen Daten,

Tom Holert (Köln)

202

Autopsien, Polizeifotografien, ballistischen Gutachten, Polizeiberichten und Zeugenaussagen angefertigt und hatten 1992 in einem Mordprozess Premiere. Der Status dieser aufwendigen Filme an amerikanischen Gerichten ist der von »exhibits«. Sie sind nicht als »evidence«, als Beweismittel, sondern nur im Zusammenhang mit einer Zeugenaussage zugelassen. Trotzdem ist ihr Einsatz vor Gericht Bestandteil eines grundsätzlichen Wandels im Verhältnis von Text und Bildmedien in der Justiz, der sich seit den frühen 90er Jahren verstärkt abzeichnet.

Inzwischen preisen im Internet Unternehmen ihre Dienste an, die sich ganz auf die Aufbereitung von visueller Evidenz spezialisiert haben. Die Firma Imaging Forensics »steigert Bildwirkung«, »schafft dynamische Gerichtspräsentationen«, »baut Bildarchive mit Suchmaschinen auf«,¹⁰ eine Visual Evidence Company »schafft klare und eindrucksvolle Bilder und Präsentationen«, ist ein »full service creator of demonstrative evidence« für Anwälte, »who need to make compelling visual cases in the courtroom«.¹¹ Zur Palette der angebotenen Dienste gehören Video und Fotografie, interaktive Präsentationen, Modelle und Ausstellungen sowie zwei- und dreidimensionale Animationen. In der Bundesrepublik Deutschland ist, trotz nachmittäglicher Gerichtssendungen, das Fernsehen während der Verhandlung noch nicht mit im Saal.

Aber die Lage hinsichtlich der Zulassung von digitalen und anderen elektronisch erzeugten Beweismitteln vor Gericht ändert sich auch hier. So ist etwa die Video-Vernehmung von nicht im Gerichtssaal anwesenden, schutzbedürftigen Zeugen seit 1998 erlaubt.¹² Und in einem neueren juristischen Kommentar heißt es u. a., dass das deutsche Zivilprozessrecht keine rechtlichen Schranken für die Beweisführung mit Hilfe elektronischer Dokumente kennen würde:

Elektronische Beweismittel sind zulässige Beweismittel. Sie unterfallen dem Augenscheins- und dem Sachverständigenbeweis. Der Augenscheinbeweis ist angesprochen, soweit das Gericht den visualisierten Inhalt der elektronischen Datei selbst zur Kenntnis nimmt. Um einen Sachverständigenbeweis handelt es sich, wenn die Visualisierung oder auch die Prüfung der zur Sicherung der Authentizität und Integrität eingesetzten Verfahren besondere Kenntnisse und Fertigkeiten voraussetzen.¹³

Die Beglaubigung der visuellen Beweismittel führt das rohe Bildmaterial, das unergänzt, selbsterklärend überzeugt, zurück in den Raum der Diskursivität. Die Prozesse des Beweisens und des Bezeugens schließen einander sogar tendenziell aus. In den Worten von Jacques Derrida: »Il faut distinguer entre témoignage et preuve, témoignage et pièce à conviction, témoignage et indice (même si tout ce

qu'on distingue ainsi du témoignage n'aura pu être établi à son tour, comme tel, que sur un fondement testimonial au moins implicite et sur quelque procédure de foi jurée; [...]», denn der Prozess des Bezeugens impliziere »la foi, la croyance, la foi jurée, l'engagement à dire la vérité«, jenes Vertrauen in die Rede und den hohen individuellen Wahrheitseinsatz also, das vom rohen Beweisstück und seiner Überzeugungskraft negiert wird. Zugespitzt formuliert: »Là où il y a preuve, il n'y a pas témoignage.«¹⁴

HIRN-FORENSIK

Am 15. September 2000 druckte die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* eine Meldung zum Stand im Korruptionsprozess um den indonesischen Ex-Präsidenten Suharto. Wiederholt hatten Suhartos Anwälte eine Vertagung des Prozesses erwirkt. Ihr Klient sei gesundheitlich nicht in der Lage, zur Verhandlung zu erscheinen. Zur Untermauerung dieser Behauptung traten Ärzte vor Gericht auf. Zunächst Suhartos Privatärzte, später unabhängige, vom Gericht bestellte Mediziner. Eine Schwarz-Weiß-Fotografie der Presseagentur Reuters illustrierte den FAZ-Artikel. (Abb. 2)

Sie zeigt, wie im Gerichtssaal computertomographische Bilder des Gehirns von Suharto auf eine Leinwand projiziert werden, während ein Herr mit Mikrophon im Vordergrund die visuellen Zeugnisse des Gesundheitszustands zu erläutern scheint. Im weißen Anzug mit schwarzem Hemd gleicht der im Profil Gegebene einem Conferencier, der seine Gäste durch einen bunten Abend geleitet. Der Gerichtssaal wird zur Bühne von Expertenkompetenz, die sich wissenschaftlicher Visualisierungstechniken bedient.

Natürlich ist das Foto nur bedingt selbstexplikativ. Dass die Szene in einem juristischen Kontext angesiedelt ist, erfährt man ebenso erst über den Begleittext wie die Tatsache, dass es sich bei den gezeigten Aufnahmen um Tomogramme des abwesenden Suharto handelt. Derart durch den Text instruiert, gewinnt die fotografierte Situation jedoch frappierenden Charakter – zumindest, solange man der nun folgenden Lektüre folgt, ihre ›Evidenz‹ anerkennt.

Der Transfer des prekären Bildmaterials aus den angestammten institutionellen Orten von Arztpraxis, Krankenhaus oder Laboratorium in den Gerichtssaal (und von dort aus in die globalen Medien-Netzwerke) ist von großer Symbolik. Die Sichtbarmachung des Schädelinneren eines einst allmächtigen Politikers legt – wie verständlich oder ›lesbar‹ diese Bilder auch sein mögen – die mutmaßliche kognitive ›Schaltzentrale‹ seiner Macht frei. Es wird Einblick gewährt in das

Tom Holert (Köln)

204

Abb. 2

Bericht über das Korruptionsverfahren gegen den indonesischen Ex-Präsidenten Suharto mit einem Foto, das die Projektion von Computertomographien im Verhandlungssaal in Jakarta am 14. September 2000 zeigt. Ausriss *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 215, 15. September 2000, S. 6 (Foto: Reuters)



Gehirn eines nachhaltig berüchtigten Staatschefs, der zwischen 1965 und 1998 eines der weltweit repressivsten Militärregimes verantwortet hat. Man darf an den ›Körperwelten‹ des ›gläsernen Ex-Diktators‹ teilhaben, den grafischen Zeugnissen einer paradoxen Obduktion am lebenden Organ beiwohnen. Andererseits kann man sich von der – möglicherweise erschreckenden, vielleicht aber auch beruhigenden – ›Gewöhnlichkeit‹ dieses Hirns überzeugen.

Eine allegorische Lektüre des Reuters-Fotos mag noch weiter gehen. Denn es skizziert ja die Beziehungen zwischen den Systemen der Wissenschaft und der Rechtssprechung sowie zwischen den Bildern, ihren Vermittlern und ihrem Publikum. So unterscheiden sich die Reaktionen auf die Präsentation des vermeintlich evidenzhaltigen Materials. Einige der Zuhörer konzentrieren sich auf den Redner und seine wissenschaftliche Vorführung, andere richten ihren Blick auf

die hirnanatomischen Bilder und kehren dem Mann mit dem Mikrofon den Rücken zu. Je nach angenommener Überzeugungskraft oder Plausibilität wird entweder dem Vortragenden und seinen Erläuterungen oder dem projizierten Hirnspektakel Aufmerksamkeit zuteil.

Das Reuters-Foto zeigt auch, wie jene Evidenz, die das Gericht davon überzeugen soll, Suharto sei nicht vernehmungsfähig, *produziert* werden muss. Dabei ergänzt die Autorität der wissenschaftlichen Bilder die Autorität des Repräsentanten der behandelnden Ärzteschaft. Ohne die erklärenden Worte bliebe das Gezeigte für Laien unverständlich. Aber *mit* diesen Worten (die dem Zeitung lesenden Publikum vorenthalten werden – das vermeintliche Hirnleiden Suhartos bleibt in dem begleitenden Artikel unerläutert) fungieren die Hirn-Visualisierungen als Bausteine in einem Evidenz-Ensemble. Das gilt auch (und möglicherweise sogar besonders) für den Fall, dass der erklärende Text den Nicht-Experten dunkel bleibt. Je nach Vor-Wissen also handelt es sich bei dem fotografischen Material derartiger Evidenz-Demonstrationen tendenziell um *visuellen Blindtext*.

EVIDENZ. HYPOTYPOSE. EFFET DU RÉEL

Ein anderer Fall der Aktivierung solcher visuellen Blindtexte, die mit weitreichendem Evidenzanspruch behaftet sind, war die NATO-Bildpolitik während des Kosovokriegs von 1999. So hielt der deutsche Verteidigungsminister Rudolf Scharping nach Beginn der Bombardierungen Ende März im April 1999 im Bundestag zu Berlin Abzüge von NATO-Satelliten-Aufklärungsfotos vermeintlicher Massengräber nebst Kartenmaterial in die Höhe, die im Moment des effektvollen Vorzeigens niemand im Plenarsaal und schon gar nicht an den Fernsehbildschirmen genauer erkennen, geschweige denn studieren konnte. (Abb. 3)

Ähnliches wiederholte sich auf einer Pressekonferenz mit dem britischen Verteidigungsminister und einem Vertreter der Bundeswehr am 14. April 1999 in Bonn, als Scharping erneut Fotomaterial »serbischer Greuelthaten« präsentierte. (Abb. 4)

Obwohl sie als mehr oder weniger gestaltfreie Musterungen auf Pressefotos und in Fernsehbildern auftauchten, dienten diese abstrakten Bilder dazu, die Behauptung der Alternativlosigkeit des Kriegseinsatzes gegen Jugoslawien zu belegen. Wie Trümpfe wurden die Fotos im Spiel der öffentlichen Diskussion ausgespielt – oder wie »Fakten« im Sinne der »Fakten, Fakten, Fakten«-Infotainment-Ideologie des Nachrichtenmagazins *Focus*: Denn diese Bilder brachten im Rahmen ihrer Inszenierung nicht Tatsachen an das Licht einer visuellen, fotogra-

Tom Holert (Köln)

206

Abb. 3

Foto von Verteidigungsminister Rudolf Scharping mit Satellitenaufnahmen und Kartenzeichnungen vor dem Bundestag im Berliner Reichstagsgebäude, das einen Artikel über den Einsatz deutscher Truppen im Kosovo-Krieg bebildert. Ausriß *Der Spiegel*, 16/1999, S. 24 (Foto: F. Darchinger)

sidigung der politischen Lösung, wie sie der Vertrag von Rambouillet vorsah – alles wie gehabt. höhen sei „ein bißchen zu wichtiguerisch“. Aber in der Substanz stimmte er



Minister Scharping (mit Nato-Aufklärungsfoto): Die Logik des Krieges brechen
 gene Woche Neu – und damit hoch umstritten – an „uneingeschränkt“ der Schröder/Fischer-Doppelstrategie aus einer „Parallelität von
 zende auch Fischers Plan ist lediglich, daß Milošević

fierten Evidenz, sondern fungierten als *facta bruta*, als opake, interpretationsbedürftige (bzw. bereits interpretierte) Versatzstücke einer Evidenz, welche vollständig erst in der Inszenierung entsteht.

Scharpings Bild-Einsatz im Kriegsjahr 1999 zielte auf Überrumpelung unter den konstitutiven Bedingungen eines visuellen Feldes, das erzeugt wird durch das Dispositiv bestehend aus Foto- und Fernsehkameras, aus der Architektur und den Routinen parlamentarischer Repräsentation, aus journalistischen Berichterstattungsmustern und »Politainment«.¹⁵ Als Bilderschwenker agiert Scharping im »Layout« der politischen Rhetorik.

Die von *Focus* propagierte Strategie der »Fakten, Fakten, Fakten« setzt ganz auf infografische Visualisierung von Wissen. Karten, Tabellen, Diagramme, Zeichnungen usw., also jene von Edward R. Tufte »design strategies« genannten Bildsorten,¹⁶ fügen sich im illustrierten Vierfarb-Magazin zu diskursiven Evidenzmaschinen. Visuelle und sprachliche Elemente werden hier zu einem suggestiven Gewebe grafischer Formate verarbeitet. In komplexen Layout-Situationen wie jenen, in denen Scharping die Aufklärungsbilder in die Höhe hält, wird die Sichtbarkeit, die das Dispositiv aus Politik und Medien garantiert, zu einem Protagonisten jener Evidenzproduktion, die der Verteidigungsminister im Interesse der Staatsraison aktiviert.

Als Regisseur visueller Evidenz bediente sich Scharping im Bundestag und auf Pressekonferenzen überdies einzelner Strategien der hellenistisch-römischen Rhetorik. In den entsprechenden Passagen von Quintilians *De institutione oratoria* beispielsweise wird der Redner, der vor Gericht auftritt, dazu ermuntert, Wunden oder anderes Beweismaterial allein auf Wirkung bedacht, dabei auch unerwartet und unangekündigt zur Schau zu stellen, um die Kraft der Überzeugung durch das rhetorische Ornat zu steigern.¹⁷ Die juristische Rhetorik erweist sich als Technik der Subjektivität und der Überzeugung, die eine »theory of images that seduce the subject and manipulate his emotions« enthält.¹⁸ Damit wird der Gerichtssaal als Theater forcierter Evidenz-Shows entworfen, in dem das plötzliche Fortreißen eines Schleiers den Blick auf ein Bild schlagender, blitzartig aufscheinender Evidenz freigeben konnte.

In erster Linie aber galt »Evidenz« in der spätantiken Rhetorik als ein narratives Vor-Augen-Stellen: »Enargeia/evidentia kommt einer Erzählung dann zu, wenn ihre Rede (dicere) zu zeigen scheint (ostendere) [...]«¹⁹ Das Vor-Augen-Stellen, ob in der belehrenden, nüchternen »Evidenz« oder der enthüllenden, affekthaltigen »Hypotypose« (deren gemeinsame kompliziert-spiegelbildliche Genealogie Rüdiger Campe herausgearbeitet hat), gehört zu den rhetorischen Techniken der Aktualität und Wirkung, des Präsentierens als Präsent-Machens. Der Kontext solchen Vor-Augen-Stellens ist dabei oft ein pragmatisch-pathetischer. Der Raum sprachlicher Mitteilung wird auf Handlung und Effekt hin



Abb. 4

Verteidigungsminister Scharping, zwischen Verteidigungsminister George Robertson und Bundeswehr-Generalinspekteur Hans-Peter von Kirchbach am 14. April 1999 in Bonn, präsentiert vermeintliche Bildbeweise serbischer Kriegsverbrechen. Das Foto macht einen Artikel auf, der über die Möglichkeit des Einsatzes deutscher Bodentruppen im Kosovo berichtet. Ausriss *Der Spiegel*, 15/1999, S. 24 (Foto: F. Darchinger)

überschritten. Die Rhetorik von Evidenz und Hypotypose markiert ein gezielt herbeigeführtes Versagen sprachlicher Funktionen. Beide Register des Vor-Augen-Stellens gleichen einer ins Bildliche verweisenden Aphasie.

In der Unmöglichkeit der Kommunikation über das Gesehene oder in der Verneinung des Gesehenen gibt sie [die hypotypotische Rede] einem Sehen Raum, das weder ›reales‹ (eigentliches) Sehen von Dingen noch ›geistiges‹ (übertragenes) Sehen von Bedeutungen und Texten ist. In diesem Raum zeigt sich das Vor-Augen-Stellen ›selbst‹. Vor-Augen-Stellen in diesem Sinne hört bis in die Bildtechnik der Ästhetik und anderer Technologien hinein nicht auf, Wirkung und Aktualität politisch und historisch zu figurieren.²⁰

Treibt man das intermediale Moment des erzähltheoretischen und rhetorischen Evidenz- und Hypotyposebegriffs weiter, wäre zu erwägen, ob man die politischen Foto-Präsentationen der letzten Zeit als hybride Auswüchse dieser Tradition ansprechen kann. Zweifellos handelt es sich um eine »Bildtechnik«, die sich »anderer Technologien« bedient, um »Wirkung und Aktualität politisch und historisch zu figurieren.« Scharping, der Impresario des visuellen Blindtextes, agierte fast so, als sei ihm die meta-rhetorische Möglichkeit eines reinen, selbstreferenziellen Vor-Augen-Stellens bewusst gewesen. Paradoxiertweise zeigte er, obgleich sein Handeln eindeutig politisch motiviert war, wie um des reinen Zeigens willen. Mehr noch, er schien von einem besonderen Verlangen erfüllt zu sein, das sich, um mit Roland Barthes zu sprechen, als gewissermaßen institutionalisiertes Phantasma mit der Figur der Hypotypose verbindet: »laisant à la représentation tout l'éclat du désir.«²¹ Scharping selbst, diese Lesart legen jedenfalls die Fotos seiner Bilder-Aktionen nahe, schien von der Energie der ›begehrenden‹ Repräsentation förmlich mitgerissen gewesen zu sein.

Auch Bundesfinanzminister Hans Eichel brach im Oktober 2000 mit Hilfe von Schaubildern sichtlich enthusiastisch ins »cognitive paradise of explanation«²² auf, als er im Bundestag und im Bundesrat die Delegierten und die Ministerpräsidenten von seinem Plan zu überzeugen suchte, die Länder zur Hälfte an den Kosten einer künftigen Entfernungspauschale sowie an einem Heizkostenzuschuss für sozial Schwache zu beteiligen. (Abb. 5 und 6)

Süffisant kommentierten *Süddeutsche Zeitung* und *Frankfurter Allgemeine Zeitung* das Versagen dieser schwungvoll vorgetragenen Bilderpolitik, konnten aber beide nicht umhin, die verschachtelte Bildsituation (Eichel am Podium der



Abb. 5

Finanzminister Hans Eichel präsentiert am 13. Oktober 2000 statistische Diagramme vor dem Bundestag in Berlin. »Auch mit grafischen Mitteln versuchte Finanzminister Hans Eichel im Bundestag zu überzeugen.« Ausriss *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 237, 14./15. Oktober 2000, S. 10 (Foto: dpa)

beiden Parlamente, an die Delegierten und die Kameras gewandt, während er mit dem Finger auf ein Diagramm zeigt, das er aber von sich weghält, und demnach kommentiert, ohne es anzublicken) zur Illustration ihrer spöttischen Berichterstattung zu verwenden.

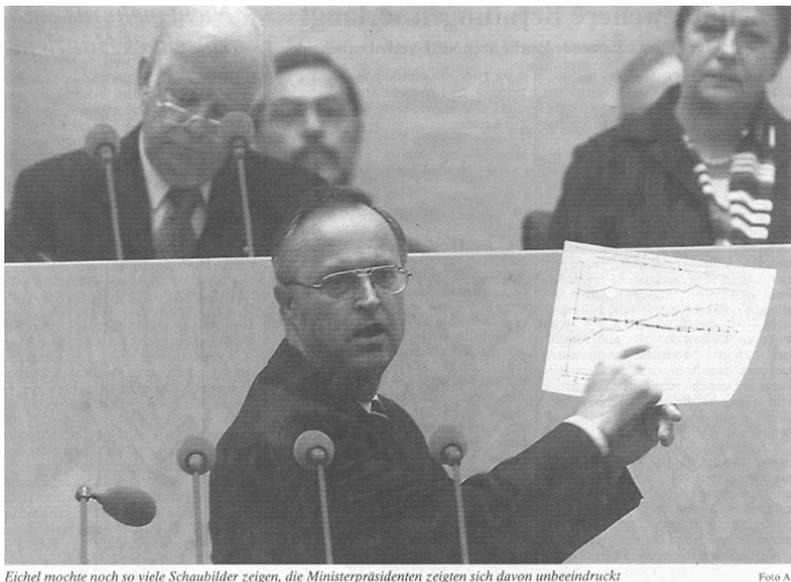


Abb. 6

Hans Eichel diesmal vor dem Bundesrat in Berlin am 20. Oktober 2000. »Eichel mochte noch so viele Schaubilder zeigen, die Ministerpräsidenten zeigten sich davon unbeeindruckt.« Ausriss *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 245, 21. Oktober 2000, S. 3 (Foto: AP)

nicht mehr Ministerpräsident in Wiesbaden, sondern Finanzminister in Berlin sei. | bau des Bundes hätte Eichel lieber anders geregelt. Doch konnte er nach einigem | Von einem „strategischen Fehler“ des Kanzlers wurde im Finanzministerium ge-

Tom Holert (Köln)

210

Und der Beispiele für Zeige-Inszenierungen sind mehr: Ob sich CDU-Generalsekretär Laurenz Meyer im Januar 2001 bei einer Pressekonferenz anlässlich einer neuen Wahlkampfkampagne vor die versammelten Journalisten und Fernsichtteams hinstellt und, wie zum Hinweis auf den flüchtigen Täter einer strafbaren Handlung, Fotos von Bundeskanzler Schröder in die Kameras hält, die im Stil einer Verbrecherkartei gestaltet und kontextualisiert worden waren (»Vorsicht Falle! Schluss mit dem Rentenbetrug«, Abb. 7); ob Palästinenser-Präsident Jassir Arafat im September 2001 mit Fotos von Gebädetrümmern südlich von Gaza-Stadt winkt, während er gleichzeitig, ohne die Bilder in diesem Augenblick selbst sehen zu können, ins Mikrophon eine Erklärung zu den Zerstörungen der israelischen Armee abgibt (Abb. 8); oder ob Bundesinnenminister Otto Schily in den Wochen nach dem 11. September 2001 in einem Pressefoto, das plötzlich überall abgedruckt wurde, einen neuartigen Personalausweis mit Fingerabdruck in Richtung Kamera reckt, als Werbung für eine nach Maßstäben der Sicherheitstechnik avancierte Technologie der »Wahrheit« zur Identifizierung einer Person (Abb. 9); – in all diesen, freilich sehr unterschiedlich zu bewertenden und zu beschreibenden, politischen Bild-Einsätzen wird die fotografische Aufnahme zu einem Beweisstück in einer Argumentation, die das eigene Handeln, ob ver-

Abb. 7

CDU-Generalsekretär Laurenz Meyer präsentiert am 23. Januar 2001 ein »Fahndungsplakat« mit dem Porträt des Bundeskanzlers Gerhard Schröder bei der Pressekonferenz zur Wahlkampfkampagne für die Landtagswahlen in Baden-Württemberg und Rheinland-Pfalz. Aufmacherfoto zu einem Artikel des *Spiegel* über die Misere der CDU. Ausriss *Der Spiegel*, 5/2001, S. 22 (Foto: M.-S. Unger)



Israels Armee stellt Angriffe ein

s Aufforderung zur Waffenruhe / Der Palästinenser-Präsident erlässt völliges Schießverbot

ie israel-
le Milli-
r einge-
Verteiler
in
peratio-
behält
vor, auf
en Vati-
zufolge
Scharon
reaktion
erpräsi-
aelische
atte zu-
hoffen,
er,
shrmals
lstands
Ferner
erheits-
vertei-
laten zu
ch den
befoh-
e zu ar-
idigung
reagie-
denz in
scharon
'sei erst
ause zu
sierung
Palästi-
ilstand
sittlung



ten, da-
nds und
zeit be-
führung
israeli-
eres zu
Auße-
für die
Terror-
e Anti-
arabi-
as drit-

Klage kurz vor dem Einlenken Israels: Palästinenser-Präsident Jassir Arafat zeigt ein Bild von den Trümmern eines Hafengebäudes südlich von Gaza-Stadt, das mit EU-Hilfe errichtet und von der israelischen Armee zerstört wurde. Foto: Reuters

Abb. 8

PLO-Chef Jassir Arafat mit einer Fotografie, welche die durch die israelische Armee verursachte Zerstörung in Gaza-Stadt belegen soll. Das Bild illustriert einen Artikel zu »deutlichen Friedenszeichen im Nahen Osten«. Ausriss *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 216, 19. September 2001, S. 10 (Foto: Reuters)

gangen oder zukünftig, erklären, rechtfertigen und mit Wahrheitsanspruch versehen soll.

Dabei blieben die Bilder ihrerseits weitgehend opak, wären sie nicht Teil einer Inszenierung, in der sie gemeinsam mit Akten der Bezeugung, Authentifizierung, Kommentierung usw. aufgeführt werden.

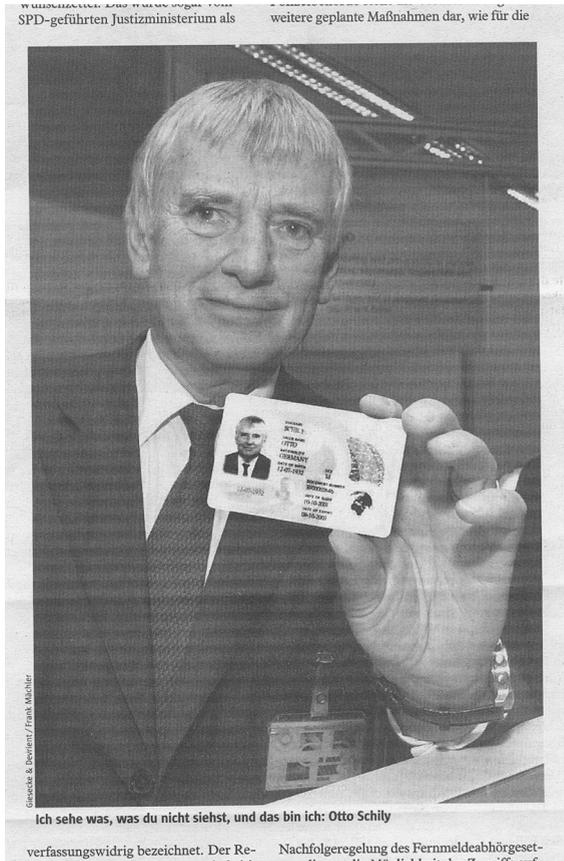
Man könnte behaupten, der Raum der sprachlichen Kommunikation wird in den genannten Fällen gar nicht verlassen. Der Diskurs läuft ja weiter, während das fotografische oder infografische Bild bloß in das Layout der politischen Rhetorik eingefügt wird. Doch unterschläge man damit die vielfältigen Interaktionen, die sich zwischen den Ebenen von Text und Bild, von Bildtext und Sprachbild ereignen. Wenn man Bild-Einsatz und gesprochene und körperliche Rede als ein rhetorisches Aggregat betrachtet, das beide integriert, kommt es darauf an, in welcher Form das eine auf das andere einwirkt: wie das Bild durch die Rede bezeugt werden soll, obwohl die als Zeugen auftretenden Personen in den genannten Fällen nichts mit seiner Herstellung zu tun haben; Wie das Bild der Rede als argumentativer Angelpunkt und als Referenz dient und doch auf die ihm zugeschriebene Bedeutung reduziert wird (also lediglich die Information, »dies ist ein

Tom Holert (Köln)

212

Abb. 9

Otto Schily, Bundesminister des Inneren, am 10. Oktober 2001 als Gast beim Technologiekonzern Giesecke & Devrient. Er zeigt den Prototypen eines neuen Personalausweises, bei dem der Fingerabdruck in einem Chip gespeichert ist. Ausriss *Jungle World*, Nr. 45, 31. Oktober 2001, S. 7 (Foto: Giesecke & Devrient/Frank Mächler)



Bild, das meine Argumentation stützt« für die Wahrheitsproduktion relevant erscheint, nicht das Bild selbst in seiner Eigenschaft *als* Bild); wie schließlich das Bild auch als jenes »réel concret« figuriert, das sich Roland Barthes zufolge der Struktur und der Diskursivierung widersetzt und stattdessen nur das eigene Dagewesen-Sein bezeugt – wie es die Fotografie tut, jener »témoin brut de «ce qui a été là«.²³

Barthes hat 1968 den »effet du réel« semiotisch als das Zusammenfallen von Signifikant und Referent, von Bezeichnendem und ›realer‹ Bezugsgröße des Bezeichnenden bestimmt. Aber er ist bei dieser formalen Bestimmung nicht stehen geblieben, sondern hat das Reale des »Realismus«, aus dem die letzten Reste des Sinns, des Signifikats entfernt worden sind, als Grundlage eines uneingestanden Wahrscheinlichen (*vraisemblable*) der modernen realistischen Ästhetik definiert. Die Flucht aus den Konventionen der Repräsentation endet ihrerseits in einer Konvention des *factum brutum* und der rituellen Zeugnisse des bloßen,

sprachlosen Da-gewesen-Seins. In der Terminologie der Peirceschen Semiotik handelt es sich um eine Verschiebung vom Register des Symbols und des Ikons zu jenem des Index. Während das symbolische Zeichen eine Beziehung der regelhaften Interpretation und das ikonische eine Beziehung der Ähnlichkeit zum Referenten unterhält, beschränkt sich das indexikalische Zeichen ganz aufs Zeigen.

Diese angestrebte Sprachlosigkeit des indexikalischen »konkreten Realen« korrespondiert mit der Produktion und Funktionalisierung von Bildmaterial als *visuellem Blindtext*. Eine Ahnung, ein implizites Wissen um die Logik des *Realitätseffekts* (oder *Effekts des Realen*) kann bei den Evidenzproduzenten in den medial-politisch-forensischen Kontexten, von denen dieser Text handelt, vorausgesetzt werden. Und wenn das Reale »nur« der Effekt einer bestimmten Konvention der Herstellung von Evidenz ist, dann lässt sich dieser *effet du réel* beliebig verschieben und instrumentalisieren. Vor allem die Institution des Fernsehens hat ein Verhältnis zu den Bildern und ihrer testimonialen Funktion etabliert, das von der Annahme eines allgegenwärtigen, gigantischen, globalen Apparats an Aufnahmemöglichkeiten ausgeht, einer Art konstanten Welt-Überwachung, die sämtliche visuellen Tatbestände immerfort registriert. Anders als etwa im Dokumentarfilm rechtfertigt das Bild der televisuellen Information nicht den Diskurs, sondern garantiert die »Existenz des Gegenstands des Diskurses« und die »Präsenz der Institution des Fernsehens dort, wo sich die »Fakten« ereignen.«²⁴ Die Bedingungen der Bildproduktion treten in den Hintergrund, Präsenz und Autor-schaft des globalen Aufnahmeapparats erscheinen als nicht weiter erklärungsbedürftig, mithin als »evidente« Ressource »evidenter« Nachrichten.

DAS EVIDENTE SPEKTAKEL DES GEHIRNS

Ein derartiges Tautologie-generierendes Evidenz-Dispositiv setzt sich aus vielen Bestandteilen zusammen: Technologische, soziale, politische, ökonomische, kulturelle, psychologische und andere diskursive Praktiken tragen zu seinem Erhalt und seiner Entwicklung bei. Nur mit Blick auf diese vielgestaltig-komposite Technologie der Wahrheit kann auf lange Sicht die Frage beantwortet werden, warum unverständliche, abstrakte, kaum beschriebene, höchstens kommentierte Bilder überzeugend wirken können. Woher bezieht ein derartiger visueller Blindtext seinen Anspruch auf Plausibilität bzw. seinen Plausibilitäts-Effekt? Wie entsteht etwa unter den ZeitungslernerInnen, die weder über Spezialkenntnisse zur politischen Lage in Indonesien oder über Informationen zum neurologischen bzw. hirnanatomischen Zustand Suhartos verfügen noch imstande sind, eine

wissenschaftliche medizinische Lektüre des vorgelegten Beweismaterials durchzuführen, beim Anblick der Bild-Nachricht über den Suharto-Prozess ein Eindruck von Normalität oder Verständlichkeit?

Dazu nur einige Vermutungen. Zunächst umgibt die tomographische Bildgebung eine Aura wissenschaftlicher Autorität und Legitimität. Vor dem immer selbstverständlicheren Umgang mit der Bildwelt der Tomographie liegt die Geschichte der Durchsetzung der dazugehörigen Technologien und Diskurse. Der Kulturhistoriker David Gugerli spricht mit Bezug auf die Entwicklung und Verbreitung der Magnetresonanztomographie, die in den späten 70er Jahren einsetzte, über »äußerst komplexe soziotechnische Allianzen und Netzwerke zwischen völlig unterschiedlich motivierten Partnern.«²⁵ Und Gugerli stellt sodann die Frage, »mit welchen diskursiven Strategien Magnetresonanz als medizinische Spitzentechnik modelliert und gleichzeitig mit postmodernen Wahrnehmungs- und Repräsentationsmustern kompatibelisiert werden konnte.«²⁶

Denn einerseits gewährleistet die kulturelle Reflexion auf die Verfügbarkeit und Rekombinierbarkeit von Bildern und Wahrnehmungen einen zunehmend flexibleren Umgang mit dem Visuellen; Kulturtechniken wie Zapping oder neue bildverarbeitende Software wie Adobe Photoshop verändern das Verhältnis zu Bildern, gestalten es zugleich spielerischer und skeptischer, sodass der Konstruktionscharakter und die digitale Modellierbarkeit visueller Artefakte verstärkt ins Bewusstsein treten.

Andererseits ist da der Autoritätsanspruch der tomographischen Bilder, die – technisch gesprochen – nichts anderes sind als frei rekombinierbare Datensätze. Wie also soll sich vor dem Hintergrund einer wachsenden Indifferenz gegenüber Glaubwürdigkeitsansprüchen von Bildern (und ihren Produzenten) das Vertrauen in die Richtigkeit/Valenz der Tomogramme im medizinischen Ernstfall entwickeln? Hier scheinen traditionelle Evidenz-Kriterien zu versagen und neue ins Spiel zu kommen, die sich weniger intern-wissenschaftsgeschichtlich als extern-kulturwissenschaftlich erschließen lassen. Eine »vom *pictorial turn* animierte Geschichtswissenschaft«, schreibt Gugerli aus Historikerperspektive, sollte untersuchen, »welche Möglichkeiten einer Visualisierungstechnik zugeschrieben wurden, welche Anschlussfähigkeiten an bestehende Techniken, professionelle Praktiken, kulturell geprägte kognitive Muster, zeitgenössische Selbstverständlichkeiten und historische Formen von Sinnproduktion sie herstellen kann.«²⁷

Je schwankender das epistemologische Fundament von Repräsentation,²⁸ desto mehr Umwege scheint die Suche nach überzeugenden Bildern zu nehmen. Je weniger das Publikum über ein Bild und seinen Status weiß, je mehr visueller Blindtext zirkuliert, desto größere Bedeutung erhalten rhetorische, inszenatori-

sche, performative Aspekte der Präsentation von Bildern in Kontexten der Beweisaufnahme. Inzwischen ist es ein Gemeinplatz zu sagen, die simulakrale Qualität des Monitorbilds und anderer »geschriebener« bzw. »errechneter« Bilder mache sie als Zeugnisse, Dokumente, Beweismittel unbrauchbar. Digitale Bilder sind potenziell unabhängig von einem Referenten; für sie existiert kein Ursprung, kein Referent und kein Original. Scheinbar endgültig bricht die digitale Bildgebung mit dem Verbindlichkeitsanspruch, der für die Fotografie seit ihrer Erfindung und Verbreitung immer wieder erhoben werden konnte. Man muss also einen Verlust jenes Indexikalischen konstatieren, das traditionell für den *effet du réel* bürgt (Nachfolgekandidaten wie »Echtzeit« werden in der medienwissenschaftlichen Debatte schon bereitgestellt).

Bis vor kurzem bestimmte das Authentizitätszertifikat des maschinell erstellten fotografischen Bildes das epistemologische bzw. imagologische Apriori, war wesentlicher Bezugspunkt des herrschenden Wahrheitsregimes der visuellen Kultur. Die an der Fotografie orientierten Kriterien der Objektivität und Authentizität produzierten jene »Sichtbarkeiten« und »Evidenzen«, die für Michel Foucault (besonders aus der Sicht des Foucault-Buchs von Gilles Deleuze)²⁹ die historisch spezifischen Weisen des Sehens und des Sichtbarmachens als soziale und diskursive Praktiken definieren. Das Selbst-Evidente, Auf-der-Hand-Liegende, unmittelbar Einleuchtende des Wahrheitscharakters von Fotografie ist ein Fall »objektivierter Sinnhaftigkeit institutionalen Handelns« (Peter L. Berger/Thomas Luckmann). Wo Foto ist, dort ist das Visuelle institutionell autorisiert.

Mit Foucault ließe sich auch von einem positiven Unbewussten des Sehens sprechen. Dieses Unbewusste bestimmt nicht, was gesehen wird, sondern was überhaupt sichtbar ist.³⁰ Man kann über visuelle Kulturen im Allgemeinen sagen, dass sie definieren, »was gesehen werden soll und was gesehen werden kann.«³¹ Foucault folgert aus dieser Einsicht, dass der »Bruch (mit) der Evidenz« (*rupture d'évidence*) vollzogen werden müsse, der Bruch mit »solchen Evidenzen, auf denen unser Wissen, unsere Abmachungen, unsere Praktiken ruhen.« Foucault hat so das Gefängnis, die Geburt des Gefängnisses auf eine Weise zu *sehen* versucht, dass die »Ereignisse« hinter und in den selbst-evidenten Entitäten und Kontinuitäten der Geschichte sichtbar werden.³²

Welchen Status genießt nun »visuelle Evidenz« nach dem Ende fotografischer Evidenz? Wie wirken sich die Diskussionen um die phänomenologischen, technologischen, ontologischen und andere Grundlagen der digitalen Bildmedien auf die Akzeptanz und Überzeugungskraft von Bildern aus, wenn diese als Beweismittel dienen sollen? Mit welchen (kulturellen, ästhetischen, semiotischen, technischen usw.) Mitteln wird visuelle Evidenz im Zeichen der Krise des

Tom Holert (Köln)

216

verbindlichen Bildes weiterhin hergestellt? Und schließlich: Wie lässt sich mit dieser Evidenz erfolgreich brechen?

Handelte es sich bei der fotografischen Indexikalität bereits um ein »konventionelles« Mittel bei der Konstruktion von Evidenz-Effekten, obwohl es lange Zeit in den Dispositiven der Glaubwürdigkeit die Reputation des unbestechlich »Realen« genoss, so wird bei der post-fotografischen Evidenzproduktion ein noch umfassenderes (Hintergrund-)Wissen erforderlich, um Bilder als »überzeugend« zu empfinden oder anzuerkennen.

Dieses Wissen ist alles andere als einheitlich und ausgesprochen kontext- und situationsgebunden. Evidenzbehauptungen in den Naturwissenschaften haben eine andere Struktur als in der Philosophie, in der Justiz oder im Alltagsleben. Am Beispiel der zunehmenden Veröffentlichung von visuellen Informationen über das Gehirn im Allgemeinen und das bestimmter Individuen im Besonderen deutet sich an, wie Evidenz-Effekte auf der Basis unterschiedlicher Wissensformen fußen. So ist ein Grund für die diffuse Plausibilität (oder den Anstrich, die Anmutung des Plausiblen) der Hirn-Bilder als öffentlicher Bilder wie im Fall des Suharto-Prozesses die wachsende Selbstverständlichkeit, mit der das Motiv des Gehirns in den letzten Jahren, mehr oder weniger synchron zu dem vom amerikanischen Präsidenten George Bush 1989 ausgerufenen »Jahrzehnt des Gehirns«, in außerwissenschaftlichen Bildwelten gewonnen hat. Die neuen und neuesten Hirnbilder treten aus dem engeren Kontext der Neuroscience heraus und werden von den Agenturen populären wissenschaftlichen Wissens für ein interessiertes Publikum aufgearbeitet. Auf dem Weg von den Populärwissenschaften in die Populärkultur erweitert sich

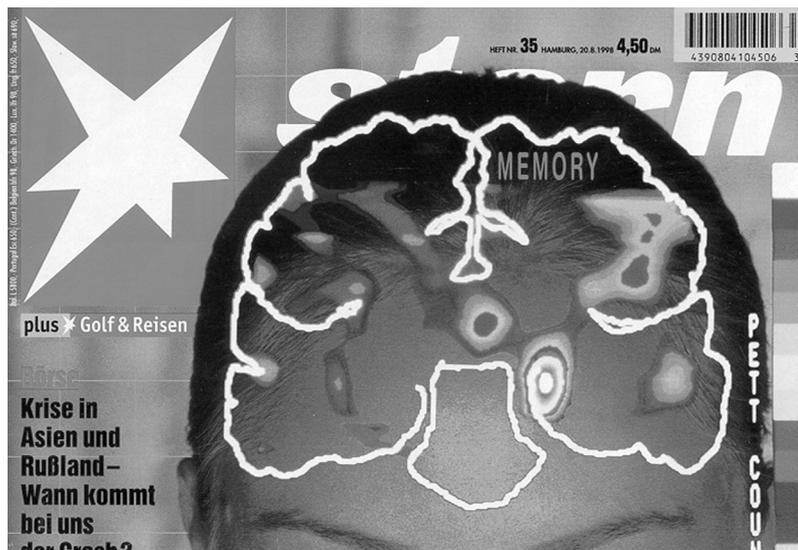


Abb. 10

Fotomontage zu einer Titelgeschichte über Fortschritte in der Hirnforschung und computertomographischen Bildgebung. Titelbild *Der Stern*, Nr. 35, 20. August 1998

der Resonanzraum wissenschaftlicher Arbeitsgebiete und Bildgebungsverfahren dann noch einmal erheblich. Denn das Thema ist nicht für die populäre Fachpresse wie *Spektrum der Wissenschaft* und *Bild der Wissenschaft* reserviert. Längst sind Berichte über die Entwicklungen aus dem Feld der Hirnforschung in auflagenstarken Magazinen wie *Der Spiegel* oder *Focus* ebenso wie in Hochglanz-Wissensjournalen wie *Geo* gang und gäbe. Auch *Stern* oder *Economist* arbeiten auf ihren Titelblättern zu ganz unterschiedlichen hirnbezogenen Themen und Anlässen mit der Optik tomographischer Bildgebungsverfahren. (Abb. 10 und 11)

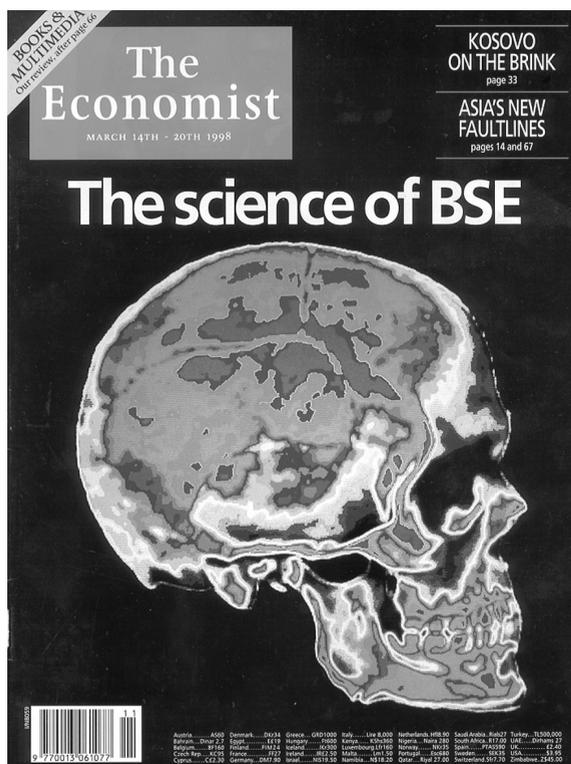


Abb. 11

Schädel-Tomographie als Illustration einer Titelgeschichte zur BSE-Wissenschaft. Titelbild *The Economist*, 14. März 1998

Das Thema wird in Ausstellungen und Wissenschaftssendungen behandelt, manche Hirnforscher – in Deutschland etwa Detlev B. Linke oder Wolf Singer – sind häufige Gäste in Fernsehtalkshows oder auf Großveranstaltungen von Wirtschaftsverbänden und schreiben zudem sehr erfolgreiche Bücher.

Die Popularisierung des Gehirnthemas vollzieht sich dabei stets in engen Bild/Text-Verbindungen. Dabei kommen bildgebende Verfahren wie Magnetresonanztomographie, Positronenemissionstomographie oder Computertomographie, die sich im Kontext der wissenschaftlichen Forschungs- und Förderungspraxis durchsetzen konnten, der Verbreitung eines bildgestützten neurowissen-

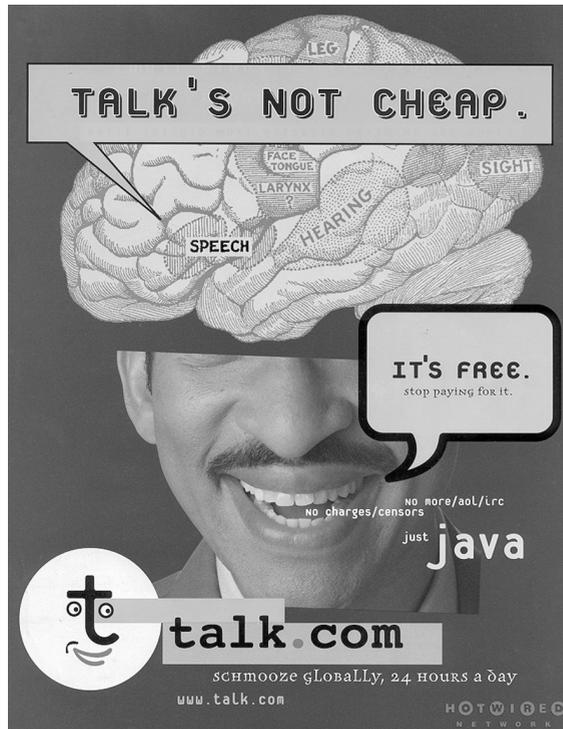
Tom Holert (Köln)

218

schaftlichen Wissens natürlich entgegen. Das Bild des Gehirns wird popkulturell akzeptiert und forciert, wie in einer Anzeige des Internet-Nachrichtendienstes Hotwired, in der die buchstäblichen Pop-Art-Qualitäten des Gehirnmotivs zum Tragen kommen. (Abb. 12)

Abb. 12

Anzeige talk.com / Hotwired Network, 1999



Allein im Bereich der Print-Werbung hat sich die Zahl der Blicke in den menschlichen Schädel exponentiell erhöht. Oft geschieht dies, wie in einer französischen Schweppes-Anzeige von 1997 (Abb. 13) unter Zuhilfenahme der inzwischen geradezu nostalgisch anmutenden Röntgentechnik, deren Vertrautheit bei einem Großteil des Publikums vorausgesetzt wird. Das geröntgte Schädel skelett kann auch mit erwünschten Hirninhalten gefüllt werden, wie in einer Anzeige für einen Sony-CDR-Recorder von 1999. (Abb. 14)

Mehr und mehr das Röntgenbild ablösend, hat sich inzwischen allerdings auch in der Werbung die tomographische Bildgebung überall dort durchgesetzt, wo die faszinierende Aktivität des »Gehirns«, *des Super-Icons* der Wissensgesellschaft, unterstrichen werden soll. Wo sich eine Gesellschaft selbst als Wissensgesellschaft beschreibt, erweist sich die Ästhetisierung von Kopf und Kopfinhalt als ebenso naheliegende wie wirkungsvolle symbolische Praxis. Zitierte Ludwig Wittgenstein noch den verwunderten Ausspruch, »Seltsamer Zufall, dass alle



Abb. 13

Anzeige Schweppes, 1997

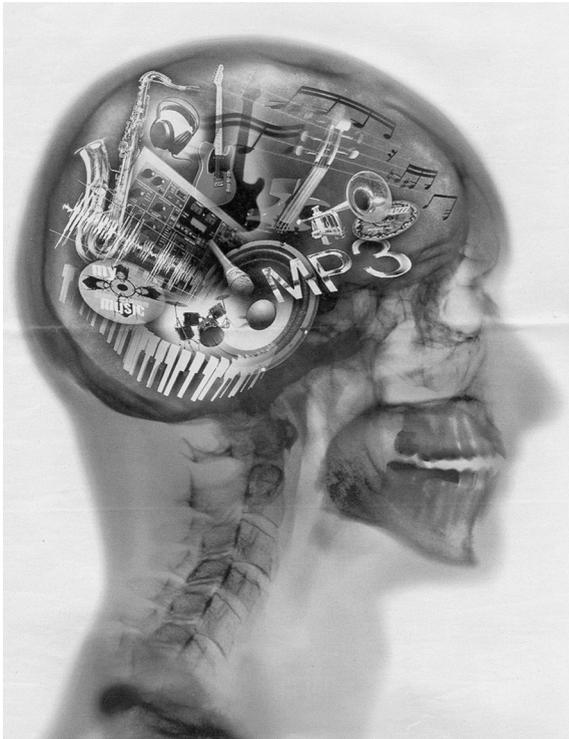
Menschen, deren Schädel man geöffnet hat, ein Gehirn hatten!«,³³ der auf die einstige, konstitutive Unsichtbarkeit des Denkkorgans verweist, so spricht Jean Baudrillard 1986 vom »Spektakel des Gehirns«, einer regelrechten »Obsession« der Menschen des Computerzeitalters, sich selbst beim Denken zuzusehen: »Man versucht nicht mehr, in der Leber oder in den Eingeweiden, im Herzen oder im Blick zu lesen, sondern einfach im Gehirn, dessen Milliarden Verknüpfungen man gerne sichtbar machen und dessen Abläufe man gerne wie in einem Videogame betrachten würde.«³⁴ Dieses Zerebral-Phantasma der postmodernen Wissensgesellschaft bildet einen der vielen kulturellen und epistemologischen Hintergründe der Tomographie-Vorführung im Suharto-Prozess von 2000. Es erklärt nicht unbedingt die Entscheidungsfindung im Gerichtssaal. Aber es kann helfen zu verstehen, warum diese Rekontextualisierung medizinischer Bildgebung in der kaum kommentierten Pressefotografie Anlass gibt zu glauben, dass in dieser Szene überhaupt auf der Grundlage eines für beweiskräftig erachteten Bildmaterials *argumentiert* wird. Die Verwunderung der anwesenden Gutachter und Juristen jedenfalls scheint sich in Grenzen zu halten. Das Spektakel des sichtbaren Diktatoren-Gehirns wird eher mit Fassung als fasziniert zur Kenntnis genommen.

Tom Holert (Köln)

220

Abb. 14

Anzeige Sony/Spressa 1999 (Ausschnitt)



AUS DEM STAUNEN HERAUS?

Die Selbstverständlichkeit, mit der dem »Spektakel des Gehirns« begegnet wird, deutet darauf hin, dass das »evidente« Bild nicht immer beeindruckend oder überwältigend sein muss. Diese Abgeklärtheit nahm Roland Barthes in seinem Buch über die Fotografie zum Ausgangspunkt einer Apotheose der Evidenz, die staunen macht. *Die helle Kammer* von 1980 ist ganz dieser Suche nach der »Evidenz der PHOTOGRAPHIE« gewidmet, denn Barthes hatte festgestellt, dass gegenwärtig im Verhältnis zur Fotografie allzu große Nüchternheit und Distanziertheit herrscht:

Bei den heutigen Kommentatoren der PHOTOGRAPHIE (Soziologen und Semiologen) steht die semantische Relativität hoch im Kurs: nichts »Reales« gibt es (groß ist die Verachtung für die »Realisten«, die nicht sehen, daß eine Photographie immer codiert ist), nur das Artefakt: *Thesis*, nicht *Physis*; die PHOTOGRAPHIE, sagen sie, ist kein Analogon der Welt; was sie wiedergibt, ist künstlich erzeugt [...] Diese Debatte ist fruchtlos: das analogische Wesen der PHOTOGRAPHIE lässt sich nicht von der Hand weisen; [...].³⁵

Barthes ging es im Kontext dieses Zitats um die »Evidenz der PHOTOGRAPHIE« als Seherlebnis bei der Betrachtung eines bestimmten Fotos. Die Evidenz der einzelnen Fotografie entdeckt er, damit einen Topos der frühneuzeitlichen Wissenschaftsgeschichte aufgreifend,³⁶ im »Erstaunen«, das die »Beglaubigung« auslöst, »dass das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist.«³⁷ Zwei Behauptungen über Evidenz scheinen hier maßgeblich: zum einen die Augenzeugenfunktion der Fotografie, zum anderen der Effekt des »Erstaunens«, den sie hervorruft.

Der Zeugnischarakter der Fotografie wurde bereits in der frühen Fotografie-theorie begründet, William Henry Fox Talbots *Pencil of Nature* (1844–46) ist die einschlägige Referenz in dieser Frage.³⁸ Die fotografische Abbildung wird zur »Unparteilichkeit« angehalten. Die »Hand der Natur« drückt sich in der Fotografie ab, womit sich der fotografisch festgehaltene Gegenstand aber auch dem unmittelbaren Verständnis entzieht. Da die Wahrnehmung der Fotografie in einer anderen Zeitordnung als der der vergangenen des Motivs und der nachträglichen der fotografischen Aufnahme stattfindet, entsteht ein »Zwang zur sprachlichen Verarbeitung«: »Als Gegenstand des Wahrnehmungssinns bedarf die Evidenz des Bildes der Beschreibung, um sich aus der Ferne, in der sie versunken ist, zu lösen.«³⁹

Trotz oder gerade wegen dieses konstitutiven Supplementierungsbedarfs wird die stumme Fotografie seit dem 19. Jahrhundert zur bedeutendsten »Lieferantin« der Evidenz-Produktion und des »Wissens der Welt«. Im Jahr 1857 schreibt Lady Eastlake, Gründungspräsidentin der Photographic Society of London:

[Photographie] ist für die Gegenwart gemacht, in der der Wunsch nach Kunst von einer Minderheit gehegt wird, aber das Verlangen nach, mehr noch: die Notwendigkeit von billigen, schnellen und korrekten Fakten geht vom großen Publikum aus. Photographie ist der Lieferant eines solchen Wissens für die Welt. Sie ist die vereidigte Zeugin von allem, was sich ihrem Blick darbietet. [...] Hier nimmt die vielgelobte und viel missbrauchte Photographie ihren legitimen Platz ein. Ihr Geschäft besteht darin, die Evidenz der Fakten zu geben, so genau und unvoreingenommen wie, zu unserer Schande, nur eine vernunftlose Maschine in der Lage ist. [...] Genauigkeit der Zeichnung, Wahrheit im Detail und Abwesenheit der Konvention [...].⁴⁰

Das nützlichste Foto wäre danach ein Bild, das ganz außerhalb der Kultur steht. Das Prädikat »Abwesenheit der Konvention« spielt auf die Chance einer kunstlosen, unakademischen, absichtsfreien Bildproduktion an. Sie musste – »zu unserer

Tom Holert (Köln)

222

Schande« – von der »Maschine« Fotografie wahrgenommen werden. Lady Eastlake optierte damit auch für eine pornographische Optik: »[...] stets naiv, absichtslos und ohne Kalkül«, so definiert Roland Barthes die pornografische Fotografie.⁴¹ Das pornografische Bild, das das Begehren nach »billigen, schnellen und korrekten Fakten« befriedigt, wird von einer Fotografie erzeugt, in die keine Fotografie-fremden Ambitionen investiert werden. Diese Fotografie, die auf die Bedürfnisse des »großen Publikums« reagiert, ist aber nicht nur Lieferantin, sondern auch »vereidigte Zeugin«. Sie wird zur Akteurin in einem kulturell-juridischen Prozess, in dem die Legitimität von visuellen Evidenz-Behauptungen verhandelt wird. Sie wird es paradoxerweise umso mehr, je weniger sie sagt, je weniger sie dem Diskurs gleicht.

Eine solche Legitimität stützt sich auf eine asketische Rhetorik des Bildes, die etwa in den Manualen der Polizeifotografie genauestens codiert ist. Die Anweisungen reichen von der korrekten und konstanten Schärfe des Bildes bis zum Verbot der Retusche. Vor allem werden, wie es in einem Handbuch der Polizei von Birmingham von 1971 heißt, »übertriebene Lichteffekte, tiefe Schatten [und Ähnliches]« dem »Wert als Evidenz« zuliebe untersagt.⁴² Gerichtsfotografen sollen »legal quality« anstreben und sich dramatischer Effekte enthalten. Der amerikanische Forensiker S. G. Ehrlich rät in seinem Buch *Photographic Evidence* (1967): »[...] jedes Drama im Bild sollte allein dem Gegenstand entspringen und nicht affektierten photographischen Techniken.«⁴³ Der Beitrag eines Fotos zu einem Evidenz-Effekt, etwa in einem Gerichtsverfahren, besteht also gerade darin, selbst ein Anti-Effekt zu bleiben, sich der ›Aussage‹ zu enthalten.

Aber wie hängt die Anti-Theatralität solch visueller Beweiskraft mit dem »Erstaunen« angesichts fotografischer Evidenz zusammen, die Roland Barthes beschwört? Offenbar muss man zwischen verschiedenen Evidenzen unterscheiden. Die Evidenz-Effekte, auf die das Publikum gelassen reagiert, gerade weil sich das ihnen gebotene visuelle Evidente in den Horizont der Erwartungen, der Vorannahmen und des Wissens einfügen lässt, sind offensichtlich von anderer Qualität als Barthes' »Evidenz der PHOTOGRAPHIE«.

RÜCKGEWINNUNG EINER ANDEREN EVIDENZ

Wohl der erste Gerichtsprozess, in dem magnetresonanztomographische Scans des Gehirns als Beweismittel zugelassen worden sind, war das zivilrechtliche Verfahren, das die Anwälte des afro-amerikanischen Lastwagenfahrers Rodney King Anfang der 90er Jahre gegen die Beamten des Los Angeles Police Depart-

ment anstregten, die King am 3. März 1992 brutal verprügelt hatten. Mittels der MR-Scans wurden chronische Kopfschmerzen, Sehstörungen und Gefühllosigkeit, unter denen King nach den Misshandlungen litt, auf die in diesem Zusammenhang beigefügten Verletzungen beziehbar.⁴⁴

Zuvor hatte bereits eine andere Bild-Intervention für Aufsehen gesorgt, die heute als Standardreferenz aller Diskussionen von visueller Evidenz und den Bedingungen des elektronischen Bildes gilt: Denn ein gewisser George Holliday nahm die Szene mit den prügelnden Polizisten mit einer Amateurvideo-Kamera auf und ließ das Material anschließend den Fernsehstationen zukommen. Avital Ronell hat dieses Eindringen des gänzlich kunstlosen, un-rhetorischen und letztlich unleserlichen Low-Tech-Visuellen in die Kontinuität der Fernsehbilder als Eindringen einer traumatischen Bildvalenz beschrieben, als »Trauma TV«, das jede referenzielle Stabilität aufhebt, weil es das Unfassbare und Nicht-Signifizierbare zeigt.⁴⁵ Das grob gepixelte, die Tat »bezeugende« Video ist angewiesen auf eine authentifizierende Instanz – auch hier herrscht der »Zwang zur Versprachlichung«. Vor Gericht musste die Aussage des Videofilms die testimoniale Funktion des Videos erst *produzieren*, nachdem es außerhalb des Gerichtssaals an einer ganz anderen Evidenz-Produktion beteiligt gewesen war, die in die Verhandlung hineinwirken sollte. Ronell schreibt, das Video ist zugänglich nur in der Lektüre. Die primäre Evidenz des Videos besteht in einer Faszination, die uns der Mittel beraubt, Sinn zu geben. Deshalb wurde das Holliday-Video im Verlauf des Prozesses einer Transformation unterzogen. Man bog es ins Fotografische zurück – ähnlich wie das Video von Talal Abu-Rama in eine Sequenz von arretierten Einzelbildern aufgesplittert wurde. Durch diesen forcierten Medienwechsel, durch das verlangsamte Abspielen und Festhalten des Holliday-Videos in Stills hat man es so eingerahmt, dass die Geschehnisse neu, diesmal aus der Perspektive des LAPD, erzählt werden konnten. Toby Miller spricht von einer »disaggregation«: Man löste die »eingefrorenen« Bilder der Gewalt aus dem Aggregat des filmischen Ablaufs heraus, »to reinvest them with a narrative twinning that simultaneously moved Mr. King from victim to violator and instantiated indexicality through standard policing procedures.«⁴⁶ In Ronells Worten: Das Verfahren trennt das »Wissen des Zeugen um das traumatische Geschehen« von der »reinen Wiederholung«, das die Erfahrung der Nach- und Neuerzählung markiert.⁴⁷

Offensichtlich ging es im Rodney-King-Fall darum, aus dem Staunen heraus zu kommen. Die traumatische Dimension des bezeugenden Videos musste aufgehoben werden, eine vertraute Erzählkonvention an ihre Stelle treten. Zudem musste ein eindeutiges, einleuchtendes, »evidentes« Urteil gesprochen werden, das keine Ambivalenz erzeugt. Niklas Luhmann schreibt: »Von Evidenz

kann man sprechen, wenn etwas unter Ausschluss von Alternativen einleuchtet. Wichtig ist, dass punktuelle Bestätigungen dieser Art keineswegs zur Akzeptanz komplexerer Kommunikation zwingen.⁴⁸ Jedoch scheint dies eher eine Evidenz-Vorstellung zu beschreiben, die die Bilder auf »Fakten, Fakten, Fakten« reduzieren will. Von dem »Erstaunen« oder der »Faszination«, die komplexe Kommunikation gerade herausfordert, ist der – übliche und machtvolle – Einsatz von Evidenz als *arrêt sur l'image* oder *Stoppsignal* weit entfernt.

Dank für Hinweise und Anregungen an Brigitte Weingart und Michael Wetzel.

- 1 Vgl. Serge Daney: Montage unerlässlich [1991], in: ders.: Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen, hg. v. Christa Blümlinger, Berlin: Vorwerk 8, 2000, S. 198–210.
- 2 Michel de Certeau: Kunst des Handelns [1980], aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié, Berlin: Merve 1988, S. 327.
- 3 Ebd., S. 329.
- 4 Ebd., S. 330.
- 5 Matthias Kroß/Gary Smith: Die ungewisse Evidenz, in: Matthias Kroß/Gary Smith (Hg.): Die ungewisse Evidenz. Für eine Kulturgeschichte des Beweises, Berlin: Akademie Verlag 1998, S. 7.
- 6 Vgl. Martin Jay: Must Justice Be Blind? The Challenge of Images to the Law, in: Costas Douzinas/Lynd Nead (Hg.): Law and the Image. The Authority of Art and the Aesthetics of Law, Chicago/London: University of Chicago Press 1999, S. 19–35, hier: S. 35.
- 7 Zur forensischen Fotografie vgl. z. B. Peter J. Hutchings: Modern Forensics: Photography and Other Suspects, in: Cardozo Studies in Law and Literature, 9:2, 1997, S. 229–243; Jennifer L. Mnookin: The Image of Truth. Photographic Evidence and the Power of Analogy, in: Yale Journal of Law and the Humanities, 10, Winter 1997/98, S. 1–74.
- 8 Ralph Rugoff: Crime Storyboard: Welcome to the Post-Rational World, in: ders.: Circus Americanus, London/New York: Verso 1995, S. 191–195, hier: S. 194.
- 9 Vgl. Jasons Website: <http://www.alexanderjason.com/index.html>
- 10 Vgl. <http://www.imagingforensics.com/>
- 11 Vgl. <http://www.vevidence.com/>
- 12 Vgl. Zeugenschutzgesetz vom 30. April 1998 (BGBl I 820).
- 13 Helmut Rießmann: Das Beweisrecht elektronischer Dokumente, unter: <http://rw20hr.jura.uni-sb.de/rw20/people/ruessmann/Elbeweis/elbeweis.htm>
- 14 Jacques Derrida/Bernard Stiegler: Échographies de la télévision. Entretien filmés, Paris: Galilée 1996, S. 106–107.
- 15 Vgl. Andreas Dörner: Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001.
- 16 Edward R. Tufte: Visual Explanations. Images and Quantities, Evidence and Narrative, Cheshire/Conn.: Graphics Press 1997, S. 9.
- 17 Vgl. z. B. Quintilian: Institutio Oratoria, 3.8.66–73, 89.
- 18 Piyel Haldar: The Function of the Ornament in Quintilian, Alberti, and Court Architecture, in: Douzinas/Nead (Hg.): Law and the Image (Anm. 6), S. 117–136, hier: S. 124 f.
- 19 Rüdiger Campe: Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: Gerhard Neumann (Hg.): Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft, Stuttgart: Metzler 1997, S. 208–225, hier: S. 219.
- 20 Ebd., S. 225.
- 21 Roland Barthes: L'effet du réel [1968], in: ders.: Le bruissement de la langue. Essais critiques IV, Paris: Ed. du Seuil 1984, S. 179–187, hier: S. 184.
- 22 Tufte: Visual Explanations (Anm. 16), S. 9.
- 23 Barthes: L'effet du réel (Anm. 21), S. 185.
- 24 Jean-Pierre Esquenazi: Qu'est-ce qu'un discours »vrai«? L'image »vraie« aujourd'hui, in: Champs visuels. Revue interdisciplinaire de recherches sur l'image, 2, Juni 1996 [Réalité de l'image, images de la réalité (2)], S. 9–18, hier: S. 13.

- 25 David Gugerli: Soziotechnische Evidenzen. Der ›pictorial turn‹ als Chance für die Geschichtswissenschaft, in: *Traverse. Zeitschrift für Geschichte/Revue d'histoire*, 1999/3, S. 131–158, hier: S. 145.
- 26 Ebd., S. 146.
- 27 Ebd., S. 151.
- 28 Vgl. Timothy Druckrey: Introduction, in: ders. (Hg.): *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*, New York: Aperture 1996, S. 25.
- 29 Vgl. Gilles Deleuze: *Foucault* [1986], übersetzt von Hermann Kocyba, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987, S. 69 ff.
- 30 Vgl. John Rajchman: *Foucaults Kunst des Sehens* [1991], in: Tom Holert (Hg.): *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit* [Jahresring 47. Jahrbuch für moderne Kunst], Köln: Oktagon 2000, S. 40–63, hier: S. 42 ff.
- 31 Bruno Latour: *Drawing Things Together*, in: Michael Lynch/Steve Woolgar (Hg.): *Representation in Scientific Practice*, Cambridge, Mass./London: MIT Press 1990, S. 30.
- 32 Vgl. Rajchman: *Foucaults Kunst des Sehens* (Anm. 30), S. 44.
- 33 Ludwig Wittgenstein: *Über Gewissheit*, in: *WA*, Bd. 8, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984, S. 161 (§ 207).
- 34 Jean Baudrillard: *Amerika* [1986], aus dem Französischen von Michaela Ott, München: Mattes & Seitz 1987, S. 53.
- 35 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [1980], Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985, S. 97 f.
- 36 Vgl. Lorraine Daston: *Wunder und Beweis im frühneuzeitlichen Europa* [1991], in: Kroß/Smith (Hg.): *Die ungewisse Evidenz* (Anm. 5), S. 13–68.
- 37 Barthes: *Die helle Kammer* (Anm. 35), S. 92.
- 38 Vgl. Hubertus von Amelunxen: *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch W. H. F. Talbot*, Berlin: Nishen 1988.
- 39 Bernd Busch: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München/Wien: Hanser 1989, S. 202.
- 40 »[Photography] is made for the present age, in which the desire for art resides in a small minority, but the craving, or rather necessity for cheap, prompt, and correct facts in the public at large. Photography is the purveyor of such knowledge to the world. She is the sworn witness of everything presented to her view. [...] Here, therefore, the much-lauded and much-abused agent called Photography takes her legitimate stand. Her business is to give evidence of facts, as minutely and as impartially as, to our shame, only an unreasoning machine can give. [...] Correctness of drawing, truth of detail, and absence of convention [...]«. Lady Elizabeth Eastlake: *Photography* [1857], in: Beaumont Newhall [Hg.]: *Photography: Essays & Images*, New York: Museum of Modern Art 1980, S. 81–95, hier: S. 93 f. Übersetzung dieser und der folgenden Zitate im Fließtext von Tom Holert.
- 41 Barthes: *Die helle Kammer* (Anm. 35), S. 51.
- 42 »Exaggerated lighting effects must not be used, and deep shadows or burnt-out highlights could reduce the value, as evidence, of an otherwise good record picture.« Zit. nach John Tagg: *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories* [1988], Minneapolis: University of Minnesota Press 1993, S. 96.
- 43 »[...] any drama in the picture should emanate from the subject matter alone, and not from affected photographic techniques [...]«. Zit. nach ebd., S. 97.
- 44 Vgl. Gugerli: *Soziotechnische Evidenzen* (Anm. 25), S. 150 und S. 158 (mit weiteren Literaturangaben).
- 45 Vgl. Avital Ronell: *Finitude's Score. Essays for the End of the Millennium*, Lincoln, Nebr./London: UP Nebraska 1994, S. 305 ff.
- 46 Toby Miller: *Technologies of Truth. Cultural Citizenship and the Popular Media*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1998, S. 188 f.
- 47 Ronell: *Finitude's Score* (Anm. 45), S. 325.
- 48 Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, S. 548.

Harun Maye (Berlin)

**NOSCE TE IPSUM. KORRESPONDENZEN TECHNISCHER MEDIEN
BEI IAN FLEMING UND THOMAS HOBBS**

»I hate gadgets. As soon as I touch them, they go wrong.«
(Für Desmond Llewelyn, der am 19. 12. 1999 gestorben ist)

Die Französische Revolution, McLuhans Wissenschaftslehre und Guy Hamiltons *Goldfinger* sind die größten Tendenzen des Jahres 1964. Wer an dieser Zusammenstellung Anstoß nimmt, wem keine Revolution wichtig scheinen kann, die nicht dialektisch und materialistisch ist, der hat sich mit Sicherheit auf den hohen weiten Standpunkt der Geschichte der Menschheit erhoben. Selbst in unsern dürftigen Kulturwissenschaften, die meistens einer mit fortlaufendem Kommentar begleiteten Materialsammlung, wozu der klassische Text verloren ging, gleichen, spielt manches kleine Buch, von dem die lärmende Menge in Deutschland zu seiner Zeit und etwas später zwar viel Notiz, aber keine Revolution nahm, eine größere Rolle als alles, was diese trieb.

Dieses kleine Buch, Marshall McLuhans Wissenschaftslehre *Understanding Media* aus dem Jahre 1964, wurde in der redlichsten Absicht und fast ohne alle Ironie geschrieben. Es ermöglichte zum ersten Mal, die Medien für den Kern der Menschheit und die Französische Revolution für eine vortreffliche Allegorie auf das System der Kleidung und anderer Medien in James-Bond-Filmen zu halten, was allerdings nur eine äußerst subjektive Ansicht ist. Alles Übrige ist nur Chiffrensprache, wie man wohl über die Unverständlichkeit des *Athenäums* wie auch über die progressiven Universalmedien der James-Bond-Filme gleichermaßen feststellen kann – allerdings in einem anderen Sinne, als Friedrich Schlegel und Novalis intendiert hatten. Zwar trifft auch auf die James-Bond-Serie zu, was Novalis schon um 1800 in den Materialien zum *Heinrich von Ofterdingen* notierte, dass dort

[...] die so singen, oder küssen, / Mehr als die Tiefgelehrten wissen, /
Wenn sich die Welt ins freye Leben / Und in die Welt wird zurück begeben, /
Wenn dann sich wieder Licht und Schatten / Zu ächter Klarheit wieder gatten, /
Und man in Märchen und Gedichten / Erkennt die wahren Weltgeschichten, /
Dann fliegt vor Einem geheimen Wort / Das ganze verkehrte Wesen fort.¹

Aber nicht nur ist die Welt nicht mehr genug, sondern aller progressiven Universalpoesie zum Trotz sind eben gerade doch die Zahlen und Figuren zum Schlüssel aller Kreaturen geworden, und das eine geheime Wort ist so geheim gar nicht, denn es ist eine Chiffre und lautet: 007. Diese berühmte Doppelnull ist in genau einem und nur dem *einen* Sinn unverständlich, denn die Wahrheit dieser Chiffre liegt zum Leidwesen der Hermeneutik wie auch des dialektischen Materialismus »nicht mehr in der Übereinstimmung mit den Verhältnissen, die es bezeichnet, sondern im Wort selbst, in seiner Übereinstimmung mit anderen Wörtern«² und Chiffren, wie man hinzufügen sollte. Der Sinn oder besser die Funktion dieser Doppelnull ist nicht nur »die freieste aller Lizenzen«³, sondern ganz einfach eine strukturelle Reihenbildung, ein Verweis auf andere Elemente im Paradigma, denn wie jeder Leser oder Zuschauer der Bond-Serie weiß, gibt es auch noch 001 – 002 – 003 usw. Diese Chiffrensprache weist die Doppelnull-Agenten und vor allem die Q-Abteilung des *Secret Service* nicht nur als Codebrecher in der direkten Nachfolge der Kryptoanalytiker von Bletchley Park aus, sondern Bond und seine Kollegen werden auch selbst zu Codiermaschinen, so z. B. wenn Bond *Im Dienst Ihrer Majestät* seinen Urin als unsichtbare Tinte benutzt, um die britische Landwirtschaft vor BSE, MKS und SPECTRE zu bewahren. Die Doppelnull war außerdem ein Chiffrierzeichen der britischen Kriegsmarine im Zweiten Weltkrieg. Die geheimen Signale der Admiralität hatten immer zwei Nullen vorab, was der ehemalige Offizier der britischen Marine-Abwehrabteilung Ian Fleming aus eigener Erfahrung wusste.⁴

Noch bevor der ehemalige Offizier, Zeitungskorrespondent, Bankier und Schriftsteller sich entschlossen hatte, seine Doppelnull in Serie gehen zu lassen, war das Gesetz der Reihenbildung durch die Logik der Agentennummer schon in *Casino Royale*, Ian Flemings erstem Roman von 1951, eingeschrieben. Nicht umsonst und viel genauer als z. B. alle bedeutungstragenden Eigennamen bei Thomas Mann heißt der Haupt- und Endgegner dieses Romans in absolutem Klartext *Le Chiffre*, was nicht nur dessen Leidenschaft für Glücksspiele und etwas Casinoglamour evozieren soll, sondern abgeleitet vom arabischen *sifr* die etymologischen Anfänge der Kryptologie bezeichnet und so viel wie »nichts« bedeutet. Diese buchstäbliche Universalpoesie bleibt nur jenen unverständlich, die eine abendländisch-metaphysische Vorstellung von Ziffern haben und hinter den Zahlen und Figuren immer noch geheime Worte lesen wollen, als seien es die Drachenzähne des Königs Kadmos, jene kriegstechnische Erfindung des griechischen Alphabets, womit Mathematik und Metaphysik noch gleichermaßen aufgeschrieben werden konnten.⁵

Dass James Bond selbst ein progressives Universalmedium sei, ist allerdings nicht nur eine äußerst subjektive Ansicht und auch keiner »neuesten intellektuel-

Harun Maye (Berlin)

228

len Mode, die, von Paris kommend, inzwischen auch die Bundesrepublik erreicht hat«⁶, geschuldet, sondern wird ganz offen in Flemings Romanen ausgesprochen und in den Filmen sichtbar. In *Casino Royale* wird die Search-And-Destroy-Programmierung Bonds durch dessen französischen Kollegen Mathis, unverkennbar eine Mittlerfigur von M (Chef des *Secret Service*), zum ersten Mal ausgeführt: »And now that you have seen a really evil man, you will know how evil they can be and you will go after them to destroy them in order to protect yourself and the people you love. [...] But don't let me down and become human yourself. We would lose such a wonderful machine.«⁷ Oder kürzer und in Form einer ursprünglich deutschen Erfindung von Hermann Hollerith aus Flemings letztem Roman *On Her Majesty's Secret Service* von 1963: »Bonds Gehirn arbeitete wie eine IBM-Maschine.«⁸

Weil, wie Axel Roch und Bernhard Siegert festgestellt haben⁹, Maschinen, die Maschinen verfolgen, schon im Zweiten Weltkrieg den Kampf um den Kanal dank der Überlegenheit von Claude Shannons elektrischer Schaltalgebra über die Lochkartenmaschinen der Deutschen Hollerith Maschinen-Gesellschaft – was dann 1949 Letztere zwang, zur IBM Deutschland zu werden¹⁰ – für die Engländer entschieden hatten, war es nur folgerichtig, die Abwehrabteilung des *Secret Service* nach Kriegsende nicht aufzulösen, wie ein kichernder Bond aus Selbstschutz vor wirklich bösen Männern in Flemings letztem Roman behaupten musste, sondern weiterhin Geheimagenten als Ausweitung dieser Maschinen in ihre Umwelt zu gebrauchen.

Ein Jahr nach Erscheinen dieses Bond-Romans starb Ian Fleming mit 56 Jahren an Herzversagen und erschien mit Marshall McLuhans *Understanding Media* ein kleines Medienhandbuch, das endlich die Regeln angab, nach denen die Bond-Serie zu verstehen war, ohne eine Interpretation dazwischenzumengen (Nietzsche: KSA 13, S. 456). Gerade in der Geschichte der James-Bond-Filme lässt sich seit 1964 eine zunehmende Technologisierung beobachten. Waren Q und seinen Gadgets in den ersten beiden Filmen anfänglich nur ein paar Minuten Filmzeit eingeräumt, so bestreitet die Q-Abteilung spätestens, seit Roger Moore die Rolle des James Bond übernommen hatte, fast ein Drittel des gesamten Films. Längst wird der britische Geheimagent und die nach ihm benannte Filmserie durch technische Medien codiert. Die Medien sind der eigentliche Protagonist und Star der James-Bond-Serie, deren Held nur noch zu einer Ausweitung dieser Medien in ihre und unsere Umwelt (also in andere Medien) geworden ist.

Dass diese Lesart allerdings nicht so verbreitet ist, wissen wir alle. Die Chiffren und Zentralsignifikate eines James-Bond-Films werden normalerweise so beschrieben, wie Sandy Hernu *Thunderball* in eine Reihe und auf den Begriff

bringt: »gekidnappte NATO-Bomber, Haie, feindliche Taucher, Orientalismus, glitzernde Pools, Haifischbecken, klickende Cocktailgläser voller Eiswürfel »and ravishing semi-dressed women«¹¹ (wobei »to ravish« oder »ravishing« sowohl »hinreißend«, »bezaubernd« oder »entzückend« als eben auch »vergewaltigt« bedeuten kann). Noch kürzer ist allerdings eine Formel der Literaturbeilage des *Time Magazine* von 1964, die alle Bond-Abenteuer auf einen einfachen Dreischritt reduziert: »good living, sex and violent action«.

Diese Formel ist gleichzeitig Anlass und Struktur einer ersten literaturkritischen Beschäftigung mit der James-Bond-Serie in Deutschland. Der Schriftsteller, Essayist und Literaturkritiker Hans Christoph Buch veröffentlichte um 1964 – den Schaltjahren der James-Bond-Serie – einen Essay mit dem Titel *James Bond: Innenansichten eines Publikumshelden*. Diesem Lehrstück für kritischen Journalismus in Deutschland lässt sich ganz gut ablesen, welche Fehlleistungen Autoren begehen, die ihre Zeit in Gedanken erfassen möchten statt ins Kino zu gehen. Führte die Aufzählung von einschlägigen Elementen der Bond-Filme bei Sandy Hernu noch zu der indirekten Einsicht in die strukturelle Logik der Reihenbildung, muss der dialektische Materialismus des Hans Christoph Buch zwangsläufig seinen Gegenstand verdrehen, was in der an sich richtigen Feststellung kulminiert: »Während auf der einen Seite die Sexualität technisiert wird, wird andererseits die Technik sexualisiert. Mit ähnlicher Bedeutung wird Bonds Auto aufgeladen, der »schlachtschiffgraue Bentley«, der in seinen Abenteuern eine große Rolle spielt. Bond liebt ihn mehr als alle Frauen seines Lebens zusammengekommen; beim Fahren empfindet er ein »fast sexuelles Vergnügen«; es ist die Rede vom »sexigen Krachen der Zwillingauspüffe«¹².

Heute fällt es schwer, ausgerechnet darin den Triumph des falschen Bewusstseins und der instrumentellen Vernunft zu erkennen, denn selbstredend sind die Technologisierung der Sexualität und der Sexappeal von Technik für Buch die gefährlichen Tendenzen ebendieser neuesten intellektuellen Mode aus Paris: »Strukturalismus heißt heute das Kriegsgeschrei einer technokratischen Intelligenz, die, fasziniert von den Erfolgen der Computertechnik, kybernetische Modelle in die Sozialwissenschaften einführt und damit glaubt, das historische Denken überflüssig gemacht zu haben.« Die Kritik der kritischen Kritik solcher Sätze gibt Buch selbst an anderer Stelle: »Solche Sätze haben ihre eigene Poesie.«¹³ Als H. C. Buch im weiteren Verlauf seiner Kritik Roland Barthes und Michel Foucault als Hauptvertreter dieser technokratischen Intelligenz ausgemacht hatte, musste er wohl übersehen, dass ein anderer Hauptvertreter dieser Intelligenz eine solche Strukturanalyse und Außenansicht des Medienhelden James Bond vorgelegt hatte, die ein Jahr vor Buchs Bond-Essay veröffentlicht wurde.

Entgegen der verdeckten Hermeneutik eines dialektischen Materialismus oder einer psychoanalytischen Literaturwissenschaft wird das offenbare Geheimnis von Namen und Chiffren wie *Le Chiffre*, die außer ihrer Funktion »nichts« mehr bedeuten, nicht nur in Figuren wie *Dr. No* fortgeführt, sondern findet auch auf der Ebene der literarischen Technik und der Erzählstruktur seine Anwendung. Wie Umberto Eco¹⁴ mit einem guten Gespür für Zahlen und Daten zielgenau 1964 ganz richtig festgestellt hatte, ist die James-Bond-Serie über eine kleine Menge einfacher semantisch-ideologischer Gegensatzpaare organisiert, deren Selektion und Kombination durch einen Code die Null-Nummer oder das Schema aller Bond-Abenteuer mit doppeltem Kursus mechanisch erzeugt. Erster Kursus: M erteilt Bond Auftrag, Bond erteilt Endgegner oder einer Mittlerfigur eine erste Lektion, Bond besitzt Frau. Zweiter Kursus: Endgegner nimmt Bond gefangen und foltert ihn, Bond muss eine Reihe von *aventiuren* bestehen und tötet den Endgegner, Bond besitzt Frau zum zweiten Mal, die er dann verliert. Das Programm geht rekursiv wieder zum Anfang zurück und gleichzeitig einen Schritt weiter zum nächsten Roman/Film. Dort wird das gleiche Schema in wenigen Variationen erneut durchlaufen.

Die Philologie der so genannten Trivilliteratur hat diese Literaturproduktion technisch korrekt auf den Begriff Schemaliteratur gebracht. Bond-Romane und auch die Filme sind nur codegesteuerte Variationen (in der Tradition einer *ars combinatoria*) dieses gleichbleibenden Schemas, das gerade durch die von ihm erzeugte Handlung unsichtbar gemacht oder verdeckt wird. Es braucht erst den Einsatz von Dechiffriermaschinen oder anderer Medien- und Lektüretechniken, um das Schema wieder sichtbar zu machen. Erst das Blättern in vielen Fleming-Romanen lässt deren Ähnlichkeit in Ideologie, Handlung, Charakteren, Satzbau, Ausdruck und sogar in den scheinbar individuellen Digressionen unmittelbar offenbar werden. Erst im Modus *fast forward* des Videorekorders verflüchtigen sich einzelne Dialoge und Szenen zu einem Rauschen, dessen Störeffekte den Blick des Zuschauers unweigerlich auf die Makrostruktur der Filme lenken und nur noch die Sets aus Orientalismus, Casinos, Yachten, Frauenfiguren, Gadgets und deren Wiederholungen und Veränderungen sehen lassen. Es sind demnach Maschinen, die Maschinen verfolgen und deren Programmierung erkennen.¹⁵

1964 wurden solche Erkenntnisse einer technokratisch-künstlichen Intelligenz gesammelt, kommentiert und mit Stellen und Texten verschaltet, in denen sich die Neuheit technischer Medien dem alten Buchpapier eingeschrieben hatte.

Wie es dazu kam, was in keinem Buch mehr steht, ist für Bücher gerade noch aufzuschreiben. [...] Medien zu verstehen, bleibt – trotz *Understan-*

ding Media im Buchtitel McLuhans – eine Unmöglichkeit, weil gerade umgekehrt die jeweils herrschenden Nachrichtentechniken alles Verstehen fernsteuern und seine Illusionen hervorrufen. Mithin zählen nicht die Botschaften oder Inhalte, mit denen Nachrichtentechniken sogenannte Seelen für die Dauer einer Technikepoche buchstäblich ausstaffieren, sondern (streng nach McLuhan) einzig ihre Schaltungen, dieser Schematismus von Wahrnehmbarkeit überhaupt.¹⁶

Schaltungen oder Schnittstellen als Schematismus von Wahrnehmbarkeit überhaupt zu beschreiben, verweist auf die erkenntnistheoretische Funktion des Schematismus als vermittelnde Vorstellung zwischen Begriff und Gegenstand bzw. zwischen Medien und Benutzern (Seelen).¹⁷ Erst die Schaltung realisiert eine mögliche Sinnkommunikation (Botschaften, Inhalte), indem sie zugleich restringiert. Die Interaktion zwischen apparativen Strukturen und kultureller Kommunikation kann nur an und durch solche Schematismen oder Schaltungen stattfinden. Solche Verschaltungen brauchen weder verstanden noch erklärt zu werden, solange ein kleines Buch sie einfach anschreiben konnte. Es fängt schon bei der Herrenausrüstung von Flemings Geheimagenten an.

Dass Kleidung und Uhren eben nicht nur bloße Instrumente, Werkzeuge oder Äußerlichkeiten einer »Mode« sind, hatte *Understanding Media* schon im Inhaltsverzeichnis klar gemacht. Neben Grammophon, Film und Typewriter erscheinen sie da ganz selbstverständlich in einer Reihe mit anderen technischen und symbolischen Medien als Produkte der Automation. Jeder James-Bond-Film ist dabei ein anschauliches Beispiel für McLuhans These, dass Kleidung, insbesondere in Form von Hüten und Uhren, eine mediale Ausweitung ihrer Träger ist und vice versa. In Bezug auf die Anzüge und Kostüme von russischen Überläufern zu SPECTRE vergegenwärtige man sich noch einmal genau alle Liebesgrüße aus Moskau in Kombination mit dieser Stelle bei McLuhan:

Ein kürzlich erschienenenes Inserat des C-E-I-R-Computer-Dienstes zeigt ein glattes Baumwollkleid mit der Überschrift: »Warum kleidet sich Frau »K« so?« (Frau K ist auf die Frau von Nikita Chruschtschow bezogen). In einer weiteren Ausgabe hieß es dann in diesem wirklich genialen Inserat: »Es handelt sich um eine Ikone. Für die eigene benachteiligte Bevölkerung und für die unbeteiligten Menschen des Ostens und Südens bedeutet sie: »Wir sind bescheidene, einfache, ehrliche, friedliche hausbackene, gute Menschen.« Für die freien Völker des Westens bedeutet sie: »Wir werden euch begraben.« Das ist genau die Botschaft, welche die neue Kleidung

unserer Vorväter für die feudale Gesellschaftsschicht zur Zeit der Französischen Revolution hatte.¹⁸

Dieses noch recht simple Beispiel steht nur für die allgemeine Tendenz, dass die Evolution der Medien mitunter eine größere Rolle für das historische Denken und das Denken der Historie haben könnte als selbst der Inbegriff aller Revolutionen. Ähnlich verhält es sich mit dem Beispiel der Uhr, die ja auch ohne alle Umbaumaßnahmen durch die Q-Abteilung schon an sich ein Beleg für die Codierung von organischen Bedürfnissen durch die mechanische Technik des Zerlegens ist: »Nicht die Uhr, sondern das Alphabetentum mit Unterstützung der Uhr schuf die abstrakte Zeit und brachte den Menschen dazu, nicht, wenn er hungrig war, sondern wenn ›Mahlzeit‹ war, zu essen.«¹⁹ Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ist die mediale Genealogie von Buchdruck, mechanischer Uhr, Modejournalen und Zeitungswesen offensichtlich. Die Technik der Zerlegung des Zeitflusses in Augenblicke bildet den gemeinsamen Rahmen dieser Entwicklung und kann auch auf der Ebene der basalen Kulturtechniken beobachtet werden. Der Übergang von einer intensiven Wiederholungslektüre, die wenige Bücher immer wieder las, über eine Selbstlektüre, die das Buch nur noch als Ausgangspunkt zu einem inneren Dialog gebraucht, bis zu einer extensiven Lektüre, die viele Bücher oft nur ein einziges Mal prozessierte, steht in einem direkten Wirkzusammenhang mit diesem medialen Wandel.²⁰ Dieser Autoritätsverlust des Buches und der literarischen Tradition erzeugte einen interessanten Perspektivenwechsel von der buchgebundenen *auctoritas* zu der Selbstbefragung eines Geistes, der sich unter dem neu bestimmten Vorzeichen ›Bürger‹ und Kollektivsingular ›Mensch‹ in verschiedene Umwelten und Gemeinwesen sedimentierte. Nicht zufällig sollte 1651 Thomas Hobbes in dem Werk, das paradigmatisch für diesen geschichtlichen Umbruch stehen könnte, den neuen und »großen Leviathan« nicht mehr in alten Büchern, sondern in einer medial codierten Anthropologie finden:

[Es gibt] ein neuerdings viel in Anspruch genommenes Sprichwort, *Weisheit* erwerbe man nicht durch das Lesen von Büchern, sondern von Menschen. [...] Aber es gibt noch ein anderes Sprichwort, das man heutzutage nicht versteht, durch das sie lernen könnten, einander wahrhaft zu lesen, wenn sie sich die Mühe machen wollten; und das ist *Nosce te ipsum, Lies dich selbst*; [...] Wer eine ganze Nation regieren soll, muß in sich selbst lesen, nicht in diesem oder jenem einzelnen Menschen, sondern in der Menschheit.²¹

Hobbes zitiert hier die klassische Inschrift *Nosce te ipsum* am Apollon-Tempel in Delphi, was zunächst verwundert, wollte er doch »auf das schmückende Beiwerk der Zitierung antiker Dichter, Redner und Philosophen verzichtet« haben, denn es sei neben vielen anderen Gründen eben vor allem »ein Beweis von schlechter Verdauung, wenn unzerkaute griechische und lateinische Sentenzen, wie es gewöhnlich geschieht, unverändert wieder hochkommen«. ²² Aber genau darin bedient Hobbes – seinen Invektiven gegen Rhetorik und Beredsamkeit, die den *Leviathan* wie einen roten Faden durchziehen, zum Trotz – natürlich rhetorisch bewusst einen seit der Antike geläufigen, durch die christliche Kirche vielfach abgewandelten und auch noch in der frühen Neuzeit bedeutenden Topos: die Speisemetaphorik einer Diätetik des Lesens (Einspeisen, Auswerfen, Wiederkäuen und Verdauen). ²³ Hobbes hat sich auf eine originelle Weise an seine selbst gewählte Ernährungsvorschrift gehalten, d. h. er erbricht nicht einfach wie die Jungfrau Philologia alle Schriften und Sentenzen der Alten, die er »unzerkaut« gelesen hat, sondern manipuliert sie in der wiederkäuenden Verarbeitung (*ruminatio*). So präsentiert er das *Nosce te ipsum* nicht in der üblichen Übersetzung des »Erkenne dich selbst«, sondern eben durch die Speisemetaphorik des Lesens vorbereitet und verändert als »Lies dich selbst«. »Lesen« ist hier keineswegs metaphorisch oder gar synonym mit »verstehen« oder »erklären«, es bezeichnet vielmehr ein eigenes Prinzip der Erkenntnis, das in einer systematischen Weise entfaltet wird.

Seinem Verständnis von Wissenschaft nach geht es ausschließlich um Verfahren der mechanischen Erzeugung des Dreischritts von Tatsachen, Erfahrung und Wissen. Im Unterschied zu Robert Boyle, Robert Hooke, Galileo Galilei u. a. Protagonisten der so genannten Wissenschaftlichen Revolution im 17. Jahrhundert setzt Thomas Hobbes nicht auf das Experiment als einzig wissenschaftlich legitimierter Quelle der Erkenntnis, sondern eben auf eine neue Lektüretechnik. Am Akt des Lesens interessiert Hobbes vor allem dessen operational-technischer Charakter. Gary Shapiro sieht darin keinen Widerspruch, sondern eine plausible Weiterführung des Materialismus von Hobbes:

In fact, Hobbes's preference for the vocabulary of literacy to discuss matters of understanding may very well be connected with his materialism. If all thought is really bodily motion, how better suggest this than by referring to instances of thought by indicating their obviously material embodiments in written texts and the physical operation of scanning lines of black and white characters and turning pages?²⁴

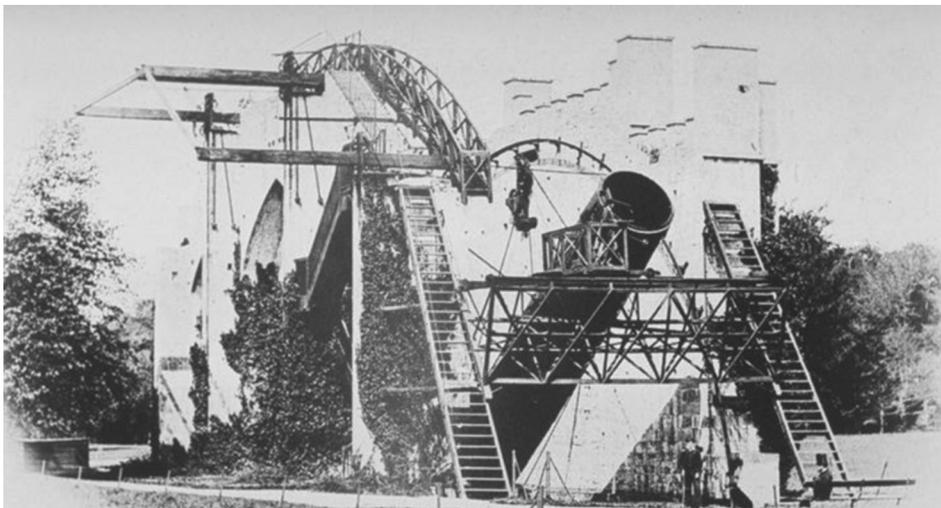
Harun Maye (Berlin)

234

Hobbes Innovation besteht in der Integration der technisch-anthropologischen Lektüre in den Kanon wissenschaftlicher Instrumente, die eine Erzeugung von Erfahrungstatsachen allererst möglich machen. Es geht um eine produktive Rückkoppelung zwischen einer neuen Lektüretechnik und den neuen Medien (Fernrohr, Mikroskop, Barometer, Vakuumpumpe, Zeitungswesen und natürlich der mechanischen Uhr), die eine Umcodierung und Erweiterung der Vorstellung von Raum und Zeit ermöglicht haben.

Abb. 1

Der *Leviathan von Parsonstown*. Zwischen 1845 und 1918 das größte Teleskop der Welt.
Fotografie Mary Rosse, um 1850



Hobbes führt hier eine eigenständige Sichtweise ein, in der offensichtlich das Lesen nicht mehr selbstverständlich an das technische Medium Buch gebunden ist. Nicht nur schätzte er die Erfindung des Alphabets weitaus höher ein als die des Buchdrucks, auch die eigenständige Autorität des Buchs als Träger und Symbol von Wahrheit, Tradition und kultureller Vermittlung erkannte er nicht mehr an.²⁵ Damit war er in der gelehrten Gemeinschaft der frühen Neuzeit, der das Buch als Leit- und Orientierungsmedium diente, ein Außenseiter. Das Buch als kulturelles Symbol war so übermächtig, dass selbst die *Neuen Experimente* von Boyle und der *Royal Society* sich in ihrem Wahrheitsanspruch durch Verweise auf die Buchgelehrsamkeit legitimieren mussten. Auf zeitgenössischen Vignetten und Titelpuffern zu naturphilosophischen Abhandlungen wie Sprats *History of the Royal Society* (1667), Boyles *Works* (1744) u. a. sind die neuen Medien (Vakuumpumpe, Barometer u. a.) der experimentellen Naturphilosophie oft in ei-

nem direkten Verweisungsverhältnis zu Büchern und Folianten abgebildet. Wie ein Zwerg auf den Schultern eines Riesen sitzt vor allem die Vakuumpumpe den alten Medien der Gelehrsamkeit auf – mit dem bekannten Effekt, gerade deshalb mehr und genauer beobachten zu können.²⁶

Die zu dieser Zeit schon längst zum Topos avancierte Metapher vom Lesen im Buch der Natur ist die wohl bekannteste Wendung der Buchmetaphorik. Dieses Buch der Natur hatte selbst einen mehrfachen Schriftsinn und eine lange Vorgeschichte, bevor es als populäre Metapher schließlich in der frühen Neuzeit ankam, wie vor allem Ernst Robert Curtius und Hans Blumenberg gezeigt haben.²⁷ Das Buch der Natur tritt in Konkurrenz und Beziehung zu dem einen Buch der Offenbarung sowie zu den vielen Büchern des Aristoteles und der Scholastik. Entscheidend ist die Wendung von Galileo Galilei, der das Buch der Natur für den Laien und den Buchgelehrten als unlesbar bezeichnet hatte, da es in der Sprache der Geometrie geschrieben sei: »Die Philosophie ist in diesem großen Buch, der Welt, niedergeschrieben, und es liegt uns ständig offen vor Augen [...] Geschrieben ist es in der Sprache der Mathematik, seine Buchstaben sind Dreiecke, Kreise und andere geometrische Figuren, ohne die kein Mensch ein Wort davon verstehen könnte.«²⁸ Das neue Wissen ist der theologischen Exegese ohne die Sprache und Instrumente der neuen Wissenschaft nicht mehr zugänglich – darin spricht sich das Selbstvertrauen der Naturphilosophie aus. Aber es steht immer noch in Büchern bzw. dem einen Buch der Natur. »Hat einmal ein einziges Buch alle Wahrheit zu enthalten versprochen, bleibt diese Grundform des Wahrheitsbesitzes nahezu unverzichtbar – rivalisierend gerade dann, wenn andere Formen nur mit dem Vorbehalt der ›unendlichen Arbeit‹ auftreten können.«²⁹

Nichts kennzeichnet die ›neue Wissenschaft‹ der frühen Neuzeit stärker als die ständige Wiederholung ihrer Protagonisten, dass sie neu sei, wie man schon den Buchtiteln der wichtigsten Veröffentlichungen von Bacon, Galilei, Boyle u. a. ablesen kann. Aber das angeblich neue Wissen darf nicht zu neu sein, wie nicht zuletzt die Metapher vom Buch der Natur deutlich macht. Neue Erkenntnisse durfte es nach der Physik und Metaphysik der Antike und des Mittelalters wegen des Postulats der Vollständigkeit der Welt eigentlich gar nicht geben. Zumindest musste das Neue aus den alten Büchern ableitbar oder begründbar sein. Daher die notwendige Fixierung bei gleichzeitiger Polemik der neuen Wissenschaften auf das Buch als Symbol und Trägermedium allen möglichen Wissens.

Hobbes ist radikaler. Er spricht nicht vom Buch der Natur. Was ein Jahrhundert später »Selbstdenken« heißen wird, ist bei ihm zwar noch konsequent mit der technischen Operation des Lesens verbunden, steht aber in keinen Büchern mehr. *Nosce te ipsum* heißt dieses neue Verständnis vom Lesen in Menschen als

Harun Maye (Berlin)

236

erkenntnisgenerierende Operation. Dieser Imperativ in neuer Übersetzung hat neben der Wissenschaftlichen Revolution noch eine andere Quelle: den Puritanismus. Wie vor allem Robert K. Merton³⁰ behaupten konnte, gab es gar keinen unvermeidlichen Gegensatz zwischen Wissenschaft und Religion im 17. Jahrhundert, sondern die Naturphilosophie kann durchaus auch als Unterstützung und Erweiterung religiöser Interessen angesehen werden. Laut Merton kam es zu einer Rückkopplung zwischen der Naturphilosophie und dem Puritanismus, der durch die Revolution von 1642–1649 und der Diktatur Oliver Cromwells auch zu politischer Macht kam. Selbst wenn Thomas Hobbes ein Gegner der Puritaner und eher der anglikanischen Staatskirche zugeneigt war, so hatte doch das puritanische Denken schon während seines Studiums in Oxford (seit 1602/03) einen gewissen Einfluss auf dessen Philosophie, vor allem auf die Staatslehre.³¹ Die »revolutionary ideology«³² des Puritanismus hatte nicht nur religiöse und politische Auswirkungen, sondern konnte auch auf die neuen Experimente einer Naturphilosophie mit ambitionierten Zielen attraktiv wirken. Er entstand als eine reformatorische Richtung innerhalb der anglikanischen Staatskirche und forderte die Reinigung von allen Merkmalen des Katholizismus, insbesondere die Abschaffung der Bischöfe und anderer Instanzen der Vermittlung zwischen der göttlichen Offenbarung und den Gläubigen. Die zentralen Tugenden sind Zweifel und Kritik. Das waren gute Voraussetzungen für eine produktive Interaktion mit der neuen Naturphilosophie. Eine reine und »pure« Wissenschaft könnte sogar, nachdem weltliche Autoritäten wie die antiken Klassiker, Universität und Kirche sowie deren Schriftdeuter für nicht mehr zuständig erklärt worden waren, auch auf alle Bücher verzichten. Genau hier überschneidet sich die Einleitung des *Leviathan* mit einer puritanischen Domestikation des Lesens, wie sie von Aleida Assmann beschrieben worden ist. In einer Zeit, wo alle Fundamente des Wissens unsicher geworden und das neue Wissen noch nicht konsolidiert ist, hilft nur die Kunst des kritischen Fragens und Lesens weiter. Was vor allem der Puritanismus propagierte

und was für ein neues Leseverhalten stilprägend werden mußte, ist die Autotherapie des Selbstgesprächs. Die puritanische Kultur der Selbstbeobachtung gewinnt in [...] [der] Technik des inneren Dialogs einen neuen Akzent. [...] Zum einen verhilft diese Technik zur Artikulation und Elaborierung der Innensphäre. Der restringierte Code unserer Gedanken [...] wird zu einem familiären Schauplatz der Selbstbegegnung. Zum anderen schafft die Technik eine wichtige innere Zensurinstanz. Im Verfahren beständiger Auto-Inquisition werden die innersten Motive, Regungen und

Reflexe auf das hin befragt, was hinter dem Kontingenten Bestand hat.
 [...] Was in bezug auf die Welt die Natur ist, hat eine Entsprechung in der
 kleinen Welt des Individuums: die (soziale) Identität.³³

Hobbes Idee einer epistemologischen Selbstlektüre liest sich so, als sei sie ihm vom Puritanismus diktiert worden. Das *Nosce te ipsum* soll uns lehren, dass »in Anbetracht der Ähnlichkeit der Gedanken und Gemütsbewegungen eines Menschen mit den Gedanken und Gemütsbewegungen eines anderen jeder, der in sich selbst hineinblickt und erwägt, was er tut, wenn er denkt, meint, schlußfolgert, hofft, fürchtet etc. und aus welchen Gründen, dadurch lesen und erkennen wird, wie die Gedanken und Gemütsbewegungen aller anderen Menschen bei den gleichen Anlässen sind. Ich sage, die Ähnlichkeit von Gemütsbewegungen, die bei allen Menschen die gleichen sind, [...] nicht die Ähnlichkeit der Objekte der Gemütsbewegungen.«³⁴

Hobbes gewinnt sein Konzept des Lesens als epistemologischer Operation direkt aus der Rhetorik, dem Puritanismus und der angewandten Kryptologie, denn *Nosce te ipsum* ist der »Schlüssel«, mit dessen Hilfe die »Chiffren des menschlichen Herzens« »dechiffrier[t]« werden können.³⁵ Die Methode eines inneren Dialogs mit sich selbst in Form einer Selbstlektüre, die »wohlgeordnet und verständlich dargelegt«³⁶ werden soll, ist dabei gleichzeitig Bollwerk gegen eine übermächtige Tradition des Aristotelismus. Eine solche Kunstfertigkeit der intensiven Selbstlektüre schaffte es nicht nur, neue und gültige Wahrheiten zu destillieren, sondern wird zu einem wichtigen Instrument, sich selbst und damit – laut Hobbes – »der Menschheit« und ihrem gemeinen Wesen auf die Spur zu kommen:

Denn durch Kunstfertigkeit wird jener große *Leviathan*, *Gemeinwesen* oder *Staat* genannt (lateinisch *civitas*), erschaffen, der nur ein künstlicher Mensch ist [...] und in dem die *Souveränität* eine künstliche *Seele* ist, insofern sie dem ganzen Körper Leben und Bewegung verleiht; [...] Denn da ja das Leben nur eine Bewegung von Gliedern ist, deren Beginn in irgendeinem Hauptteil liegt, warum können wir dann nicht sagen, daß alle *Automaten* (Maschinen, die sich durch Federn und Räder bewegen, wie es eine Uhr tut) ein künstliches Leben haben? Denn was ist das *Herz* anderes als eine *Feder*, was sind die *Nerven* anderes als lauter *Stränge* und die *Gelenke* anderes als lauter *Räder*, die dem ganzen Körper Bewegung verleihen, wie es vom Konstrukteur beabsichtigt wurde?

Harun Maye (Berlin)

238

Die neue Mechanik und ihre Medien machen es möglich, das Leben selbst in gleichförmige Momente zu zerlegen und als Bewegung anzuschreiben. Neben dem offenkundigen Vorbild der mechanischen Uhr, die hier pars pro toto für alle Maschinen einsteht, sowie den real existierenden Automaten seiner Zeit, die natürlich nach den Mechanismen der Uhrentechnologie gebaut waren, gab es für diese gewagte Übertragung noch mindestens zwei gewichtige theoretische Einflüsse. Die Entdeckung des Blutkreislaufs 1628 durch William Harvey, der laut seinem Freund Thomas Hobbes gemeinsam mit Galilei »als erster die Natur der Bewegung als das Tor zur allgemeinen Physik eröffnet«³⁷ habe, erschien als notwendige Voraussetzung, auch das unsichtbare Innenleben als eine zirkulierende, sich wiederholende Bewegung zu beschreiben, deren Zentrum nicht mehr Seele oder Geist, sondern das Zusammenziehen des Herzmuskels ist. Naheliegender wurde das Ticken der Uhr mit dem Herzschlag in eine metaphorische Verbindung gebracht. Dass der Mensch so vollkommen wie eine Uhr gebaut sei, war 1651 auch



Abb. 2

Frontispiz des Leviathan.
1651



Abb. 3

Der Leviathan. Detail

keine neue Idee mehr, sondern bereits ein populärer Vergleich. In seinem *Discours de la Méthode* von 1637 und seinen *Meditationes de prima philosophia* von 1641 hatte René Descartes dieses Bild von Hobbes bereits einflussreich vorbereitet:

Ja, ebenso wie eine aus Rädern und Gewichten zusammengesetzte Uhr nicht weniger genau alle Naturgesetze beobachtet, wenn sie schlecht angefertigt ist und die Stunden nicht richtig anzeigt, als wenn sie in jeder Hinsicht dem Wunsche ihres Konstrukteurs genügt, so steht es auch mit dem menschlichen Körper, wenn ich ihn als eine Art von Maschine betrachte, die aus Knochen, Nerven, Muskeln, Adern, Blut und Haut so eingerichtet und zusammengesetzt ist, daß, auch wenn gar kein Geist in ihr existierte, sie doch genau dieselben Bewegungen ausführte, die mein Körper jetzt unwillkürlich ausführt und die also nicht vom Bewußtsein ausgehen.³⁸

Hobbes hatte also leicht nachweisbare Quellen für diesen Grundgedanken seines Leviathan, aber indem er die beiden Einsichten von Harvey und Descartes in eine Vorstellung synthetisierte, erschuf er tatsächlich ein großes Gemeinwesen als Kompositkörper, der über seine Quellen hinausreicht. Denn wie schon das berühmte Frontispiz der Erstauflage von 1651 zu erkennen gibt, ist auch der große Leviathan nur ein künstlicher Mensch, der wiederum aus Menschen zusammen-

Harun Maye (Berlin)

240

gesetzt ist, die ja als Automaten oder Uhrwerke vorgestellt werden können. Die Beamten dieser Civitas seien künstliche Gelenke, Belohnung und Strafe die Nerven, Gesetze die künstliche Vernunft und Bürgerkrieg der Tod. Verträge und Abkommen sind schließlich Fleisch und Blut, die das als Staat ausgezeichnete Uhrwerk zusammen- und in Bewegung halten.³⁹

Hobbes Staatstheorie ist also in einem mehrfachen Sinne das Produkt einer Zeitverschiebung. Nicht umsonst ist das Hauptthema und wohl populärste Zitat aus dem Leviathan, der Krieg eines jeden gegen jeden (Naturzustand), Produkt einer neuen Zeitauffassung: »Denn *Krieg* besteht nicht nur in Schlachten und Kampfhandlungen, sondern in einem Zeitraum, in dem der Wille zum Kampf hinreichend bekannt ist; und deshalb ist der Begriff der *Zeit* als zum Wesen des Krieges gehörend zu betrachten, wie er zum Wesen des Wetters gehört.«⁴⁰ Der Frieden, die Struktur der Staaten »hat ihr Prinzip nicht dort, wo der Lärm der Waffen verstummt. Der Krieg ist nicht zu Ende.«⁴¹ Das Wesen des Krieges nicht mehr in den tatsächlichen Kampfhandlungen zu sehen, sondern ihn in die messbare Dauer eines Zeitraums zu verlängern, hat weitreichende Folgen für die politische Theorie und wäre wie die Bestimmung des Wetters ohne ein komplexes Medium nicht möglich gewesen: die mechanische Uhr. Seit 1550 gibt es einen vergleichsweise rasenden Fortschritt in der Uhrwerktechnologie, die Einführung von kleinen Tisch- und Taschenuhren bestimmte immer mehr den Tagesablauf in den Städten – während man sich in ländlichen Gegenden weiterhin nach dem Rhythmus der Jahreszeiten richtete. Die mechanische Uhr als Grundlage allen Maschinenbaus erwies sich dabei als genuines Produkt der Buchdrucktechnologie und zerlegte den Tag in 24 diskrete gleich lange Einheiten, deren Fortschreiten den Fortschritt selbst diktierte. Nur das Wesen des Wetters oder eine genaue Navigation konnten damit noch nicht bestimmt werden, denn exakt waren diese Uhren nicht und Gangabweichungen von bis zu 20 Minuten üblich. Erst seit Galileis Gesetzen über die Pendelbewegung und durch die Einführung der Pendeluhr durch Christiaan Huygens um 1656 war eine exakte Zeitbestimmung und damit auch eine exakte Naturphilosophie möglich.⁴² Seitdem können englische Naturphilosophen an sich selbst die ganze Menschheit ablesen, ganz einfach weil keine Gangabweichung zwischen ihren mechanisch optimierten Gedanken und Gemütsbewegungen und denen eines anderen künstlichen Menschen mehr besteht.

Nur durch das Vorbild der mechanischen Uhr konnte die Anthropologie des Thomas Hobbes funktionieren: Vergleichbarkeit der Lesarten nicht durch ein *individuelles Allgemeines*, wie die Bezeichnung der Goethezeit für den Menschen und dessen Sprache als Produkt einer hermeneutischen Lektüre später lauten soll-

te, sondern vor und entgegen aller Geschichtsphilosophie und Hermeneutik ist das Individuum nur ein technischer Prototyp der Menschheit, deren Teile eben dank einer inneren Mechanik alle ähnlich wie das Ganze konstruiert und dadurch lesbar sind. Der Leviathan als künstlicher Mensch oder Person ist damit in einem buchstäblichen und in einem übertragenen Sinne eine Figuration. In den zentralen Kapiteln XVI und XVII des *Leviathan* behandelt Hobbes die Konstituierung »von Personen, Urhebern und durch Personen vertretenen Dingen« sowie des Gemeinwesens (*civitas*) als einen Akt der gegenseitigen Stellvertretung, der als ein Akt der rhetorischen (Selbst-)Lektüre erkannt werden kann. Hobbes definiert *Person* als etwas, »dessen Worte oder Handlungen man entweder als seine eigenen ansieht oder als stellvertretend für die Worte oder Handlungen eines anderen Menschen oder irgendeines anderen Dinges, dem sie, wahrheitsgemäß oder fiktiv, zugeschrieben werden.«⁴³ Damit ist die natürliche oder juristische Person aber nichts anderes als die rhetorische Figur der *Prosopopöie*, die ja schon traditionell als *fictio personae* (Personifizierung) und »Realisierungs-Variante der Allegorie«⁴⁴ bestimmt wird. Durch die Prosopopöie wird ein imaginäres oder abwesendes Lebewesen oder Ding als sprechend oder handelnd vorgestellt, indem ihm ein ›Gesicht gegeben‹ wird. Wie vor allem Cynthia Chase und Bettine Menke gezeigt haben, ist die Prosopopöie eine der zentralen rhetorischen Figuren in den späten Schriften Paul de Mans, der durch eine leicht veränderte Definition dieser Trope eine folgenreiche Wendung gegeben hat. Er übersetzt *prosopon poiien* mit »eine Maske oder ein Gesicht (*prosopon*) geben. [...] Bei unserem Thema [...] geht es um das Geben und Nehmen von Gesichtern, um Maskierungen und Demaskierungen, Figur, Figuration und Defiguration.«⁴⁵ Thomas Hobbes, der rhetorisch sehr gut geschulte Gegner der Rhetorik, ist sich dieser theatralischen Etymologie wohl bewusst, muss aber an der Fiktion der Person als Urheber festhalten:

Das Wort *Person* ist lateinisch, statt dessen haben die Griechen [*proso-pon*], was das *Gesicht* bezeichnet, so wie *persona* im Lateinischen die *Verkleidung* oder *äußere Erscheinung* eines auf der Bühne dargestellten Menschen bezeichnet und zuweilen im engeren Sinn jenen Teil davon, der das Gesicht verbirgt, wie eine Maske oder ein Visier. Und von der Bühne wurde es auf jeden Vertreter von Worten und Handlungen übertragen, sowohl vor dem Gericht wie im Theater. So ist eine *Person* dasselbe wie ein *Schauspieler*, sowohl auf der Bühne wie im alltäglichen Umgang; und *als Person auftreten* bedeutet sich oder einen anderen *darstellen* oder *vertreten*.⁴⁶

Harun Maye (Berlin)

242

Indem die Person als rhetorische Figur erkannt wird, verliert sie gleichzeitig ihren Status als Subjekt einer Stimme oder Handlung, deren Produkt und nicht deren Urheber sie ist. »Eine Stimme setzt einen Mund voraus, ein Auge und letztlich ein Gesicht, eine Kette, die sich im Namen der Trope manifestiert: *prosopon poiien*, eine Maske oder ein Gesicht (*prosopon*) geben.«⁴⁷ Das Gesicht aber ist nicht natürlich, sondern eine Maske. Die Person ist eine Figur. Auch »eine Vielzahl von Menschen«, so Hobbes, »wird zu *einer* Person, wenn sie durch einen Menschen oder eine Person vertreten wird«⁴⁸, d. i. nichts weniger als die Konstituierung des großen Leviathan als das, was durch die Prosopopöie gegeben wird. Wenn es zu der entscheidenden Stelle der Entstehung des Gemeinwesens kommt, gebraucht Hobbes sogar die *Apostrophe*, um »jenem *Fiat* oder *Lasset uns Menschen machen*, das Gott bei der Schöpfung aussprach« mehr Plausibilität zu verschaffen:

Es ist eine wirkliche Einheit von ihnen allen in ein und derselben Person, die durch Vertrag eines jeden mit jedem so geschaffen wird, als ob jeder zu jedem sagte: *Ich gebe diesem Menschen oder dieser Versammlung von Menschen Ermächtigung und übertrage ihm mein Recht, mich zu regieren, unter der Bedingung, daß du ihm ebenso dein Recht überträgst und Ermächtigung für alle seine Handlungen gibst.* Wenn dies getan ist, nennt man die so in einer Person vereinigte Menge *Gemeinwesen*, auf Lateinisch *civitas*. Das ist die Entstehung jenes großen *Leviathan* oder besser (um ehrerbietiger zu sprechen) jenes *sterblichen Gottes*, dem wir unter dem *unsterblichen Gott* unseren Frieden und unsere Sicherheit verdanken. [...] Und in ihm besteht der Inbegriff des Gemeinwesens, das (wenn man es definieren will) *eine Person* ist, *für deren Handlungen sich eine große Menge durch gegenseitigen Vertrag zum Urheber gemacht hat* [...] Und wer diese Person verkörpert, wird *Souverän* genannt und hat, wie man sagt, die *souveräne Macht*; und jeder andere ist sein *Untertan*.⁴⁹

Der große Leviathan wird hier zum sterblichen Gott monumentalisiert, das Geben oder Setzen einer Maske soll zu einem Gesetz mit göttlicher Autorität werden. Doch auch diese künstlichen Bande oder Verträge haben einen rhetorischen Ursprung:

Aber wie die Menschen zur Erlangung des Friedens und zu ihrer eigenen Erhaltung einen künstlichen Menschen geschaffen haben, den wir Gemeinwesen nennen, so haben sie auch künstliche Ketten geschaffen, *staatliche Gesetze* genannt, welche sie durch gegenseitige Verträge an ei-

nem Ende an den Lippen jenes Mannes oder jener Versammlung befestigt haben, die von ihnen die souveräne Macht erhielt, und am anderen Ende an ihren eigenen Ohren.⁵⁰

Horst Bredekamp hat diese Allegorie von Thomas Hobbes als ein Bildzitat aus der populären Emblemliteratur seit dem *emblematum liber* (1531) von Andrea Alciatus oder auch (zu Zeiten Hobbes) Vincenzo Cartaris *imagini* (1647) nachgewiesen. Dort tritt die Rhetorik selbst als »Herkules der Beredsamkeit« auf. Aus ihrem Mund führen goldene Ketten zu den Ohren der Zuhörer, die so gleichzeitig gefesselt und angeleitet werden sollen.⁵¹ Das Geben des Gemeinwesens ist also gleichzeitig das Auslöschen (de-facement) des Gemeinwesens, insofern es nur durch den Akt der Sprache gegeben wird, d. h. »nur« eine Figur oder in der Terminologie von Hobbes »nur« eine künstliche Person ist. Die unmögliche und dennoch notwendige Konstituierung des Gemeinwesens durch den Sprechakt *Ich gebe diesem Menschen Ermächtigung und übertrage ihm mein Recht* wird so zu einer Trope und diese »Trope der Anrede«, Apostrophe oder Prosopopöie, ist »genau die Figur des Lesers oder des Lesens.«⁵² Das *Nosce te ipsum* aus der Einleitung wird buchstäblich zur Präfiguration der Konstituierung des Gemeinwesens durch rhetorische Lektüre oder Prosopopöie. Diese Person oder Figur wird durch die Lektüre verkörpert und Souverän genannt, alles andere ist ihr Untertan. Innerhalb des *Leviathan* ist die Souveränität der Lektüre eine künstliche Seele, insofern sie dem ganzen Körper Leben und Bewegung verleiht.

So kulminieren die Kunstfertigkeit der Selbstlektüre und deren Produkt einer Anthropologie als Automation im Bild des Leviathan als mechanischer Uhr, jenem Medium also, das nach McLuhan den Begriff der Zeit, die organischen Bedürfnisse des Menschen und dessen Wahrnehmung gleichermaßen umcodiert hatte. Da, so gesehen, in jeder kleinen Armbanduhr ein großer Leviathan steckt, wird noch einmal deutlich, in wessen Dienst auch der künstliche Mensch James Bond eigentlich steht.

Die Verbreitung der mechanischen Uhr zu den Zeiten von Thomas Hobbes machte nicht nur ein neues kollektives Zeitbewusstsein überhaupt erst möglich, sondern konnte durch den inneren Zusammenhang mit der Alphabetisierung, dem Buchdruck, der Ausdifferenzierung von Zeitungen und Modezeitschriften zum direkten Schreib- und Leseinstrument werden. Seitdem sind Höflinge und Beamte wie James Bond der Servomechanismus ihrer Uhr.⁵³ Und dann ist es nicht mehr allzu verwunderlich, wenn die Uhren in Bond-Filmen nicht nur Schriftlichkeit und eine veraltete Nachrichtenübertragung reinszenieren, sondern selber an die Stelle ihres Trägers treten, wenn es gilt, mit dem großen Levia-

Harun Maye (Berlin)

244

than persönlich zu kommunizieren, wie jeder und jede in den letzten Filmminuten von *For Your Eyes Only* (1981) sehen kann. Wen das alles immer noch nicht überzeugt, der achte einmal auf die berühmte Szene in *Live and Let Die* (1973), wo Bond mit Hilfe seiner elektromagnetischen Rolex einem Mädchen das Kleid auszieht: »Die Technik macht's möglich« (Roger Moore mündlich) – deutlicher kann man nicht demonstrieren, dass James Bond nicht nur eigentlich ein künstlicher Mensch ist, sondern dass an die Stelle seiner ureigensten Aufgaben die Medien getreten sind.

Abb. 4

Bond-Uhr, 1977



37 Jahre nach seinem Tod sind die Fiktionen des Ian Fleming Wirklichkeit geworden: *Combating Terrorism* (hauptsächlich durch das politische Instrument der Geheimdienste) ist zu einem erklärten Hauptziel der Außen- und Sicherheitspolitik fast aller Regierungen Nordamerikas und Europas geworden. Was deutsche Schriftsteller wie Hans Christoph Buch in den 60er und 70er Jahren und teilweise noch heute als »Entpolitisierung« und »Mystizismus« bezeichnet haben, war in Flemings Romanen schon seit den 50er Jahren nachzulesen: dass internationale Terrororganisationen wie das *Special Executive for Counterintelligence, Terrorism, Revenge and Extortion* als ein Staat im Staat an dessen Vernichtung und der Vernichtung anderer Staaten arbeiten. Gegen einen Feind, der nicht mit Armeen aufmarschiert, sondern absichtlich veraltete Nachrichtentechniken benutzt, der Transportmedien wie Flugzeugen oder Autos, Post- und Telekommunikationsnetzwerken ihre alte Bestimmung wiedergibt und sie als Waffen gebraucht, können Raketen und Soldaten wenig ausrichten. Im Pentagon hat man schon entsprechend reagiert und Aufträge für neue Gadgets aus der Q-Abteilung

ausgeschrieben: »Automatic Speaker Recognition System, Locating and Identifying Faces in Video Images, Voice Print Identification, Terrorist Behavior and Actions Predictions Technology« sind nur einige Beispiele auf der Wunschliste des *Secretary of Defense*, die im Internet als Wettbewerb für Privatunternehmen ausgeschrieben worden ist.⁵⁴ Maschinen, die Maschinen verfolgen, gehört die Zukunft. James Bond will return ...

Ein Abbruch der Bond-Serie ist nicht möglich, ganz einfach weil im Unterschied zu Hobbes Leviathan die Maschinenummer 007 keine Selbstlektüre, d. h. keine Korrektur an sich durchführen kann. Bonds Gehirn arbeitet zwar wie eine IBM-Maschine: er folgt einer Programmierung und verarbeitet Datenmaterial, kann die so erzeugte Information aber nicht selber abtasten oder lesen. M und IBM erhalten die souveräne Macht über ihren Untertan, insofern sie und nur sie Bonds Körper Leben und Bewegung durch Programmierung und Lektüre verleihen können.

In der Kurzgeschichte *From a View to [a] Kill* gibt ein Kanadischer Oberst dem Commander James Bond vor der tödlichen Mission noch einen letzten Rat-schlag, der nur aus Flemings Erfahrung als Offizier im Weltkrieg, d. h. aus dem »praktischen Seminar in Weltgeschichte, an dem wir teilgenommen haben und noch teilnehmen«⁵⁵, selber hervorgehen konnte: »Unser Commissioner hat einen Grundsatz: ›Schick nie den Mann, wenn Du die Kugel schicken kannst!‹ Halten Sie sich daran. Und leben Sie wohl, Commander.«⁵⁶ Wie man bis heute sehen kann, haben sich Regierungen und Geheimdienste gerne an diesen Grundsatz gehalten. Wir (ent)täuschen uns nicht in Menschlichkeit. Wir würden eine so wunderbare Maschine verlieren.

1 Novalis: Materialien zum »Heinrich von Ofterdingen«, in: ders.: Werke in einem Band, hg. v. Hans-Joachim Mühl und Richard Samuel München/Wien: Hanser 1981, S. 395.

2 Hans Christoph Buch: Kritik der kritischen Kritik. Über Roland Barthes [1969], in: ders.: Kritische Wälder, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972, S. 71. Aber auch diese Angst des dialektischen Materialismus vor dem Strukturalismus hatte McLuhan schon 1964 auf einen medientechnischen Begriff gebracht: »In ihrer Ehe mit der industriellen Technik des neunzehnten Jahrhunderts als Grundlage der klassenlosen Gesellschaft könnte nichts zersetzender auf die marxistische Dialektik wirken als der Gedanke, daß sprachliche Medien die gesellschaftliche Entwicklung genauso formen wie die Produktionsmittel.« Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Understanding Media [1964], Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 86.

3 Friedrich Schlegel: Über die Unverständlichkeit [1800], in: ders.: Schriften zur Literatur, hg. v. Wolf-dietrich Rasch, München: Hanser 1970, S. 338.

4 Dazu Erich Kocian: Am Anfang war der Vogel. Ian Flemings Bücher, in: ders.: Die James Bond Filme, München: Heyne 1982, S. 10–16.

5 Zu diesem Zusammenhang von Mathematik- und Sprachgeschichte siehe Friedrich A. Kittler: Daten – Zahlen – Codes. Vortrag an der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig 1998. Eine gut lesbare Einführung in Modelle und Geschichte der Kryptologie bietet Fred B. Wrixon: Codes, Chiffren & andere Geheimsprachen. Von den ägyptischen Hieroglyphen bis zur Computerkryptologie [1998], Köln: Könemann 2000.

Harun Maye (Berlin)

246

- 6 So Hans Christoph Buch 1969 über den Strukturalismus; Buch: Kritik der kritischen Kritik (Anm. 2), S. 69. Dass der intellektuelle Feind aus Frankreich kommt, war schon immer beliebtes Schema und Topos der deutschen Literaturkritik und -wissenschaft. Die Codierung dieses Schemas lautet organisch vs. künstlich/technisch und wurde als Wertung in immer neuen semantischen Verkleidungen gegen die jeweils »neueste intellektuelle Mode aus Paris« ausgespielt.
- 7 Ian Fleming: *Casino Royale* [1951], London: Glidrose Productions 1953. Die deutsche Übersetzung ist am entscheidenden Punkt leider nicht ganz so schön: »Und jetzt, da Sie einen wirklich schlechten Menschen kennengelernt haben und wissen, wie das Böse konkret aussehen kann, werden Sie die Bösewichter suchen, um sie zu vernichten und gleichzeitig sich selbst und die schützen, die Sie lieben. [...] Aber enttäuschen Sie mich nicht: werden Sie selbst nie menschlich. Wir würden ein wunderbares Instrument verlieren!« Ian Fleming: *Casino Royale*, Bern/München/Wien: Scherz 1993.
- 8 Ian Fleming: *Im Dienst Ihrer Majestät* [1963], Bern/München/Wien: Scherz 1999, S. 7.
- 9 Axel Roch/Bernhard Siegert: Maschinen, die Maschinen verfolgen. Über Claude E. Shannons und Norbert Wieners Flugabwehrsystem, in: Sigrid Schade/Georg Christoph Tholen (Hg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München: Fink 1999, S. 219–230.
- 10 Zur Genealogie der Hollerith-Maschine kurz und informativ Bernhard J. Dotzler: Holleriths Killer-Applikation, in: *FAZ* Nr. 59 (10.03.2001), S. III.
- 11 Sandy Hernu: Q. The Biography of Desmond Llewelyn. Seaford. East Sussex: S. B. Publications 1999, S. 84 (Freie Paraphrase in das Deutsche von H. M.). Dabei wusste schon Ken Adam, der berühmte Set-Designer der ersten sieben Bond-Filme, dass die Bedingung der Möglichkeit einer solchen *Playboy*-Version von *Schöner Wohnen* in den technischen Medien begründet ist: »Thunderball was not so much a picture of sets but more a picture of gadgets with Disco Volante and the submarine bomb carriers. I designed all those things, but I always found somebody who was able to make them work. We decided on the early Bonds that we didn't want to cheat the audience. So, 85–90 % of all the gadgets were actually working« – so Ken Adam in einem Interview mit Damian Spandley. Ich verdanke diesen Hinweis einer sympathischen Rezension von Krystian Woznicki unter <http://www.telepolis.de/deutsch/inhalt/co/9136/1.html>.
- 12 Hans Christoph Buch: James Bond: Innenansichten eines Publikumshelden [1965], in: ders.: *Kritische Wälder. Essays, Kritiken, Glossen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972, S. 16. Fast schon überflüssig darauf hinzuweisen, dass eine medientechnisch aufgeklärte Lektüre der Technik auch und gerade am Bentley, der mechanischen Braut des James Bond, leicht zeigen könnte, »daß die Menschen, wie die Bienen in der Pflanzenwelt, immer die Sexualorgane der technischen Welt waren« – McLuhan: *Die magischen Kanäle* (Anm. 2), S. 336. Diese Stelle lenkt die Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass entgegen aller Dialektik der Mensch zum Geschlechtsorgan der Maschinenwelt wird, wie es die Biene für die Pflanzenwelt schon ist, und somit der Medienevolution ganz unbewusst Vorschub leistet: »Indem wir fortlaufend neue Techniken übernehmen, machen wir uns zu ihren Servomechanismen. [...] Ein Indianer ist der Servomechanismus seines Kanus, wie der Cowboy der seines Pferdes oder der Beamte der seiner Uhr ist.« Ebd., S. 81.
- 13 Buch: *Kritische Wälder* (Anm. 2), S. 69 und S. 18.
- 14 »Ohne es zu ahnen, trifft Fleming eine vielen zeitgenössischen Disziplinen vertraute Wahl – er geht von der psychologischen Methode zur formalistischen über. In *Casino Royale* sind bereits alle Elemente versammelt, aus denen sich ein System bauen läßt, das auf der Basis ziemlich einfacher, von festen Kombinationsregeln beherrschten Einheiten funktioniert.« Umberto Eco: *Die erzählerischen Strukturen im Werk Ian Flemings* [1964], in: ders.: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt/M: Fischer 1986, S. 273–312, hier: S. 275.
- 15 »Noch einmal: Eine Botschaft ist nicht eher wirklich abgeschlossen, als eine konkrete und situationsgebundene Rezeption sie bewertet. Wenn ein Akt der Kommunikation eine Modeerscheinung hervorruft, dann wird das definitive Urteil nicht im Rahmen des Buchs gesprochen, sondern in dem [Medium/Rahmen] der Gesellschaft, die es liest.« Ebd., S. 311.
- 16 Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 4f.
- 17 Zur epistemologischen Funktion des Schematismus überhaupt siehe Immanuel Kant: *Von dem Schematismus der reinen Verstandesbegriffe*, in: ders.: *Kritik der reinen Vernunft* [1781], hg. v. Raymund Schmidt, Hamburg: Meiner 1993, S. 196–205. Zur epistemologischen Funktion des Schematismus innerhalb einer Philologie der Medien siehe Nikolaus Wegmann: *Bücherlabyrinth. Suchen und Finden im alexandrinischen Zeitalter*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2000, S. 304–309.

- 18 Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Understanding Media, Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 188.
- 19 »Die Einführung einer mechanischen und abstrakten Modellvorstellung der Zeit fand bald erweiterte Anwendung auf den periodischen Wechsel der Kleidermoden, und zwar in sehr ähnlicher Weise, wie die Massenproduktion auf die periodische Herausgabe von Zeitungen und Zeitschriften ausgeweitet wird. Heute halten wir es für selbstverständlich, daß es die Aufgabe der Zeitschrift ›Vogue‹ ist, die Kleidermode zu verändern und daß dies zum Prozeß des Gedrucktwerdens dieser Zeitschrift überhaupt gehört.« Ebd., S. 238.
- 20 »Die Erschütterung der Autorität des Buches, das nach Goethes Worten im Zeitalter Shakespeares ›noch als ein Heiliges‹ erschien, begann zu Beginn des 17. Jahrhunderts mit der Entstehung des naturwissenschaftlichen neuen Weltbildes, mit der Verbreitung des Begriffs der Mode und mit der Einführung der Uhr und der periodischen Zeitung.« Rolf Engelsing: Die Perioden der Lesergeschichte in der Neuzeit, in: ders.: Zur Sozialgeschichte deutscher Mittel- und Unterschichten, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1973, S. 136.
- 21 Thomas Hobbes: Leviathan [1651], hg. v. Hermann Klenner, Hamburg: Meiner 1996, S. 6f.
- 22 Ebd., S. 598.
- 23 Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Tübingen/Basel: Francke 1993, S. 144 ff. Hier finden sich eine Reihe antiker Belege für die variantenreiche Kopplung von Speisemetaphorik und Literatur, Lesen. Dazu ausführlich und in einem systematischen Zusammenhang mit den Kulturtechniken des Lesens und Schreibens sowie den kulturellen und rhetorischen Traditionen im Hoch- und Spätmittelalter siehe Horst Wenzel: Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München: Beck 1995, S. 228–240.
- 24 Gary Shapiro: Reading and Writing in the Text of Hobbes's *Leviathan*, in: *Journal of the History of Philosophy* XVIII (1980), S. 147–157, hier: S. 150. Entgegen der vermeintlichen Übereinstimmung zwischen Lesen und Verstehen im 17. Jahrhundert beharrt Shapiro ganz richtig auf dem systematischen Charakter, den Hobbes seiner Übersetzung »Lies dich selbst« eingeräumt hat: »Berel Lang has pointed out to me that the *OED* gives ›understand‹ as one meaning of ›read‹ at this time; if ›read thyself‹ were an isolated usage in Hobbes I would certainly accept that equivalence and leave the matter there. In fact, ›read thyself‹ is part of a rather complex set of notions drawn from reading, writing, and textual interpretation such that its absence would still make that complex worth investigating.« Ebd., S. 149.
- 25 »Die Erfindung der *Druckerkunst* ist, wenn auch genial, im Vergleich mit der Erfindung der *Buchstaben* keine große Sache.« Hobbes: *Leviathan* (Anm. 21), S. 23–32, hier: S. 23.
- 26 Tatsächlich sind die Instrumente der neuen Wissenschaft auf den Bildern in einer erhöhten Position gegenüber den Büchern, auf denen sie dennoch fußen. Ausführlicher dazu Steven Shapin/Simon Schaffer: *Leviathan and the Air-Pump*. Hobbes, Boyle, and the experimental life, Princeton UP 1989, S. 30–35.
- 27 Ernst Robert Curtius: Das Buch als Symbol [1942], in: ders.: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter (Anm. 23), S. 306–352; Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981.
- 28 Das Zitat ist übernommen von Steven Shapin: *Die wissenschaftliche Revolution*, Frankfurt/M.: Fischer 1998, S. 84.
- 29 Blumenberg: *Lesbarkeit der Welt* (Anm. 27), S. 2.
- 30 Robert K. Merton: *Science, Technology & Society in Seventeenth Century England* [1938], New York: Fertig 1970; zu den einflussreichen und umstrittenen Thesen dieses Buches siehe Steven Shapin: *Understanding the Merton Thesis*, in: *Isis* 79 (1988), S. 594–605.
- 31 So die These von Winfried Förster: *Thomas Hobbes und der Puritanismus. Grundlagen und Grundfragen seiner Staatslehre*, Berlin: Duncker & Humblot 1969.
- 32 Ausgerechnet 1964 formulierte das Michael Walzer: *War and Revolution in Puritan Thought*, in: *Political Studies* 12/2 (1964), S. 220.
- 33 Aleida Assmann: Die Domestikation des Lesens. Drei historische Beispiele, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 15/57 (1985), S. 102.
- 34 Thomas Hobbes: *Leviathan* [1651] (Anm. 21), S. 6. Zu dem zentralen Begriff der »Ähnlichkeit« in den erkenntnistheoretischen Debatten der frühen Neuzeit vgl. den Beitrag von Axel Fliethmann in diesem Band.
- 35 Ebd., S. 7.
- 36 Ebd.

Harun Maye (Berlin)

248

- 37 Thomas Hobbes: Elemente der Philosophie. Erste Abteilung. Der Körper [1655], hg. v. Karl Schuhmann, Hamburg: Meiner 1997, S. 5. Das kybernetische Modell vom Blutkreislauf als zirkulierender Bewegung ohne eine erste Ursache oder einen unbewegten Beweger muss Hobbes fasziniert haben. Im Leviathan verwendet er Harveys Entdeckung als universales Modell eines solchen Regelkreislaufs in Bezug auf Steuererhebungen sowie zur Erläuterung der »vitalen und animalischen Bewegungen«. Hobbes: Leviathan (Anm. 21), S. 40 f. und S. 281.
- 38 René Descartes: Meditationen über die Grundlagen der Philosophie [1641], hg. v. Lüder Gäbe, Hamburg: Meiner 1976, S. 75. Eine gute Studie zur mechanischen Uhr als zentrales Instrument und Metapher innerhalb der neuzeitlichen Naturphilosophie und im Alltag des 17. Jahrhunderts ist Otto Mayrs: Uhrwerk und Waage. Autorität, Freiheit und technische Systeme in der frühen Neuzeit, München: Beck 1987.
- 39 Hobbes: Leviathan (Anm. 21), S. 5 f. Originell und sehr fundiert zu dem Titelemblem des Leviathan wie auch zu den komparatistischen Zusammenhängen von Hobbes' Text informiert die Studie von Horst Bredekamp: Thomas Hobbes' visuelle Strategien. Der Leviathan: Urbild des modernen Staates, Berlin: Akademie 1999. Dort auch der Hinweis, dass schon die Beschreibung im Buch Hiob 41 an einen mächtigen Automaten erinnert.
- 40 Hobbes: Leviathan (Anm. 21), S. 104.
- 41 Michel Foucault: Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte [1976], Berlin: Merve 1986, S. 11. In diesen Zusammenhang gehört auch Foucaults Frage, wer im Lärm und Wirrwarr des Krieges das Erkenntnisprinzip der Ordnung, des Staates und seiner Institutionen gesucht habe. Wer hat den Grundsatz formuliert, den Clausewitz umgedreht hat? Wer ist der Begründer eines solchen Diskurses? »Man wird ihn um 1630 entstehen sehen im Zusammenhang mit Forderungen des Volkes und des Kleinbürgertums im vorrevolutionären und revolutionären England – das wird der Diskurs der Puritaner und der Levellers.« Ebd., S. 24. Gerade deswegen und entgegen Foucault wird man aber auch an der philosophischen »Vaterschaft« von Thomas Hobbes festhalten müssen. Denn genau dieser Diskurs war sein großes philosophisches Thema, wie sich auch an seiner Schrift *Behemoth* ablesen lässt.
- 42 Einen kurzen Überblick zu dem engen Zusammenhang der Uhrenentwicklung mit dem Bau von Automaten und Rechenmaschinen im 17. Jahrhundert bietet die Propyläen Technikgeschichte, hg. v. Wolfgang König, Berlin: Propyläen Verlag, S. 207-217. Genauer zur Funktion der Uhr als Instrument und Metapher in der Naturphilosophie ist Steven Shapin: Die wissenschaftliche Revolution, (Anm. 28), S. 44–50 und S. 166 f.
- 43 Hobbes: Leviathan (Anm. 21), S. 134.
- 44 Heinrich Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik [1963], Ismaning: Hueber ¹⁰1990, S. 140. Differenzierter und auch dezidiert gegen diese Subsumption der Prosopopöie unter die Personifikation ist Bettine Menke: De Mans »Prosopopöie« der Lektüre. Die Entleerung des Monuments, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.): Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, S. 34–78.
- 45 Paul de Man: Autobiographie als Maskenspiel, in: ders.: Die Ideologie des Ästhetischen, hg. v. Christoph Menke, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, S. 140. »De Mans Übersetzung oder Definition von Prosopopöie ist bereits eine Lektüre, und in der Tat eine, die ein Gesicht gibt. Prosopon als »Gesicht« oder »Maske« zu übersetzen und nicht als »Person« impliziert, daß ein Gesicht die Bedingung – nicht das Äquivalent – der Existenz einer Person ist.« Eine gute Lektüre dieser Lektüre von de Man bietet Cynthia Chase: Einem Namen ein Gesicht geben [1986], in: Anselm Haverkamp (Hg.): Die paradoxe Metapher, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, S. 414–436, hier: S. 415.
- 46 Hobbes: Leviathan (Anm. 21), S. 135.
- 47 De Man: Autobiographie als Maskenspiel (Anm. 45), S. 140.
- 48 Hobbes: Leviathan (Anm. 21), S. 138.
- 49 Ebd., S. 6 und S. 145.
- 50 Hobbes: Leviathan (Anm. 21), S. 179.
- 51 Horst Bredekamp: Thomas Hobbes visuelle Strategien (Anm. 39), S. 126–131.
- 52 Paul de Man: Hypogramm und Inschrift [1981], in: Anselm Haverkamp (Hg.): Die paradoxe Metapher, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, S. 404.
- 53 Vgl. McLuhan: Die magischen Kanäle (Anm. 18), S. 81. Die wirklich bahnbrechende Revolution in der Verbreitung der mechanischen Uhr sollte Thomas Hobbes allerdings nicht mehr erleben. Der schottische Uhrmacher John Harrison baute im 18. Jahrhundert ein exaktes Chronometer, das die auf offener See unbrauchbare Pendeluhr ersetzen und damit das berühmte Längengrad-Problem

lösen sollte. Seitdem müssen Navigatoren nicht mehr im Buch der Natur oder in den Sternen lesen, d. h. die ungenaue Kunst der Kursfindung als Interpretation und Kompromiss betreiben, sondern brauchen bloß die Daten ihrer Uhren abzugleichen. Sehr lesenswert dazu Dava Sobel: Längengrad. Die wahre Geschichte eines einsamen Genies, welches das größte wissenschaftliche Problem seiner Zeit löste, Berlin: Berlin Verlag 1996.

- 54 Die Wunschliste des Pentagon gibt es als PDF-Download bei SPIEGEL ONLINE in der Ausgabe vom 26.10.2001 unter: <http://www.spiegel.de/wirtschaft/0,1518,164612,00.html>
- 55 Erich Auerbach: Philologie der Weltliteratur. Sechs Versuche über Stil und Wirklichkeitswahrnehmung [1967], Frankfurt/M.: Fischer 1992, S. 91.
- 56 Ian Fleming: »Für Sie persönlich«, in: ders: Im Angesicht des Todes. Vier Stories von Ian Fleming [1963]. Bern/München/Wien: Scherz 1999, S. 27. Wenn James Bond demnach einer Programmierung Folge leistet, die an Medien und historische Korrespondenzen gekoppelt ist, dann kann man darüber reden – wie z. B. Friedrich Kittler: »Solche Programmierungen sind halt ein wenig strikter als etwa Sinngebilde oder bedeutende Gebilde, und deshalb braucht man sie nicht so schrecklich zu interpretieren: Manchmal reicht das Handbuch, sofern es aufzutreiben ist.« Friedrich Kittler/ Stefan Banz: Platz der Luftbrücke. Ein Gespräch, hg. v. Iwan Wirth, Köln: Oktagon 1996, S. 11.

AUTOREN UND ÜBERSETZER

Mieke Bal ist Professorin der Literaturtheorie und Gründungsdirektorin der Amsterdam School for Cultural Analysis, Theory and Interpretation (ASCA) an der Universität von Amsterdam. Zudem ist sie Inhaberin des A. D. White Professor-at-Large Lehrstuhls an der Cornell University. Unter ihren zahlreichen Publikationen befinden sich u. a.: *Looking In: The Art of Viewing* (G&B Arts International, 2001); *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (University of Chicago Press, 1999 [2001]); *Narratology: An Introduction to the Theory of Narrative* (2nd, thoroughly revised and expanded edition, University of Toronto Press, 1997); *The Mottled Screen: Reading Proust Visually* (Stanford University Press, 1997); *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis* (Routledge, 1996); and *Reading ›Rembrandt‹: Beyond the Word-Image Opposition* (Cambridge University Press, 1991 [1994]). Sie ist Herausgeberin des Bandes *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation* (Stanford University Press, 1999). Forschungsschwerpunkte: Literatur-, Gender- und Kulturtheorie, Semiotik, visual art, postcolonial theory, Studien zum 17. Jahrhundert.

Matthias Bickenbach, Dr. phil., geb. 1963, Wissenschaftlicher Mitarbeiter (Literatur- und Medienwissenschaft) im Forschungskolleg »Medien und kulturelle Kommunikation« in Köln, Dissertation: *Von den Möglichkeiten einer ›inneren‹ Geschichte des Lesens* (Tübingen 1999). Zahlreiche Publikationen zu Schnittstellen alter und neuer Medientechniken, aktuelle Forschungsschwerpunkte: Text-Bild-Verhältnisse fotografischer Porträts, Rhetorik und Poetologie der Literatur, Medientheorie und -geschichte.

Michael Cuntz, geb. 1967, Studium der Romanistik, Germanistik und Philosophie in Frankfurt, Toulouse und Köln. Promotion über »Prophetie, Apologie und Simulation in Texten Pascals«. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Forschungskolleg »Medien und kulturelle Kommunikation« im Teilprojekt zu Dantes *Divina Commedia*.

Axel Fliethmann, Dr. phil., geb. 1964, Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungskolleg »Medien und kulturelle Kommunikation« in Köln, Dissertation 2001 mit der Arbeit »Stellenlektüre Stifter Foucault«. Publikationen zur Literaturtheorie und Medientheorie; Forschungsschwerpunkte: Wissenschaftsgeschich-

te, Medien- und Literaturtheorie, europäischer Roman im 19. Jahrhundert. Seit 2002 Lecturer für German Studies an der Monash University, Melbourne.

Tom Holert, Dr. phil., geb. 1962, freier Autor und Kulturwissenschaftler in Köln. Ehemaliger Redakteur von *Texte zur Kunst* und *Spex*; von 1997–1999 Professur für Kultur- und Medientheorie an der Merz Akademie, Stuttgart; Mitbegründer des Institute for studies in visual culture (isvc) in Köln.

Buchveröffentlichungen: *Künstlerwissen* (München 1998); *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft* (Hg. mit Mark Terkessidis, Amsterdam/Berlin 1996); *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit* (Hg., Köln 2000). Arbeitsschwerpunkte: Analyse und Kritik visueller Anordnungen, »Intelligenz« als Sozialtechnologie, Krieg als Massenkultur.

Marcus Krause, M. A., geb. 1974, Wissenschaftliche Hilfskraft am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg »Medien und kulturelle Kommunikation«; Magisterarbeit über »Techniken der Visualisierung und Reflexion« bei E. T. A. Hoffmann; Forschungsinteressen: Medientheorien, Romantik, postmoderne Literatur.

Ryozo Maeda, geb. 1955, Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Rikkyo-Universität, Tokyo. Publikationen in japanischer und deutscher Sprache zur modernen deutschen und europäischen Literatur, Literatur- und Kulturtheorie, Mediengeschichte sowie Übersetzungen ins Japanische (F. Kittler u. a.). Forschungsschwerpunkte: Medien- und Literaturtheorie, deutsch-japanische Intellektuellengeschichte, deutsche und japanische Literatur im 20. Jahrhundert.

Harun Maye ist Stipendiat am Graduiertenkolleg »Codierung von Gewalt im medialen Wandel« an der Humboldt Universität zu Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Literatur, Theorie und Geschichte von Kulturtechniken, Medientheorie.

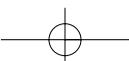
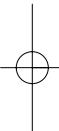
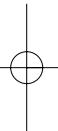
Jacques Le Rider, Prof. Dr., geb. 1954, Directeur d'études an der Ecole pratique des Hautes Etudes, Section des Sciences historiques et philologiques, Paris, Lehrstuhl »L'Europe et le monde germanique (époque moderne et contemporaine)«. Im Jahre 2000–2001 als Forschungspreisträger der Alexander von Humboldt-Stiftung Gast des Forschungskollegs »Medien und kulturelle Kommunikation« in Köln. Herausgeber der Buchreihe »Perspectives germaniques« und (mit Michel Espagne) der *Revue germanique internationale* im Verlag Presses Universitaires de France. Letzte Publikationen in deutscher Übersetzung: *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein* (Wien 2000); *Kein Tag ohne*

Zeile. Zur Tagebuchliteratur der Wiener Moderne (Wien 2001). Forschungsschwerpunkt: Deutsche und österreichische Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts.

Bernhard F. Scholz, geb. 1940, Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universität Groningen, Niederlande. Publikationen zu Wort-Bild-Beziehungen und zur Poetik der Frühmoderne.

Wilhelm Voßkamp, geb. 1936, war von 1999 bis 2001 Professor für Neuere Deutsche Literatur/Allgemeine Literaturwissenschaft und Geschäftsführender Direktor des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs »Medien und kulturelle Kommunikation« an der Universität zu Köln. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Utopieforschung, Bildungsroman, Wissenschaftsgeschichte und Text-Bild-Beziehungen.

Michael Wetzel, PD Dr., Literatur- und Medienwissenschaftler, arbeitet als Leiter des Forschungsprojektes »Autorschaft und Medien« am Wissenschaftlichen Zentrum II für Kulturforschung der Universität Kassel und lehrt als Privatdozent am Fachbereich für Sprach- und Literaturwissenschaft der Universität Essen; von 1992–98 Programmdirektor am Collège International de Philosophie in Paris; daneben Tätigkeiten für Rundfunk (Deutschlandfunk: »Büchermarkt«) und Zeitungen (*FAZ*, *DIE ZEIT*, *Freitag*); daneben zahlreiche Übersetzungen (vor allem von Werken des französischen Philosophen Jacques Derrida); Publikationen in Auswahl: *Autonomie und Authentizität. Untersuchungen zur Konstitution und Konfiguration von Subjektivität* (Frankfurt/M. 1985); *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870–1920* (Hg. zus. mit J. Hörisch, München 1990); *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. Von den literarischen zu den technischen Medien* (Weinheim 1991); *Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida* (Hg. zus. mit J.-M. Rabaté, Berlin 1993); *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten* (Hg. zus. mit H. Wolf); *Die Wahrheit nach der Malerei* (München 1997); *Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit* (München 1999); »Autor/Künstler« in: *Wörterbuch der ästhetischen Grundbegriffe* Bd. I (Stuttgart 2000); *Einführung in das Werk von Jacques Derrida* (Stuttgart 2001, in Vorbereitung).



Mediologie bei DuMont

SCHNITTSTELLE

MEDIEN UND KULTURELLE KOMMUNIKATION

Mediologie. Band 1

Von Georg Stanitzek und Wilhelm Voßkamp (Hg.)

282 Seiten mit Abbildungen, broschiert, 2001

SCHNITTSTELLE. MEDIEN UND KULTURELLE KOMMUNIKATION versammelt sprach-, literatur- und kulturgeschichtliche Forschungsbeiträge zu gegenwärtig vornehmlich über die digitalen Medien geführten Diskussionen. Kommunikation wird hier zum Disziplinen übergreifenden Konzept, in dem sich die Phänomene der Mediengesellschaft versammeln.

In der konkurrierenden Gleichzeitigkeit der Medien Rede, Schrift, Buch, Film, Fernsehen und Internet wird es darauf ankommen, zu einer Neubestimmung des historischen Ortes und der gesellschaftlichen Funktion unterschiedlicher Medien im gegenwärtigen kulturellen Haushalt zu gelangen.

DIE ADRESSE DES MEDIUMS

Mediologie. Band 2

Von Stefan Andriopoulos, Gabriele Schabacher und Eckhard Schumacher (Hg.)

282 Seiten mit Abbildungen, broschiert, 2001

Von Medien sprechen wir alle: Kommunikationsmedien oder Massenmedien, Wahrnehmungs- und Speichermedien, Analog- und Digitalmedien, technische Medien oder Medien der Überlieferung. Wie aber lassen sie sich beschreiben? Wie lassen sie sich verorten? Wie sprechen sie uns an? – Internet, E-Mail und andere elektronische Medien lösen räumlich bestimmbare Adressen im Informationsraum des ›global village‹ auf. Gleichzeitig entsteht jedoch eine neue elektronische Adressenordnung. **DIE ADRESSE DES MEDIUMS** diskutiert Medien als Effekte und Bedingungen von Adressierbarkeit in kulturwissenschaftlicher, historischer und kulturvergleichender Hinsicht. Aus der Perspektive unterschiedlicher Disziplinen beleuchten die Beiträge die technischen und die soziokulturellen Veränderungen und bündeln die medientheoretischen Debatten der letzten Jahre.

MEDIEN DER PRÄSENZ

MUSEUM, BILDUNG UND WISSENSCHAFT IM 19. JAHRHUNDERT

Mediologie. Band 3

Von Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte und Wilhelm Voßkamp (Hg.)

215 Seiten mit Abbildungen, broschiert, 2001

Im 19. Jahrhundert schon beginnt der »iconic turn«, der heute vorschnell als Effekt der Massenmedien verstanden wird.

Die kulturelle Entwicklung des 19. Jahrhunderts ist von dem Versuch geprägt, den neu entdeckten Raum der Historie wie ein Museum zu behandeln. Mit imaginären wie wirklichen Denkmälern soll ein Erinnerungsraum von auratischer Qualität geschaffen werden – und Geschichte zu bedeutender Geschichte werden. Ein Medienwechsel von Schrift zu Bild wird wahrnehmbar, erste Formen optischer Massenmedialität entstehen. Sie finden Ausdruck in Museen, Dioramen, Panoramen, Naturalien- und Wunderkammern und Denkmälern; aber auch in neuen Darstellungspraxen wie der Buchillustration, in der Kunstgeschichtsschreibung und vor allem in der Fotografie. Das Sehen organisiert sich neu, der Siegeszug des reproduzierbaren Bildes beginnt, der von nun an immer stärker die Rolle von Schrift und Text einnehmen wird.