

Vorwort

Die Arbeit entstand am Seminar für Deutsche Sprache und ihre Didaktik der Universität zu Köln und wurde dort von der Humanwissenschaftlichen Fakultät angenommen. Die Betreuer und Gutachter waren Professor Dr. Erich Schön und Professor Dr. Hartmut Günther. Das Rigorosum fand am 8. Oktober 2007 statt.

Durch ein Promotionsstipendium nach dem Graduiertenförderungsgesetz der Universität zu Köln wurde die Arbeit maßgeblich gefördert.

Außerordentlicher Dank gebührt meiner Lehrerin und Freundin Frau Dr. Therese Sün-ger für den regelmäßigen Austausch, ihre wertvollen Anregungen und ihren ermutigen- den Impuls, die Arbeit während meiner Tätigkeit als Lehrerin abzuschließen, nachdem sie durch das Referendariat und eine Mamma-CA-Erkrankung länger unterbrochen war. Leider kann Dr. Sünger den Abschluss meines Promotionsverfahrens nicht mehr erle- ben.

Danken möchte ich des Weiteren meinen Eltern, Anneliese und Dieter Achten, und meiner Schwester, Anke Schnabel-Achten mit Familie, für ihre in jeder Hinsicht uner- müdliche und tatkräftige Unterstützung sowie meiner Freundin Katharina Gewehr für die Mühen des Korrekturlesens. Mein besonderer Dank gilt meinem Mann Dr. Uwe Rieske für seine (fast) grenzenlose Bereitschaft und Geduld.

	Seite
Vorwort	1
Einleitung	10

Kapitel I: Schrift und Bild in der bisherigen Forschungsdiskussion

<u>1. Alphabetschrift und ihre Materialität</u>	19
<u>2. Semiotik und Hermeneutik</u>	23
2.1 Zum Begriff der Wahrnehmung	23
2.2 Semiotik: Zu den Theorien von Peirce und Eco	24
2.2.1 Die Peircesche Zeichentriade	26
2.2.2 Das Zeichen im Bezug zum Objekt (Peirce)	27
2.2.3 Das Peircesche Interpretantenmodell	28
2.2.4 Die Peircesche Trichotomie des Zeichenmittels	29
2.2.5 Der Ecosche Code	31
2.2.6 Zum invarianten Idiolekt in der Ecoschen Theorie	33
2.2.7 Denotative und konnotative Semantisierung (Eco)	34
2.3 Materialität als Gegenstand der Semiotik	35
2.4 Hermeneutik	38
2.5 Materialität und Immaterialität	41
<u>3. Ausgewählte Positionen der Schriftbewertung</u>	43
3.1 Zu Platons Alphabetschriftkritik – Verdammung des toten Buchstabens	43
3.2 Zu Aristoteles' Sprachtheorie	45
3.3 Zu Paulus' Trennung von Geist und Buchstabe	45
3.4 Zu Luthers ‚sola scriptura‘ – Verehrung der Heiligen Schrift	46
3.5 Zu de Saussures Abwertung der Schrift	48
3.6 Zu Derridas Primat der Schrift	50
<u>4. Zum Bedeutungsspektrum des Bildbegriffs: Der Alphabetbuchstabe als Bild</u>	54
<u>5. Das Verhältnis von bildlicher Darstellung und Text</u>	56

Kapitel II: Magie und Schriftmagie

<u>1. Zur problematischen Bedeutungsvielfalt und zur Berechtigung des Magiebegriffes im wissenschaftlichen Diskurs</u>	60
1.1 Zum Definitionsproblem des Magiebegriffs in der neueren Forschung	60
1.1.1 Begrifflichkeit: Zur Bestimmung des Magiebegriffs	61

1.1.2	Zweckorientiertes Magieverständnis	67
1.1.3	Exkurs: Aneignung und Ablehnung des Magischen durch die christliche Religion	69
1.1.4	Magie im Dienst aktueller Bezüge – Zum Radikalen Konstruktivismus	72
1.2	Kategorisierung, Prinzipien und Typen	75
1.2.1	Begriffsverwirrung Magie: Kunst – Zauber – Aber- und Volksglaube	76
1.2.2	Prinzipien: Schwarze und weiße Magie	78
1.2.3	Prinzipien: Imitative und kontagiöse Magie	79
1.2.4	Typen: Passive und aktive Magie	80
	<u>2. Magie im Kontext wechselnder ‚Weltbilder‘</u>	80
2.1	Antike: Das antike Magieverständnis und seine Wirkung	80
2.2	Spätantike: Augustinus – ‚Theoretisierer‘ magischen Denkens und die Anfänge der Zeichentheorie	82
2.3	Mittelalter: Magie in fiktionaler Literatur und ihre Auswirkung auf das spätmittelalterliche Magieverständnis	83
2.4	Potenz der Magie in unserer Gegenwart	86
	<u>3. Schriftmagie</u>	88
3.1	Zum Stand der Schriftmagieforschung	89
3.2	Wurzeln der Schriftmagie – Zu den Entstehungsmythen der Schrift	91
3.3	Genuin-magischer Umgang mit Schrift – Prinzipien, Typen und Formen	95
3.3.1	Das Prinzip apotropäischer Schriftmagie	98
3.3.2	Typen	98
3.3.2.1	Heilzauber	98
3.3.2.2	Bannzauber: Liebeszauber und Schadenszauber	99
3.3.2.3	Orakel	99
3.3.2.4	Namenszauber	100
3.3.2.5	Buchstaben- und Alphabetzauber	103
3.3.3	Erfolg der Schriftmagie	103
3.3.4	Wirkungssteigerung	104
3.3.5	Formen	106
3.3.5.1	Steige- und Schwindeschema	106
3.3.5.2	Das magische Quadrat	107
3.4	Zur Potenz der Schriftmagie in modernen literalen Gesellschaften	111
3.5	Exkurs: Schriftmagie im Dienst literaturwissenschaftlicher Bezüge – Zur Konzeption der Verfremdung	113

Kapitel III: Schrift, Bild und Magie – ein Zusammenhang

<u>1. Schrift, Bild und Schrift in neuer Sicht</u>	119
1.1 Spezifische Leistungen von Schrift und Bild	120
1.1.1 Schrift und Gedächtnis	120
1.1.2 Schrift und kommunikativer Gebrauch – zur idealisierten Textrezeption	122
1.1.3 Schrift im entpragmatisierten Kontext – Schriftwahrnehmung wird zur Bildwahrnehmung	124
1.2 Unterschiede werden zu Gemeinsamkeiten	127
<u>2. Zur Schriftmaterialität</u>	132
2.1 Kognitiv-abstrakte und sinnlich-konkrete Schriftfunktion	135
2.2 Wahrnehmungsformen von Schrift unter Betonung ihrer Materialität	138
2.2.1 Zur sinnlichen Wahrnehmung – die „wilde Semiose“	140
2.2.2 Sinnlich-konkrete Schriftfunktion oder die ‚andere‘ Dichotomie des Zeichens	142
2.2.3 Die Eigenwirklichkeit und Autonomisierung der Schrif in den Schrift-Bild-Phänomenen	145
<u>3. Magie, Mystik und Meditation in der Schriftwahrnehmung</u>	150
<u>4. Magoide Merkmale von Schrift</u>	151
4.1 Magie der Mehrdeutigkeit – Schrift als Wirklichkeit	154
4.2 Magie der Überstrukturiertheit – Schrift als Wirklichkeit	155
4.3 Magie transzendenter Bezüge – Schrift als Wirklichkeit	157
<u>5. Reminiszenzen des Magischen in Schrift-Bild-Phänomenen</u>	158
5.1 Bisherige Untersuchungsergebnisse	158
5.1.1 Überstrukturierung und potentielle Vieldeutigkeit	159
5.1.2 Asemantische Kombination und geheimnisvolle Aura	160
5.1.3 Doppelcharakter der Schriftmaterialität	161
5.1.4 Schrift, Bild und Magie – ein Zusammenhang auf verschiedenen Ebenen	161
5.2 Vermutete weitere Zusammenhänge: Materialität und Magie in mittelalterlichen Initialen, barocker Figurenlyrik und Visuell-konkreter Poesie	168

Kapitel IV: Mittelalterliche Initialen in christlichen Handschriften

<u>1. Der kulturhistorische Kontext des Mittelalters</u>	170
1.1 Zur Schriftlichkeit im Mittelalter	170
1.2 Schreiben und Lesen im Mittelalter	171

1.3	Exkurs: Schönheit im Mittelalter	175
1.3.1	Das griechische Verständnis des Schönen und seine Wirkung im Mittelalter	175
1.3.2	Schönheit und die Theologen der Scholastik	177
1.3.3	Von der Anschauung des Schönen zur Transzendentalität im Mittelalter	178
	<u>2. Die bildliche Darstellung im Mittelalter</u>	179
2.1	Zur Geschichte bildlicher Darstellung	179
2.2	Zur Buchmalerei	180
2.3	Zum Analogiecharakter bildlicher Darstellung	180
	<u>3. Mittelalterliche Initialen in christlichen Handschriften</u>	181
3.1	Zur aktuellen Forschungsdiskussion um mittelalterliche Initialen in christlichen Handschriften	183
3.2	Zur Entwicklung der Initialgestaltung im Okzident	184
3.2.1	Insulare Initialgestaltung	185
3.2.2	Merowingische Initialgestaltung	187
3.2.3	Karolingische Initialgestaltung	188
3.2.4	Ottonische Initialgestaltung	192
3.3	Typen der Initialgestaltung	195
3.3.1	Die Substituierte	197
3.3.2	Die kaleidoskopische Initiale	197
3.3.3	Die ornamentale Initiale	198
3.3.4	Die Figureninitiale	202
3.4	Zur Funktion mittelalterlicher Initialen in christlichen Handschriften	203
3.5	Initialgestaltung an exponierten Stellen	206
	<u>4. Zum Schrift- und Bildcharakter mittelalterlicher Handschriften</u>	208
4.1	Zum Verhältnis Schrift und Bild in mittelalterlichen Initialen	208
4.2	Der Bildcharakter der Buchstaben	209
	<u>5. Codex und Schrift zwischen Kommunikation und Autonomie</u>	210
5.1	Zur Autonomie des Codex' und der darin enthaltenen Schriftlichkeit	210
5.2	Zum Identitätsglauben von Gott und Buch	212
	<u>6. Exkurs: Mittelalterliche Hermeneutik: Der vierfache Schriftsinn und die Verweisstruktur der Schrift</u>	213

Kapitel V: Das Zusammenwirken von Materialität und Magie am Beispiel mittelalterlicher Initialen

<u>1. Beobachtungen zur mittelalterlichen Form deutenden Lesens</u>	216
1.1 Meditatives Lesen	216
1.2 Die simultane Präsenz	219
1.3 Zum Verhältnis von Buchstabenform und Verbildlichungstendenz	220
<u>2. Die magoide Aura der Initiale</u>	223
2.1 Unlesbarkeit, simultane Wahrnehmung und magoide Wirkung	225
2.2 Mittelalterliche Initialen – Beispielanalyse	229
2.2.1 Ottonische L-Initiale im „Hillinus-Evangeliar“	235
2.2.2 Insulares Incipit des Matthäus-Evangeliums im „Book of Lindisfarne“	243
<u>3. Mittelalterliche Initialen und barocke Figurenlyrik</u>	255

Kapitel VI: Barocke Figurenlyrik

<u>1. Figurenlyrik vor dem Hintergrund des barocken Weltbildes</u>	258
1.1. Zur Entwicklungsgeschichte optischer Dichtung	262
1.2. Zur Wirkung und ‚Auswirkung‘ Barocker Figurenlyrik – damals und heute	269
1.3. Humanistische Tradition und barocke Figurenlyrik	274
<u>2. Barockpoetiken und die Erwähnung der Figurenlyrik</u>	276
<u>3. Barocke Sprachgesellschaften</u>	283
3.1. Die Fruchtbringende Gesellschaft	284
3.2. Die Teutschgesinnte Genossenschaft	285
3.3. Der Pegnesische Blumenorden	285
3.4. Exkurs: Zur Wandlung des Aristotelischen ‚Mimesis‘-Begriffs und Horaz’ ‚Ut pictura poesis‘	291
<u>4. Sprachliche und graphische Darstellung im Barock</u>	293
4.1. Zur Rhetorik im Barock	293
4.1.1 Inventio	294
4.1.2. Dispositio und Elocutio	295
4.1.3. Zur Bildlichkeit im Barock	295
4.2. Schrifttypen des Barock	297
<u>5. Zum Prozess des Lesens und der Funktion barocker Figurenlyrik</u>	299
5.1. Der Prozess des Lesens	299

5.2	Zur analogen Wahrnehmung der Textgestalt	299
5.3	Zur historischen Rezeptionssituation barocker Figurenlyrik	300
	<u>6. Funktionen barocker Figurenlyrik</u>	303
6.1	Die repräsentative Funktion barocker Figurenlyrik	304
6.2	Die schrifttheoretische Funktion barocker Figurenlyrik	304
6.3	Die christlich-allegorische Funktion barocker Figurenlyrik	306
6.4	Die spielerisch-unterhaltende Funktion barocker Figurenlyrik	306
	<u>7. Typen und Formen barocker Figurenlyrik</u>	307
7.1	Zu den Möglichkeiten einer Typologisierung barocker Figurenlyrik	307
7.1.1	Das Textraumgedicht	310
7.1.2	Das Umrissgedicht	311
7.2	Formen barocker Umrissgedichte	311
7.2.1	Repräsentative Formen barocker Figurenlyrik	312
7.2.2	Christlich-allegorische Formen barocker Figurenlyrik	312
7.2.3	Spielerisch-unterhaltende Formen barocker Figurenlyrik	312

Kapitel VII: Das Zusammenwirken von Materialität und Magie am Beispiel barocker Figurenlyrik

	<u>1. Der pragmatische Rahmen, die memoriale Funktion und die Transzendenzenerfahrung im Barock</u>	313
1.1	Barocke Figurenlyrik – eine protestantische Gattung	313
1.2	Memoriale und transzendente Qualität barocker Figurenlyrik	316
	<u>2. Figurenlyrik und ihre repräsentativ-magoide Bildlichkeit</u>	318
2.1	Unlesbarkeit, simultane Wahrnehmung und magoide Wirkung	318
2.2	Barocke Figurenlyrik – Beispielanalyse	321
2.2.1	Der Apfel von Theodor Kornfeld	321
2.2.2	Das Kreuz von Justus Georg Schottelius	328
2.2.3	Das Herz von Sigmund von Birken	333
	<u>3. Barocke Figurenlyrik und Visuell-konkrete Poesie</u>	337

Kapitel VIII: Visuell-konkrete Poesie

<u>1. Grenzgänger: Optische Dichtung</u>	341
1.1 Traditionen	342
1.2 Definitionsfragen und Etymologie	344
1.3 Die Avantgardisten des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts	350
1.3.1 Stéphane Mallarmés Sternbilder	352
1.3.2 Arno Holz' Theorie der Flächensyntax	354
1.3.3 Guillaume Apollinaires Umrissgedichte	356
1.3.4. Filippo Tommaso Marinettis „Befreiung der Wörter“	357
1.3.5 Hugo Balls Magie des isolierten Buchstabens	358
1.4 Zeitgenössische Autoren aus der Mitte des letzten Jahrhunderts	360
1.5. Die visuelle und akustische Dimension in Visuell-konkreter Poesie	362
<u>2. Funktionen Visuell-konkreter Poesie</u>	366
2.1 Zur Kommunikationsfunktion Visuell-konkreter Poesie	366
2.2 Zur Abbildungsfunktion Visuell-konkreter Poesie	368
2.3 Die ästhetisch-poetische Qualität Visuell-konkreter Poesie	370
<u>3. Typen und Formen Visuell-konkreter Poesie</u>	371
3.1 Typologisierung und Methoden	371
3.2 Typen Visuell-konkreter Poesie	372
3.2.1 Die Blickspurkonstellation	372
3.2.2 Die Textraumkonstellation	372
3.3 Formen Visuell-konkreter Poesie	373
3.3.1 Ideogramme	373
3.3.2 Konstellationen	374
3.3.3 Piktogramme	375
3.3.4 Typogramme	376
3.3.5 Raster	377
3.3.6 Lettristische Texte	378
3.3.7 Anagramme	379
3.3.8 Palindrome	380
3.3.9 Akrosticha	381
3.3.10 Chronogramme	381
<u>4. Themen und Intentionen Visuell-konkreter Poesie</u>	381
4.1 Falsifizierung von Leseerwartungen	382
4.2 Sprachskepsis und Sprachfaszination	384

4.3	Zum Verhältnis von simultaner Wahrnehmung und sukzessiver Texterschließung	387
<u>5. Zum rezeptionellen Prozess Visuell-konkreter Poesie</u>		389
5.1	Schriftwahrnehmung als bewusster Prozess neuer Sinnerschließung	389
5.2	Die Konkretisierung des Materials durch die Aktivierung des Rezipienten	391

Kapitel IX: Das Zusammenwirken von Materialität und Magie am Beispiel Visuell-konkreter Poesie

<u>1. Visuell-konkrete Poesie – Sprachkritik als spielerischer Umgang mit Schrift</u>		395
<u>2. Visuell-konkrete Poesie und ihre spielerisch-magoide Bildlichkeit</u>		397
2.1	Unlesbarkeit, simultane Wahrnehmung und magoide Wirkung	397
2.2	Visuell-konkrete Poesie – Beispielanalyse	400
2.2.1	„magie – image“ von Timm Ulrichs	400
2.2.2	„martyrium petri“ von Ernst Jandl	406
2.2.3	„apfel mit wurm“ von Reinhard Döhl	409
2.2.4	„lunds wandlungen“ von André Thomkins	412

Kapitel X: ‚Magoide‘ Buchstaben – Schrift und Bild zwischen Materialität und Magie

<u>1. Magoide Merkmale in Schrift-Bild-Phänomenen</u>		421
<u>2. Materialität und Magie in mittelalterlichen Initialen – meditativ</u>		425
<u>3. Materialität und Magie in barocker Figurenlyrik – allegorisch-repräsentativ</u>		427
<u>4. Materialität und Magie in Visuell-konkreter Poesie – spielerisch</u>		429
<u>5. Mittelalterliche Initialen, barocke Figurenlyrik und Visuell-konkrete Poesie als ‚magoide‘ Buchstaben</u>		431

Kapitel XI: Bibliographie

436

Einleitung: Buchstabe und Schrift zwischen Materialität und Magie

Die Wahrnehmung von Alphabetbuchstaben¹ gilt gewöhnlich ihrem transferierenden Charakter. Meist erschöpft sich die Beschäftigung mit Schrift darin, diese als Medium wahrzunehmen, das ausschließlich Inhalte vermittelt: Schrift wird vornehmlich als Instrument mit verweisendem und somit dienendem Charakter angesehen und benutzt. Demgegenüber gilt das Interesse der vorliegenden Studie den Gestaltungsformen von Schrift und der Relevanz, die sie hervorrufen: Die Omnipräsenz des Buchstabenmaterials in Literatur, Wissenschaft und Alltag zeigt, dass eine wissenschaftliche Untersuchung, die die Schrift in ihrer kreativen Form als Gestalt auf der Fläche in den Blick nimmt, einen Impuls mit ganz eigener Blickrichtung entfaltet. Schrift erschöpft sich demnach nicht in ihrer Funktion, Sprache abzubilden – die Materialität der Schrift hat vielmehr ein „Eigenleben“ (Sauerländer 1994, 24), das eine eigene Dynamik entwickeln kann. Schrift ist demnach ein eigenständiges Medium und nicht nur ‚festgehaltene Rede‘.

Schrift und ihre Materialität – Schrift und Bild

Die Materialität der Schrift in den Blick zu nehmen, läuft den geschichtlich entwickelten Konventionen des Umgangs mit Schrift zuwider: Die *Materialität der Schrift* – d.h. die Anordnung, die Form und Größe der Buchstaben, ihre sie umgebende Fläche, die Farbe und die Schriftart – zu ignorieren, hat sich als kulturelle Fähigkeit des ‚Lesens‘ etabliert und tradiert. Die Sinnzuschreibung beim Lesen erfolgt durch die gleichzeitige Abstraktion der Buchstaben, in der ihre Gestaltung an sich möglichst ignoriert wird: Die Materialität zu übersehen fördert das Verstehen. Diese übliche „Lesetechnik“ entspricht dem intelligiblen Prozess der Schriftnutzung und der konventionalisierten Zeichenlogik.

Die Betonung der Materialität von Schrift geht demgegenüber davon aus, dass der Buchstabe nicht ausschließlich als ein transferierendes Zeichen fungiert; in seiner gestalteten Form begegnet zugleich ein bildhafter Ausdruck und ein kreativ-ästhetisches Gebilde, das mehr anbietet als ein funktionales Medium, zuweilen sogar die intelligible Erfassung seines kognitiv-rationalen Inhalts nicht erleichtert, sondern sich gegen diese spröde erweist oder aber darüber hinaus eine eigene Valenz entfaltet. Phänomenen, bei

¹ Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf die Darstellung von Alphabetschrift, die ihre zauberische Potenz am wenigsten erhalten zu haben scheint.

denen die Materialität von Schrift auf diese Weise besonders sinnfällig wird, gilt das Interesse der vorliegenden Studie.

Bei den im Folgenden zu analysierenden Schrift-Bild-Phänomenen lassen sich Schrift und Bild nicht getrennt voneinander betrachten; sie bilden eine Einheit mit eigenem Charakter und führen auf ganze eigene Wege des Verstehens und Wahrnehmens, die sich neben und anstelle der konventionalisierten Zeichenlogik entwickeln. Dem darauf gewandten Interesse geht es nicht darum, den Alphabetbuchstaben tatsächlich immer und ausschließlich als Bild zu kategorisieren, sondern vielmehr darum, die latent vorhandene Eigendynamik und den Bildcharakter der Schrift neu zu akzentuieren.

Damit wird der Bildcharakter der Schrift, der seit Beginn der graphischen Fixierungen bis in die Gegenwart hinein besteht, betrachtet und hervorgehoben. Die Terminologie, die der Schrift ‚sekundäre‘ oder ‚primäre‘ Funktionen zuschreibt, wird damit überwunden. Die Unterscheidung der so genannten ‚primären‘ Funktion, die Buchstaben auf die Vermittlung kognitiv-intelligibler Inhalte reduziert und ihr ‚sekundärer‘ Charakter, d.h. ihre gestaltete Eigenwirklichkeit, die in Magie, Spiel, Mystik und Meditation zum Tragen kommt, erscheint für dieses Interesse nicht länger als heuristisch angemessen. Wenn die Zeichenfunktion und der Bildcharakter von Schrift jeweils eigens beachtet und paritätisch gewichtet werden, sind zur phänomenologischen Deskription die Termini „kognitiv-abstrakt“ und „sinnlich-konkret“ eher geeignet. Sie entsprechen dem erkenntnisleitenden Interesse, das die Materialität von Schrift in ihrem Eigenleben betrachtet, ihre verweisende mediale Funktion durchaus nicht ablegt. Diese beiden Valenzen können mit Hilfe dieser Terminologie aber in ihrer Interdependenz und zunächst abgesehen von wertenden (‚primär‘ – ‚sekundär‘) Assoziationen analysiert werden, so dass der kreative Bildcharakter von Schrift als eigens zu betrachtende Realität hervortritt.

Die vorliegende Studie wendet sich mit diesem Interesse drei phänomenologischen Zusammenhängen zu: Schrift und Bild verbinden sich auf besondere Weise in den *Phänomenen der mittelalterlichen Initialen, der barocken Figurenlyrik und der Visuell-konkreten Poesie*. Diese Schrift-Bilder, die historisch und soziokulturell sehr disparaten Kontexten entstammen, weisen gleichwohl Gemeinsamkeiten auf. In diesen Phänomenen entwickeln sich in den historisch auseinander liegenden Verwendungszusammenhängen des Mittelalters, des Barock und der Postmoderne strukturell vergleichbare Po-

tentiale von Schrift, an denen sich deren ‚sinnlich-konkrete‘ Valenz exemplarisch studieren lässt: Die ästhetisch und kreativ geformte Schrift bedient sich in allen drei Phänomenen einer bildhaften, von der Zeichen-Konvention abweichenden Anordnung und Formgebung. Mit der schriftlichen Wirkung wird so eine eigene Rezeptivität angeregt, die sich neben der ‚kognitiv-abstrakten‘ Vermittlungsfunktion einstellt, bzw. diese zurücktreten lässt.

Aus dem Kaleidoskop der bestehenden unterschiedlichsten Schrift-Bild-Phänomene bilden diese exemplarisch Ausgewählten einen zunächst denkbar schmalen, aber auch dadurch, dass sie aus verschiedenen Epochen stammen, annähernd repräsentativen Rahmen. Sie werden als Paradigmen eines besonderen heuristischen Interesses eingeführt: In der literaturwissenschaftlich üblichen und etablierten Perspektive werden Schrift-Bild-Phänomene gewöhnlich unter einen symbolischen oder metaphorischen Bildbegriff subsumiert, meist gilt die Grundannahme, dass Schrift und Bild medial nur voneinander getrennt betrachtet werden können. Eine Ausnahme bilden hier die umfangreichen Arbeiten von Ulrich Ernst zu verschiedenen Schrift-Bild-Phänomenen; u.a. auch zu barocken Figurenlyrik sowie zur Visuell-konkreten Poesie.

Durch die historische Distanz, die zwischen den mittelalterlichen Initialen, der barocken Figurenlyrik und der Visuell-konkreten Poesie liegt, wird auf besondere Weise deutlich, dass der Schrift in ganz disparaten Kontexten ein Bildcharakter eignet, der Weiteres und Anderes entfaltet. Schrift und Bild sind dabei ausschließlich in ihrer Intermedialität zu erfassen, denn die Schrift-Bild-Phänomene können weder nur ‚Schrift‘ noch lediglich ‚Bild‘ genannt werden. Gerade darum ist das jeweilige Verhältnis von Schrift und Bild in diesen Phänomenen nicht leicht zu bestimmen. In diesen Paradigmen zeigt sich beispielhaft, dass die immanente, latent vorhandene Bildlichkeit der Schrift sich zu einem visiblen Bildcharakter verdichten und potenzieren kann, der sich mit dem zugleich begegnenden kognitiv-abstrakten Sprachcharakter des Bildes verbindet. Auch bei diesen Schrift-Bildern bleibt eine (Sub-) Vokalisation möglich, die gleichwohl den Bildcharakter nicht alteriert. Zeichenfunktionen, Schrift-Bild-Struktur und die Abläufe der zu leistenden Wahrnehmungsanstrengung und Sinnkonstruktion im Rezeptionsprozess der einzelnen Phänomene lassen sich in der Frage nach ihrer Materialität in ihrer Interpendenz jeweils gezielt bestimmen. Dabei wird sich ergeben, dass physiologische, kognitive und affektive Faktoren bei der Rezeption zusammenwirken. Diese „literarischen Extremfälle“ haben eine „Reizgestalt“ (Weiß 1990, 65), die Seh-Reize schaffen und damit

die analysierende Reflexion solcher dichterischen Kreationen auf das schrift-bildliche Material ausweiten.

Die Untersuchung ist somit sowohl intermedial, als auch historisch-diachron und text-analytisch auszurichten. Sie bemüht sich um die Interdependenzen und Interrelationen von Schrift und Bild, beachtet den Bildcharakter der Schrift und die sich daraus ergebenden Valenzen und Konsequenzen.

Schrift und ihre Magie – Schrift und Bild

Interessant ist die Beobachtung, dass etwa seit der poststrukturalistischen Wende, die zu einer neuen Sichtweise und teilweise Höherbewertung der Schrift an sich führte (Derrida 1972, 1974, vgl. Koch/Krämer 1997), in der Folge auch eine neue Sicht auf das Phänomen der ‚Magie‘ (vgl. Bukow 1994) bzw. ein neuer Umgang mit dem Magiebegriff in wissenschaftlichen Diskursen (vgl. Labouvie 1992) aufkam. In unterschiedlichen zeitgenössischen Kontexten erlebt der Begriff der ‚Magie‘ neue Konjunktur. Einerseits wird Magie zum Thema in der Belletristik (vgl. Harry-Potter-Bücher), andererseits wird Schrift selbst in ihren Funktionen und Wirkungen in philologischen Disziplinen (vgl. Gross 1994, Assmann, A. 1988, 1994, Ernst 1995, Geier 1982, Lange-Seidl 1988) als „magisch“ bezeichnet und die von Stockhammer (2000) formulierte und offenbar bereits ins Allgemeingut übergegangene Diagnose vom Beginn eines „neuen magischen Zeitalters“ tangiert zunehmend auch die literatur- und sprachwissenschaftlichen Diskussionen.

Die ganz spezifische Valenz der Verbindung von Schrift und Bild in den zu untersuchenden Phänomenen kann der Magiebegriff erschließen helfen. Eine Interpretation, die die Schriftmaterialität ernst nimmt, richtet ihre Wahrnehmung auf Wirklichkeiten, die die Schriftbildlichkeit selbst präsentieren. Mit den bisher bekannten Theorien der Schrift-Bild-Forschung lassen sich diese Valenzen nicht oder nur ungenügend analysieren, so dass ein Begriff nötig wird, der bisher nicht im Zentrum des interpretatorischen Interesses lag. Schrift ist damit nicht ausschließlich eine Form der Kommunikation, sondern präsentiert ein „Weltverhältnis“ (Assmann, A./Assmann, J. 1992), das einen Zugang öffnet zu einem begrifflich bisher nicht verfügbaren Raum: zu dem des Magischen.

Die vorliegende Arbeit kann und will dabei nicht den Anspruch einlösen, alle Theorien, die in der Schrift-Bild-Forschung von Bedeutung sind, differenziert darzustellen. Vielmehr geht es, ausgehend vom skizzierten Interesse, gezielt darum, sowohl die Impulse als auch die Defizite der bisherigen Studien herauszuarbeiten. Demgemäß sollen Inhalte und Ziele der jeweiligen Forschungsansätze und Theorien umrissen und skizziert werden, um sie anschließend auf ihre perspektivischen Möglichkeiten und ihre Heuristik für diese Arbeit zu befragen. Die bisher bekannten Theorien, sei es die Semiotik (Eco 1972, Peirce 1931-1935), die Hermeneutik (vgl. Japp 1995), der Dekonstruktivismus (Derrida 1972, 1974), der Radikale Konstruktivismus (Schmidt, S.J. 1987, Rusch 1987) oder die Konzeption der Verfremdung (Sklovskij 1917, wieder abgedruckt 1984, Lachmann 1984) bieten zwar jeweils ein wichtiges methodisches Instrumentarium und aufschlussreiche Ansätze für die Untersuchung der Schrift-Bild-Phänomene; zugleich aber bleiben sie für das vorgetragene Interesse defizitär, weil sie die Materialität der Buchstaben als solche nicht genügend ins Blickfeld rücken.

Demgegenüber gewinnt das Paradigma des ‚Magischen‘ erschließende Kraft: Die ausgewählten Beispiele illustrieren, dass die Interdependenzen von Schrift und Bild und ihre Relationen sich mit der Frage nach ihrer potentiell magischen Valenz analytisch erfassen lassen.

Dabei aber gilt es zugleich einer Schwierigkeit zu begegnen, die aus dem zeitgenössisch inflationär anmutenden Gebrauch des Magiebegriffs resultiert: Es mangelt an einer gültigen und klaren Definition des Begriffs der ‚Magie‘ und zugleich daran, die Phänomene, die sich mit ihr verbinden, differenzierend zu kategorisieren. Nicht minder problematisch erscheint die Bestimmung des Begriffs der ‚Schriftmagie‘. Diese ist eine besondere Spielart der Magie, die sich an die Schrift knüpft und sie in spezifische Verwendungszusammenhänge einbindet. Sowohl Schrift als auch Magie müssen also einerseits in den jeweiligen Verwendungsformen und der entsprechenden Systematik in ihrer zweckorientierten und instrumentellen Funktion definiert und untersucht werden. Andererseits wird geprüft, in welcher Form der Schrift und der Schriftmagie in Existenz, Evidenz und Effizienz eine eigene Wirklichkeit eignet, die in ihrer operativen Zweckdienlichkeit nicht aufgeht.

Schrift-Bild-Phänomene lassen sich in einer kognitiv-rationalen Perspektive allein nicht ausreichend erschließen; eine Untersuchung, die das heuristische Paradigma der Magie

zur Hilfe nimmt, kann einem Forschungsdesiderat entsprechen. Es geht darum, die Valenz dieser Kreationen zu erfassen, die das „Andere“ präsentieren und Bezugnahmen auf eine Wirklichkeit implizieren, die sich der kognitiv-abstrakten Begrifflichkeit entzieht, sie transzendiert und bislang unzureichend etwa als „merkwürdige Wirkung“ (Gutbrod 1965, 8) bezeichnet wurde. Diese ganz spezifische Bedeutungsebene blieb in einer Jahrhunderte andauernden, immer stärkeren Konzentration auf das Rational-Intelligible qualitativ und quantitativ unbeachtet.

Das Hauptanliegen der vorliegenden Studie ist es, die verschwundenen und weithin unbeachteten Aspekte des ‚Magischen‘, nämlich magie-ähnliche oder „magoide“ Strukturen, Valenzen und Bedeutungsebenen analytisch zu erfassen, die sich an den Schrift-Bild-Phänomenen der mittelalterlichen Initialen, der barocken Figurenlyrik und der Visuell-konkreten Poesie exemplarisch studieren lassen. Alle drei Phänomene rangieren in der zeitgenössisch kategorisierenden Perspektive vielfach als „Kuriositäten“, denen ein hermetisch-marginalisierter Charakter eignet. Als Ausgangspunkt für eine Untersuchung wendet sich der analysierende Blick zunächst auf das durch formal-strukturelle Verfremdungseffekte entstandene ‚Ungewohnte‘, das sich gegen übliche Lesekonventionen sperrt oder sie aufhebt. Diese Form der Verfremdung stellt in ihrer Nicht-Funktionalisierbarkeit für kognitiv-abstraktes, Sinn zuschreibendes Lesen eine strukturelle Gemeinsamkeit zu Schrift in genuin magischen Vollzügen dar, bei denen die Lesbarkeit ebenfalls, wenn überhaupt, nur marginale Bedeutung hat.

Das Zusammenwirken von Materialität und Magie in Schrift und Bild

Auch in bislang veröffentlichten Arbeiten zu den Themen Schrift, Initialen, barocke Figurenlyrik oder Visuell-konkrete Poesie begegnen häufig explizit oder implizit die Begriffe ‚Materialität‘ und ‚Magie‘, so dass die im Folgenden heran gezogenen heterogenen Phänomene im großen Bereich der in der Linguistik untersuchten, so genannten ‚sekundären‘ Schriftfunktionen auftauchen. Allerdings dienen sie nicht primär magischen Vollzügen, wie z.B. die Merseburger Zaubersprüche, sondern präsentieren vielmehr eine andere Existenzform und Funktion der Schrift. Sowohl in der Linguistik als auch innerhalb der literaturwissenschaftlichen Forschung wurden die so genannten ‚sinnlich-konkreten‘ Funktionen von Schrift zwar als randständig angesehen, aber immerhin beachtet.

Bislang gibt es jedoch kein hermeneutisches Konzept, mit dem sich diese ‚sinnlich-konkreten‘ Phänomene zureichend kategorisieren und analytisch erfassen lassen. Wird die Schriftmaterialität auf ihre magische, bzw. ‚magoide‘ Dimension untersucht, so rückt damit eine Eigenschaft und Existenzform der Schrift in den Mittelpunkt, die jenseits pragmatischer Funktionalität liegt und zu einer neuen Form der Schriftwahrnehmung anregt. Der Zusammenhang von Magie und Schrift (-Materialität) kann anhand der Untersuchung verschiedener Phänomene die bislang als ‚sekundär‘ bezeichnete Schriftexistenz in ihrer Eigenständigkeit und Selbstbezüglichkeit wahrnehmen helfen. Dazu ist es unabdingbar, zumindest skizzierend in die Magiediskussion einzuführen; die historische Entwicklung der Terminologie ist zu umreißen; zudem ist der Schriftmagie-Begriff zu bestimmen. Mit der Darstellung historischer Beispiele genuin magischen Umgangs mit Schrift lassen sich strukturelle Merkmale eruieren, die sich in der Untersuchung der Initialen, der Figurenlyrik und der Visuell-konkreten Poesie in unterschiedlicher Ausprägung wiederfinden lassen.

Aufbau

Weithin wurde die formal-magische Dimension der Schrift von Schriftwissenschaftlern – mit einigen Ausnahmen (vgl. Glück 1987) – bisher nur selten beachtet. Die unterschiedlichen Perspektiven, unter denen sich das Thema „Materialität von Schrift“ darstellen lässt, erfordern daher Interdisziplinarität. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf ausgewählte Fallstudien der Literatur und wird exemplarisch sprachwissenschaftliche und theologische Aspekte mit einbeziehen. Als Ausgangsüberlegung wird die These dienen, dass die typographische Anordnung und Gestaltung des Schriftmaterials als Bild verstanden werden kann, somit eine Eigenwirklichkeit und Selbständigkeit gewinnt und daher nicht mehr ausschließlich in ihrer transferierenden Zeichenfunktion wahrgenommen wird. Davon ausgehend werden Schrift-Bild-Formen analysiert, die sinnlich vielfältige Aspekte der Wahrnehmung aufzeigen. Leitend für die Analyse magoider Strukturmerkmale ist die Dimension der „Schriftfaszination“ (Assmann, A. 1988 und 1994b, Lange-Seidl 1988) – eine Form des Betrachtens, bei der sich der Blick im Buchstaben ‚verhakt‘.

Die Betrachtung der Materialität von Schrift als Untersuchungsgegenstand wissenschaftlicher Disziplinen macht es einerseits unabdingbar, den Nachweis zu führen, dass und inwiefern der Schrift Bildcharakter zukommt; andererseits wird damit das Problem der ‚Schriftbewertung‘ aufgeworfen. Diesen beiden Aspekten und der Frage, weshalb

der Schrift in den Schrift-Bild-Phänomenen weiterhin ‚Zeichencharakter‘ eignet, wendet sich das *Kapitel I* „*Schrift und Bild in der bisherigen Forschungsdiskussion*“ zu.

Die Schwierigkeit einer klaren und umgreifenden Definition des Begriffs der Magie gilt ebenso für Untersuchungen zur Schriftmagie, denn Schrift wurde offensichtlich seit ihren Anfängen immer auch in magischen Vollzügen benutzt und mit Magie in Verbindung gebracht. Das *Kapitel II* „*Magie und Schriftmagie*“ bemüht sich um eine eigene Definition der Magie und der Schriftmagie und bietet eine Typologie schriftmagischer Praktiken. Die Darstellung von Geschichte und Funktion magischen Schriftverständnisses und -gebrauchs soll eine Folie bilden, auf der sich die Eigenwirklichkeit der Materialität von Schrift abbilden lässt und mit deren Hilfe das Spannungsfeld zwischen Zeichenhaftigkeit und Selbstbezüglichkeit der Schrift erkennbar wird.

In *Kapitel III* „*Schrift, Bild und Magie – ein Zusammenhang*“ wird das Verhältnis von Schrift und Bild unter der Perspektive der „wilden Semiose“ (Assmann, A. 1988) betrachtet; Buchstaben sind in dieser Hinsicht nicht mehr ausschließlich abstrakte, arbiträre Zeichen. Ebenfalls geht es offensichtlich nur vordergründig um die Untersuchung zweier Zeichensysteme, nämlich der sprachlich-verweisenden und der bildlich-darstellenden Zeichen. Der Fokus liegt vielmehr auf ihrer gegenseitigen Verwobenheit innerhalb einer „Äußerung“ (Titzmann 1990, 368) oder eines „Ereignisses“ (Eco 1972, 52). Schrift ist demnach sowohl als Zeichensystem, also als Zeichen für etwas, klassifizierbar, des Weiteren tritt sie auch als autonomer Gegenstand auf. Einerseits erfüllt sie ihre Funktion, nämlich zu vermitteln und Inhalte zu transferieren, andererseits präsentiert sie sich als eigenständige Wirklichkeit. Die damit in den Blick genommene Fremdbezüglichkeit und die Entpragmatisierung realisieren sich also in demselben Phänomen – der Schrift. Die zunächst unterschiedenen Kategorien von Schrift und Bild (*Kapitel I*) lassen sich vor dem Hintergrund magischen Schriftgebrauchs (*Kapitel II*) nicht mehr auseinander halten, sondern erweisen sich als sukzessive und nacheinander zu aktualisierende Gemeinsamkeiten von Intelligibilität (Instrumentalisierung) und Materialität (Entpragmatisierung) von Schrift.

Das Interesse gilt somit der Verbindung historischer, theoretischer und analytisch-systematischer Betrachtungsweisen der Materialität von Schrift. Die sich an die Bildlichkeit der Schrift anschließende Aufdeckung magoider Merkmale und die Notwendigkeit affektiver Perzeption decken die magischen Wurzeln unserer (literarischen) Exis-

tenz auf. Dennoch gilt es, sich einer nahe liegenden Einseitigkeit zu verwehren: Sowohl in der Untersuchung zum Verhältnis von Schrift und Bild als auch in der Skizze zum genuin magischen Schriftgebrauch ist hervorzuheben, dass Schrift, auch unter ausdrücklicher Hervorhebung ihres graphischen Moments, niemals ganz ihre Verweisfunktion auf außersprachliche Wirklichkeit einbüßt, d.h. immer auf eine mögliche, durch Konvention tradierte, (Schrift-)Semantik hin gelesen wird und stets auf eine mögliche phonetische Realisation zu lesen ist und gelesen werden muss.

Dies sollen im Anschluss an den skizzierten Zusammenhang von Materialität und Magie die Beispielanalysen exemplarisch illustrieren. Anhand der Untersuchung der Phänomene der *mittelalterlichen Initialen (Kapitel IV-V)*, der barocken *Figurenlyrik (Kapitel VI-VII)* und der *Visuell-konkreten Poesie (Kapitel VII-IX)* wird zu zeigen sein, inwiefern Schrift in diesen Kreationen eine eigene Realität gewinnt. Die Eigengesetzlichkeiten der Schrift sind jeweils zu beschreiben und systematisch am Paradigma des genuin Magischen und der daraus folgenden Manifestation magoider Merkmale zu entwickeln. Damit konstituiert sich ein eigenes Gattungsmerkmal. Diesem Vorgehen ist zugleich eine historische Perspektive immanent, die sich im Verfahren der Rekonstruktion um die Aufdeckung schriftmagischer Valenzen auch dort bemüht, wo die Quellen und Intentionen genuin magischer Schriftnutzung in der Literatur nicht erhellt werden konnten.

Das *Kapitel X* „'Magoide' Buchstaben – Schrift und Bild zwischen Materialität und Magie“ wird die Ergebnisse aus den Kapiteln V, VII und IX zusammentragen und die einzelnen ‚magoiden‘ Merkmale in tabellarischer Form den analysierten Phänomenen zuordnen.

Kapitel I: Schrift und Bild in der bisherigen Forschungsdiskussion

I.1. Alphabetschrift und ihre Materialität

Der wissenschaftliche Zugang zum Thema der Schrift verlangt eine eigene Reflexion seiner heuristischen Perspektive. Ihre Verwobenheit in den Zusammenhang mit und in die Entwicklung der gesprochenen Sprache zeigt sich auch darin, dass weithin die These der Abhängigkeit der geschriebenen von der gesprochenen Sprache vertreten wird (vgl. Feldbusch 1985). In dieser Perspektive ist alles Geschriebene immer vom Gesprochenen bedingt.

Die Untersuchung und Beschäftigung mit der Schrift, vor allem mit der Alphabetschrift², forderte die Sprachwissenschaft überwiegend zu einseitigen Definitionen heraus. Der Terminus Schrift leitet sich ab vom lateinischen ‚scriptura‘, oder ‚scriptum‘ – ‚Geschriebenes‘. Nicht erst seit der Erfindung des Buchdrucks durch Johannes Gutenberg (1397-1468) ist Schrift ein unverzichtbarer kultureller Träger. Obwohl die Linguistik inzwischen der Materialität von Schrift einen eigenständigen Charakter gegenüber der Lautsprache einräumt (vgl. Günther/Ludwig 1994-1996), werden Buchstaben und Schrift gegenwärtig weithin als mit dem Sprachsystem korrespondierend definiert. Die Materialität von Schrift bezeichnet nicht ausschließlich das Material von Sprache. Es geht außerdem um die Semantisierung der Buchstabenanordnung auf der Fläche der (Buch-) Seite sowie um die Form und Größe der Buchstaben, ihre Farbe und Schriftart. Auch der Beschreibstoff sowie Drucktechnik und Typographie fallen unter die Kategorie der Materialität (vgl. ausführlich dazu Wehde 1999). Die Materialität von Schrift wertet dadurch den Buchstaben auf zum Bild. Schrift wird zum „Sehgegenstand“ (vg. Wende 2000). D.h. die Untersuchung der Schrift unter Betonung ihrer Materialität legitimiert den Bildcharakter eines jeden Schrift-Produktes.

Bisher herrscht der Eindruck vor, dass sich Schrift in der Funktion der abstrakten Fixierung mündlicher Rede und der Speicherung³ sprachlicher Informationen erschöpft. Die gesprochene Sprache hat demnach den ‚primären Status‘. Die Bedeutung von Schrift erschöpft sich in dieser Perspektive darin, funktionales Instrument und Medium der

² Die Arbeit konzentriert sich auf die Alphabetschrift. Die Diskussion, ob Schrift Lautsprache ikonisch abbilden kann sowie die um die logographischen Systeme Asiens, denen eine Minderbewertung der Alphabetschrift inhärent ist, bleiben hier notwendig außer Acht, da ihnen einen augenscheinlich bildlichen Charakter eigen ist.

³ Jedes Alphabetschriftsystem minimiert jedoch die mnemotechnische Funktion.

Vermittlung (vgl. Coulmas 1981) zu sein und wird so zum Gegenstand der Sprachanalyse (vgl. Maas 1986). In dieser Perspektive treten darstellungsbedingte Momente der Schrift in den Hintergrund. Je geringer der formale Aspekt des Schriftbildes ist, desto allgemeingültiger erscheint ihr ‚sekundärer‘ Status.

Schrift ist neben der Rede das zentrale Verfahren menschlicher Kommunikation und fußt auf einem auf Übereinkunft beruhenden und mengenmäßig abgeschlossenen Schriftzeicheninventar (vgl. Günther 1993a, 531). Diese endliche Menge von Zeichen setzt sich aus Buchstaben⁴ und non-verbalen Zeichen, wie Interpunktionen zusammen. Der Buchstabe in seiner graphischen Repräsentation wird als Schriftzeichen schlechthin verstanden. Häufig wird er als Graphem, als minimale systematische Einheit eines Alphabets, definiert, das sich durch die Wechselbeziehung mit einem Phonem oder einer Phonemverbindung auszeichnet. Dabei lässt sich einwenden, dass zwar alle Grapheme durch Buchstaben repräsentiert werden, jedoch nicht alle Buchstaben automatisch Grapheme sind; in der Lautfolge ‚sch‘ etwa sind ihre einzelnen Bestandteile ‚s‘, ‚c‘, und ‚h‘ Buchstaben ohne Graphemcharakter. Schrift ist also ein eigenständiges Medium und nicht etwa festgehaltene Rede. Das Absehen von ihrer Materialität ist demnach ein zweiter, damit jedoch nicht identischer Aspekt.

In der phonematischen Struktur der Alphabetschrift⁵ hat sich der Buchstabe in eine Innen- (Signifikat) und in eine Außenseite (Signifikant) gespalten. Diese Doppelstruktur des Zeichens ist keine „differenzierende Konstruktion von Innen und Außen“ (Wenzel 1995, 463), sondern setzte sich als hierarchisches Verhältnis von materiellem Schein und höherem Geistigen durch. Die Tradierung der Alphabetschrift führte zur Eliminierung des Eigenwertes der Zeichen (vgl. Assmann, A. 1994b, 328), da die abstrakte Schrift die Transkription beliebiger Sprachen ermöglichte. In diesem Verständnis setzte sich als Definition durch, dass Schrift eben nicht mehr als festgehaltene Rede sei, deren Materialität im Wahrnehmungsprozess eliminiert werden muss, um zum Verstehen zu gelangen.

⁴ Vgl. zur geometrischen und typographischen Analyse des Buchstabens in seiner historischen Entwicklung Berkle 1993a, 1993b.

⁵ Zur interessanten Unterscheidung von Medium und Konzeption der Schrift sowie zur Unterscheidung von Schrift und Graphé und zur Entwicklung von graphischer Fixierung und symbolischer Transkription des Gesprochenen vgl. Koch 1997.

So sehr dieser von der Sprachwissenschaft favorisierten Perspektive auch ein heuristischer Wert für die Wahrnehmung von Schrift eignet: Das Wesentliche der Schrift, ihre Materialität, bleibt in dieser Schriftauffassung gänzlich außer Betracht. In der Folge der Überbewertung des gesprochenen Wortes wurden alle

„Formen des Medialen vernachlässigt, die nicht der Fixierung und Tradierung des mündlichen Wortes gelten.“ (Koch/Krämer 1997, 17f.)

Schrift hat insofern eine besondere mnemotechnische Funktion, als ihre Repräsentanten als graphische Realisierungen aufgefasst werden, die direkt in lautsprachliche Äußerungen überführt werden⁶ und dennoch vom Rahmen kommunikativer Nähe völlig losgelöst sein können (vgl. Koch 1997). Der Kommunikationsraum wird durch die schriftliche Fixierung räumlich und zeitlich erweitert, so dass die Entwicklung eines transindividuellen Gedächtnisses möglich wird (vgl. Assmann, A. 1997, 711). Die Schrift erfährt zunächst eine Hochschätzung aufgrund ihrer Potenz zur unpersönlichen Kommunikation (vgl. Raible 1991a, 39). Der Mensch als zeichengebendes Wesen neigt dazu, alles in der Welt als zumindest latent bedeutsam zu betrachten (vgl. Assmann, A. 1997, 711)⁷.

Augustinus (354-430)⁸ war der erste, der Sprache als ein Zeichengefüge deutete und Worte als Elemente eines eigenen Systems definierte, das einer eigenen Verstehenslehre für schriftliche Zeichen bedarf. Im 16. und 17. Jahrhundert wurde die christliche Tradition der Texthermeneutik (vierfacher Schriftsinn) zwar wieder aufgenommen, die allegorische Sinnermittlung wich allerdings der textuellen Interpretation (vgl. Assmann, A.

⁶ Vorherige graphische Fixierungen (Symbole, Bilder) waren sprachungebunden und konnten unterschiedlich sprachlich veräußert werden.

⁷ Die Meta-Disziplin der Semiotik als Kunst der Deutung bezieht sich auf Reflexionen über Zeichen im Allgemeinen in kultureller Praxis.

⁸ Augustinus gilt als der eigentliche Begründer der Semiotik (vgl. Nöth 1999, 7). Er entwickelte seine Zeichentheorie vor allem in seinen Werken ‚De doctrina christiana‘ (397) und ‚Principia dialectiva‘ (um 387). Nach Augustinus entsteht ein Zeichen im Bewusstsein des Rezipienten als Sinneseindruck von etwas gegenwärtig nicht Wahrnehmbaren, so dass das Zeichen und der durch ihn bezeichnete Gegenstand ontologisch miteinander verbunden sind. Wie das Objekt ist auch das Zeichen eine Sache oder ein Gegenstand (‚res‘). Jedes Zeichen ist eine Sache, aber nicht jede Sache ein Zeichen. Die beiden Sphären sind jedoch durch (Zeichen-) Prozesse miteinander verbunden. Augustinus unterscheidet zwischen natürlichen (‚signa naturalis‘) und gegebenen Zeichen (‚signa data‘). Die natürlichen Zeichen existieren ohne bestimmte Intention eines Senders, gegebene Zeichen ergeben sich aufgrund von Konventionen. Augustinus weitet seine Zeichentheorie bereits auf non-verbale Zeichen aus. Interessant an der Augustinischen Zeichentheorie für vorliegende Studie ist die theologische Dimension, die er in allen Zeichen erkennt; denn alle als Zeichen wahrgenommenen Phänomene sind Anzeichen des Willens Gottes. Diese Idee führt im Mittelalter zur Entwicklung des mehrfachen Schriftsinns. Besondere Würdigung erfuhr die Theorie des Augustinus durch Eco (vgl. Eco 1972). Augustinus ging es allerdings selbst nie um eine Theorie der Zeichen oder um eine Theorie des Verstehens, sondern darum, eine Philosophie der Dialektik von Diesseits und Jenseits zu formulieren. Er steht damit in der Nachfolge des Apostels Paulus.

1997, 715). Die Realisierung von Sinn im Umgang mit Zeichen beruht zudem stets auf der Wahrnehmung des Rezipienten, so dass einem Signifikanten mehrere Signifikate entsprechen können. Dem trägt die Peircesche Zeichentriade Rechnung, indem sie von indexikalischen, symbolischen und ikonischen Zeichenbedeutungen spricht. Abbildende Zeichen sind immer auf Mehrdeutigkeit angelegt. In der systematischen Trennung von Signifikat und Signifikant wird das materielle Außen einem reinen Innen gegenüber gestellt. Dies gilt in besonderem Maße für die Schrift.

Die Distanzierung von der Materialität des Zeichens nivelliert die Wahrnehmung und die Bedeutung von Zeichen und verkennt ihren Eigenwert. Wo sie lediglich als Funktionen der Lautsprache definiert werden, erschöpfen sie sich in ihrer Verweisfunktion und gewinnen keine eigene Relevanz (vgl. Assmann, A. 1997, 728). Die Sprach- und Literaturwissenschaft bilden einen weithin vorherrschenden Konsens in der Auffassung, der Buchstabencharakter und dadurch auch die Schriftexistenz erschöpften sich darin, außersprachliche Dinge zu benennen und sie dadurch in einem von den Dingen unterschiedenen System symbolisch zu repräsentieren. Im geschriebenen Zeichen wird demnach nur seine symbolische und repräsentative Funktionsweise augenfällig. Der des Lesens Kundige liest eine Reihe von Schriftzeichen und erfährt so etwas über die durch sie bezeichneten Dinge, ohne dass diese selbst anwesend sind. Wenn uns die Schrift weniger geläufig und ihr Gebrauch minder alltäglich wäre, könnte diese Dialektik von Anwesenheit und Abwesenheit als magisch klassifiziert werden. Buchstaben haben in diesem Verständnis von sich aus keinen eigenen begrifflichen Inhalt. Ihre äußere Form und die Art ihrer Zusammensetzung geben Auskunft auf der Grundlage von Konventionen.

Die Alphabetschrift führt ein Doppelleben – sie ist einerseits auf Optimierung ihrer Funktion fixiert, d.h. sie täuscht eine rationale Zweckorientierung vor. Andererseits wurde jedoch der Objektcharakter der Zeichen stets durch ihre Verwendbarkeit im Kontext von Magie deutlich (vgl. Mon 1989). Die Faszination der Schrift liegt in der Möglichkeit, durch wenige Zeichen die ganze Welt zu erfassen.

I.2. Semiotik und Hermeneutik

Semiotik und Hermeneutik sind die ‚klassischen‘ Disziplinen, die sich mit der Analyse und Interpretation von Zeichensystemen wie der Alphabetschrift beschäftigen. Die Semiotik ist die Wissenschaft von den sprachlichen und nicht-sprachlichen Zeichen (-prozessen) und ihren Systemen, d.h. sie untersucht alle Zeichenprozesse, die innerhalb oder zwischen Menschen, Maschinen und nicht-menschlichen Organismen stattfinden. Die Hermeneutik ist die Lehre von der Textinterpretation und die Theorie der Auslegung und des Verstehens. Sie beschäftigt sich mit der Frage, wie sich ‚Verstehen‘ vollzieht und welche Aspekte die Rezeption von Inhalten beeinflussen.

I.2.1 Zum Begriff der Wahrnehmung

Alles in der Welt kann durch Wahrnehmung einen Zeichencharakter besitzen, d.h. alles, was sich den Sinnen zeigt, bedeutet etwas oder kann als bedeutungsvoll gedeutet werden (vgl. Waldenfels 1974, 1672); Wahrnehmung hat also sowohl ein sinnliches, als auch ein rational-erfassendes Moment. Ein Sinnzusammenhang wird stets aktiv produziert und passiv registriert (vgl. Waldenfels 1974, 1667). Die alte philosophische Frage ist somit beantwortet: Wenn ich wahrnehme, nehme ich etwas immer als etwas/als solches wahr, d.h. ich mache mir immer einen Begriff.

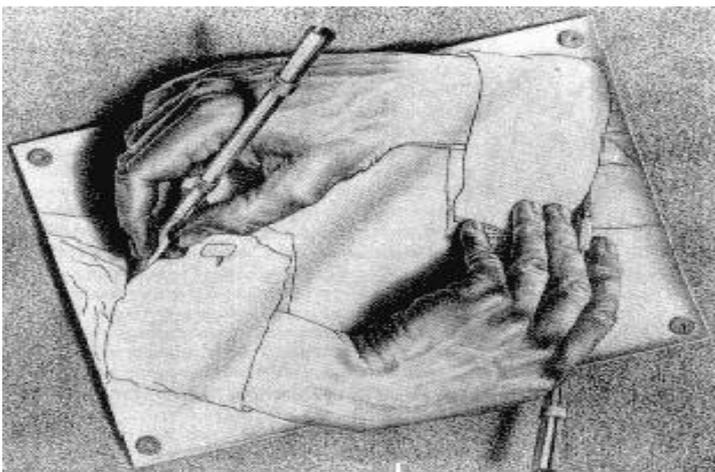


Abb.1: M.C. Escher: Zeichnende Hände, Lithografie 1948.

Das Gegebene ist auf ein Interesse oder eine Intention angewiesen und diese wiederum auf die Anwesenheit des Gegebenen. Diese Beobachtung wird zum Ausgangspunkt des radikalen Konstruktivismus. Das Bild „Zeichnende Hände“ von M.C. Escher⁹ illustriert diese

⁹ Abbildung 1 aus: <http://www.htwm.de/~schulz/4all/escher.htm> (Stand 6. Oktober 2006).

Bedingtheit: Wahrnehmung ist nie als solche zu erfassen, Erinnerungen, Erfahrungen, Erwartungen und Wahrnehmungsumstände sind immer mitgemeint.

Der Wahrnehmungsbegriff bezieht sich häufig vor allem auf die visuelle Wahrnehmung. In der Betonung der Materialität von Schrift sind jedoch alle Sinne potentiell aktiv und beteiligt. Insbesondere in der Perspektive der Materialität der Schrift wird der Buchstabe zum Bild bzw. offenbart seine bildliche Potenz. Buchstaben und Bilder bzw. Buchstaben als Bilder modifizieren die Wahrnehmung: Sie verweisen selbst auf die Existenz des Bezeichneten, das immer zugleich mit wahrgenommen wird (vgl. Waldenfels 1974, 1670). Umgekehrt gilt, dass sich im Bild- bzw. Zeichenbewusstsein immer Neues anbietet (vgl. Waldenfels 1974, 1674). Vor allem in einer gestörten oder fremdartigen Vermittlung oder bei Unstimmigkeiten treten die potentielle Offenheit der Wahrnehmungsperspektive und der Sinnzuschreibung zu Tage (vgl. Sklovskij 1984).

I.2.2 Semiotik: Zu den Theorien von Peirce und Eco

Der Begriff ‚Semiotik‘ leitet sich ab von dem griechischen Wort ‚sema‘ oder ‚semion‘, dem Zeichen. Als Begründer der Semiotik als einer eigenständigen Wissenschaft gilt Charles S. Peirce (1839-1914), obwohl die Reflexion über Zeichen (-gebrauch, -haftigkeit) bis in die Antike (Platon, Aristoteles) und zu Augustinus zurückreicht. Wesentliche Impulse erhielt sie von Umberto Eco (*1932).

Die Semiotik gliedert sich in die drei Teildisziplinen der Semantik, Syntax und Pragmatik. Die Semantik beschäftigt sich mit den Zeichenbedeutungen, während die Syntax den Bereich der Zeichenbeziehungen markiert. Die Pragmatik befasst sich mit dem Zeichengebrauch. Grundgedanke der Pragmatik bildet die Annahme, dass durch Zeichen beim Kommunikationspartner eine Wirkung ausgelöst wird. Obwohl die Semiotik vom Anspruch her interdisziplinär ausgerichtet ist, besitzt dennoch und noch immer die Textsemiotik in der Literatur- und Sprachwissenschaft die größte Bedeutung. Im hier interessierenden Zusammenhang realisiert sich ‚Text‘ nur „als Kontext und Kontrahent aller sprachlichen Strukturelemente“ (Lachmann 1984, 334), d.h. ein literarischer Text an sich entsteht erst, wenn Zeichen als eigenständige relevante Elemente ins Bewusstsein dringen. Textsemiotik ermöglicht den Zugang zu ‚verfremdeten‘ Texten und multimedialen Bereichen und sie versucht die Frage nach der Literarizität (Sklovskij) und

Poetizität literarischer und subliterarischer Gattungen zu beantworten, indem sie ihre Spezifika wie Verfremdung und Polysemie herausarbeitet.

Ein anderer semiotischer Ansatz als der der Dreiteilung des Zeichens, der sich auf die Schrift beziehen lässt, ist die Wissenschaft der Codes (Eco). Der Code besteht aus einem System von kulturspezifischen konventionalisierten Regeln, die die Deutung von Zeichen und Zeichenkomplexen ermöglichen. Die Wissenschaft des Codes untersucht, in welcher Form ein komplexer ‚Text‘ Einfluss auf den Wahrnehmungsprozess nimmt und warum er mehrere Interpretationen zulässt. Die Decodierung ist damit ein (zeichen-gesteuerter) kreativer Konstruktionsvorgang (vgl. Horlacher 1998).

Im Folgenden geht es vor allem um die Termini und Definitionen der allgemeinen Semiotik von Peirce (1932-1935, siehe Pape 1983, 1986, 1990) und Eco (1972, 1987, ²1989), da sie Erkenntnisse aus der Wahrnehmungstheorie zeichentheoretisch verarbeiten und somit die Anwendung eines zeichentheoretischen Modells auf nichtsprachliche Phänomene ermöglichen. Mit ihrer Hilfe lässt sich Schrift gegenüber der Sprache eigenständig untersuchen.

Die Theorien von Eco und Peirce bedingen sich wechselseitig, obwohl Eco, chronologisch betrachtet, Peircesche Theoriebausteine assimiliert und weiterentwickelt. Die deskriptive Literatursemiotik, derer sich diese Untersuchung bedient, untersucht den kommunikativen und prozessualen Aspekt des Rezeptionsvorgangs, d.h. sie fragt, inwieweit die Schrift-Bild-Beziehungen als komplexes semiotisches System verschiedene Wahrnehmungsweisen und Interpretationen zulassen und ermöglichen.

Jede Untersuchung von Zeichen, die als Buchstabenprodukte klassifiziert werden, erfordert semiotische Definitionen, um das nötige Begriffsverständnis darzulegen. Untersuchungsgegenstand der Semiotik sind Zeichenprozesse jeglicher Art. Zeichen sind immer definiert als Teile von Kommunikationssystemen, d.h. die Semiotik befasst sich mit der Formulierung von Nachrichten und ihrer Übermittlung durch Kanäle sowie mit der Decodierung und Interpretation dieser Nachrichten durch einen Empfänger. Ein wesentliches Moment jeder Zeichentheorie bildet zunächst die definitorische Festlegung des Zeichenstatus und des Zeichenbegriffs. Ein Zeichen ist eine sinnlich wahrnehmbare

Gegebenheit, die im rezeptionellen Prozess für eine Sache (Referent¹⁰) steht, diese abbildet oder repräsentiert. Entsprechend der Peirceschen Auffassung stellt sich Bedeutung erst als Wirkung auf einen Rezipienten ein und ist somit Ergebnis einer Zeichen-
deutung. Interessant ist das Modell Eco's insofern, als er im Interpretanten den Garanten für die Gültigkeit eines Zeichens gerade auch in Abwesenheit eines Interpreten sieht.¹¹ Beide Positionen sind für die folgende Studie relevant, weil sie einerseits die Eigenwirklichkeit der Objekts Schrift zulassen (Eco), andererseits den Wahrnehmungsprozess als konstitutiv für die Deutung postulieren (Peirce).

I.2.2.1 Die Peircesche Zeichentriade

Nach Peirce kann jedes beliebige Phänomen als Zeichen fungieren, das die Relation der Vermittlung (Mediation) zwischen einem Ersten und einem Zweiten begründet (vgl. Pape 1986). D.h. Signifikant¹², die wahrnehmbare Zeichengestalt, und Signifikat, das Bezeichnete bzw. sein Denotat, wirken auf bestimmte Weise im Bewusstsein des das Zeichen Wahrnehmenden. Andererseits gilt nichts als Zeichen, was nicht als solches interpretiert wird, d.h. ein interpretierender Gedanke ist die Bedingung für die Zeichenhaftigkeit. Der Interpretant ist die Wirkungsweise des Zeichens im Bewusstsein des Interpreten; er kann symbolischen, indexikalischen oder ikonischen Charakter haben. Das Symbol stellt den Bezug durch Konventionen her (z.B. bei der Schrift), beim Index besteht ein faktischer Bezug zwischen Signifikat und Signifikant (z.B. Rauch als Zeichen von Feuer). Beim ikonischen Interpretanten hat das Zeichen Eigenschaften mit dem Gegenstand, den es bezeichnet gemeinsam und beruht meist auf Ähnlichkeit (Bildern).

Die so genannte Peircesche Zeichentriade bildet also eine abgestufte Skala für ein Zeichen mit jeweils unterschiedlichem Anteil dreier möglicher Repräsentationsformen. Das Zeichen in Bezug zum Objekt gliedert Peirce in Symbol, Index und Ikon.

¹⁰ Referent ist die Bezeichnung des außersprachlichen Objekts, auf das sich der Gedanke direkt-kausal und das Symbol indirekt (über den Gedanken) beziehen. Der Versuch, den Referenten eines Zeichens zu bestimmen, fordert dazu auf, es als abstrakte Größe zu definieren, die nichts anderes als eine kulturelle Übereinkunft ist. Der Referent begleitet den Kommunikationsprozess als Kommunikationsumstand. Eco entzieht den Begriff des Referenten seiner Problematik, indem er betont, dass es möglich ist, über die Bedeutung eines Ausdrucks zu sprechen, der keinen Referenten hat, wie z.B. das Einhorn.

¹¹ Der Eco'sche Begriff des Signals entspricht dem Peirceschen Zeichenbegriff.

¹² Ein Charakteristikum der Semiotik scheint die sich ständig ausweitende Begriffsvielfalt für bereits bekannte und definierte Sachverhalte zu sein. Der Begriff Signifikant, bei de Saussure das Bezeichnende, wird bei Peirce zum Repräsentamen, bei Bense zum Zeichenmittel.

I.2.2.2 Das Zeichen im Bezug zum Objekt (Peirce)

Ein Ikon ist nach Peirce ein bildhaftes Zeichen, das mindestens eine wahrnehmungsrelevante Qualität mit dem durch es bezeichneten Objekt gemeinsam hat. Zeichen und Objekt sind aber nur insofern ähnlich, als sie mit dem Wahrnehmungsmodell des Gegenstandes etwas gemein haben (ikonische Äquivalente der Wahrnehmung). Das Wahrgenommene wird aufgrund derselben geistigen Operationen konstruiert¹³. Ikonische Zeichen geben kulturelle Stereotypen wieder, z.B. sind Meere auf Landkarten blau, unabhängig von ihrer tatsächlichen Farbe, d.h. alle Ikons haben konventionelle Anteile. Die Grenze zwischen Ikon und Symbol ist fließend, da Symbole immer auf (ikonologischen) Konventionen beruhen.

Symbole werden, so Peirce, aufgrund von Konventionen mit ihrem Objekt in Verbindung gebracht. Außer sich selbst bedeuten sie etwas anderes. Da der Begriff Symbol in unterschiedlichen Disziplinen in verschiedenen Bedeutungen benutzt wurde, gibt es bis heute auch für die Semiotik keine einheitliche Definition. Konsens besteht bisher darüber, dass das Symbol reale Gegenstände oder Handlungen bezeichnet, die in der Realität oder in der erzählten Welt auf etwas anderes verweisen. Der Verweischarakter des Symbols kann pragmatisch und symbolisch verstanden werden, wenn z.B. der Codex auf göttliche Präsenz verweist. De Saussure hat die Gleichsetzung von Zeichen und Symbol, die Peirce vollzieht, abgelehnt: Ein Symbol sei niemals beliebig, sondern weise stets bis zu einem gewissen Grad eine natürliche Beziehung zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem auf. Eco bezeichnet das Symbol als ‚Nebel möglicher Interpretationen‘ (vgl. Eco 1985), denn da das Symbol Bedeutungen erzeugt, ist es wesentlich offen.

Index ist die Bezeichnung für Zeichen, die als Anzeichen materiell, sachlich oder kausal mit dem Gegenstand verbunden sind und auf die es verweist: Ein Fingerabdruck auf der Mordwaffe ist der Index für den Täter. So kann Schrift durch Wahrnehmung ihrer materiellen Bedingung etwa auch als magisch interpretiert werden. Dann ist Schrift ein Index für genuin magisches Denken und Handeln. Hervorzuheben sind die von Peirce formulierten ‚ikonenhaften‘ Anleihen (vgl. Pape 1983) eines jeden Indexes, die seine Verbin-

¹³ In diesem Zusammenhang betont Eco die Konventionalisierung der Ikone, denn auch vergleichendes Sehen bedarf der Festlegung der Ähnlichkeiten. Erst nachdem ikonische Zeichen aufgrund graphischer Konvention erkannt worden sind, geben sie einige Bedingungen der Wahrnehmung des Gegenstandes wieder.

dung mit dem Ikon verdeutlichen. Für Peirce ist das zeitliche Zusammentreffen von Zeichenmittel und Bezeichnetem ein Wesensmerkmal des Index.

I.2.2.3 Das Peircesche Interpretantenmodell

Peirce hat also eine dreiwertige Zeichenrelation entwickelt, in der die Beziehung zwischen dem Zeichenmittel und dem Bezeichneten durch ein Drittes, den Interpretanten hergestellt wird. Der Interpretant kann

“die Grundlage für eine Theorie gerade auch literarischen, ästhetischen und nichtsprachlichen Verstehens bilden [...]” (Wehde 2000, 49).

Alle Wirkungen, die durch das Zeichen im Bewusstsein der Zeichen wahrnehmenden Person erzeugt werden, gelten als Bedeutung des Zeichens. Der Interpretant kann seinerseits wieder als Zeichen fungieren und somit weitere Deutungshandlungen auslösen und so fort, d.h. die Semantisierbarkeit eines Zeichenmittels ist grundsätzlich offen.¹⁴

Die drei Wirkungsweisen des Zeichens – symbolisch, indexikalisch, ikonisch – lassen sich wiederum verschiedenen übergeordneten Interpretanten zuordnen: Die *unmittelbaren Interpretanten* stellen die apperzeptive Ebene der Zeichenwirkung dar. Hiermit ist eine Bedeutungsebene genannt, die die unmittelbare emotionale Empfindung und Gefühlswirkung eines Zeichenmittels auslöst. Die *dynamischen Interpretanten* beziehen sich auf die durch das Zeichen ausgelösten Handlungs- und Verhaltensweisen. Sie beeinflussen den sinnlich-körperlichen Aspekt des Wahrnehmungsprozesses, sind handlungs- und verhaltenswirksam im Hinblick auf die Lesart und den Lesakt. Sinnlich wahrnehmbare Gestaltungsmittel, wie sie in Schrift-Bild-Phänomenen zur Anwendung kommen, können sowohl unmittelbare als auch dynamische Wirkungsweisen bedienen. Unmittelbare und dynamische Interpretanten können habitualisiert sein, d.h. sie werden nicht unbedingt bewusst gebildet, sondern werden zum Ritual.

¹⁴ Gerade die Idee des Interpretanten macht für Eco die Semiotik zu einer Wissenschaft der Kulturphänomene, denn durch ein System kontinuierlicher Kommunikation werden die ‚kulturellen Einheiten‘ beschrieben, die er als Gegenstand der Kommunikation voraussetzt. Eine kulturelle Einheit definiert er als das Signifikat eines Ausdrucks. Eine Botschaft übermittelt präzise Signifikate, die als kulturelle Einheiten innerhalb einer Kultur existieren, d.h. Dinge werden nur mittels dieser kulturellen Einheiten gewusst, die die Kommunikation anstelle der Dinge selbst in Umlauf bringt.

Die *logischen Interpretanten* betonen die bewusst interpretative Arbeit der Zeichendeutung. Die prozessuale Bildung der logischen Interpretanten verlangt nach Hypothesen zur Zeichendeutung, die sich allerdings vornehmlich auf Wissen gründen.

Farbliche Gestaltung z.B. bedient ein innerpsychisches, apperzeptives Wahrnehmungskonstrukt; auf der Ebene der unmittelbaren Interpretantenbildung werden bestimmte Gefühlswirkungen ausgelöst. In einem anderen bzw. weiteren Semioseschritt kann die Gefühlswirkung durch den dynamischen oder den logischen Interpretanten weiter gedeutet werden. In religiösem Zusammenhang gilt die Farbe Blau als Christusfarbe mit heilsgeschichtlich verweisendem Charakter. Der unmittelbare Farbeindruck wird in ein lexikalisches Bedeutungssystem eingebunden, konventionalisiert und sozialer Kommunikation zugänglich gemacht. Materielle und gestalthafte Qualitäten von Zeichen, die nicht unmittelbar signifikativen Ursprungs sind, können durch Konvention in Prozessen des sozialen Umgangs zu Bedeutungseinheiten werden. Dem Ausdruckselement werden Inhaltsseiten zugeordnet.

I.2.2.4 Die Peircesche Trichotomie des Zeichenmittels

Wie Eco ist Peirce nicht primär an den Zeichen an sich interessiert, sondern an der Semiose, den Prozessen der Bedeutungsbildung; Peirce thematisiert den so genannten Qualizeichen-Aspekt (Quale), der die materielle Voraussetzung jedes Zeichens meint. Das Zeichenmittel gliedert Peirce in die funktionalen Aspekte *Quali-*, *Sin*¹⁵- und *Legi-*zeichen. Sie bilden den konstitutiven Teil jeder Zeichenfunktion, der es erlaubt, materielle und formale Aspekte an einem Zeichenträger als semiotisch bedeutsam zu übersetzen.

Unter den *Qualizeichen-Begriff* subsumiert Peirce alle qualitativen Zeichenaspekte, die entsprechend seiner Theorie selbst zum Zeichen werden können. Qualizeichen sind die basalste semiotische Einheit: Es gibt kein Zeichen, das nicht mindestens ein Qualizeichen besitzt (vgl. Wehde 2000), denn die Semiotik ist auf die materielle Verkörperung der Zeichenexemplare angewiesen. Ob die Materialität eines Zeichenmittels Zeichenfunktion annimmt, ist nach Peirce von der individuellen Rezeption abhängig, d.h. auch die unverarbeitete Farbe kann im rezeptionellen Prozess Zeichenstatus erlangen. In der

¹⁵ Das Sinzeichen, auch ‚token‘ genannt, bezeichnet das konkrete Vorkommen sprachlicher Einheiten, z.B. die Gesamtzahl der Wörter oder Buchstaben, Ornamentformen usw. in einer Schrift-Bild-Beziehung.

Bestimmung des Zeichenstatus liegt, wie erwähnt¹⁶, eine der wesentlichsten Differenzen der Theorien von Peirce und Eco. Peirce bezeichnet die Qualizeichen als Gegenstand der Semiotik, während er die Quale als vorsemiotisch definiert. Quale sind die dinglichen Substrate als Voraussetzung der Existenz von Text-Bild-Beziehungen. In ihrer unverarbeiteten, gestaltlosen Form haben sie noch keine zeichenhafte Qualität. Die noch nicht verarbeitete Farbe im Eimer jenseits einer konkreten Form hat somit keinen Zeichenstatus. Auch nach Eco ist die Physik der Zeichenelemente kein Gegenstand der Semiotik, denn das wird sie erst

“durch die (gestalterisch-formende) ‘Arbeit’, die auf die Ausdruckssubstanz angewandt wird“ (vgl. Eco 1987, 80).

Die Instanz des *Legizeichens* (Typus) erklärt, warum Buchstaben auch nach starker Verfremdung identifizierbar bleiben: Ihre Formation erfolgt nach einer vorgängigen Regel. Initialen z.B. als Schriftzeichenexemplare sind prinzipiell Replicas – ein ‚A‘ wird auch nach Veränderung als ‚A‘ gedeutet. Die Replica korrespondiert in der Ecoschen Theorie mit dem Begriff des Idiolekts. Allerdings kann ihre Gestaltung die visuelle Ausdrucksdimension so dominieren, dass das initiale Zeichenereignis nicht mehr ohne weiteres, neben den figürlichen oder ornamentalen Bildern, auch als Letternexemplar lesbar ist. Mittelalterliche Initialen sind, aufgrund ihrer wesenhaften Überlagerung von Schrift und extramentalen Bildern, innerhalb der Schrift-Bild-Forschung ein besonderes Schwellenphänomen (siehe Kapitel IV und V). Eine Decodierung von Schriftbildern muss sowohl hinsichtlich des sprachlich-abstrakten sowie des bildlich-konkreten Zeichensystems stattfinden.

“Bei der Betrachtung eines Schriftzeichens läßt sich prinzipiell immer von seiner Funktion als sprachlichem Zeichen abstrahieren und die Aufmerksamkeit ausschließlich auf seine Eigenschaften als visuelle Gestalt, d.h. als Konfiguration graphischer und materieller Merkmale richten.” (Wehde 2000, 61)

D.h. der Zeichenstatus tritt zurück hinter den Charakter einer Eigenwirklichkeit unabhängig vom Verweischarakter. Beide Ebenen bleiben jedoch stets präsent. Im Wesen

¹⁶ Bedeutung eines Zeichens ist nach Peirce abhängig von einem Bedeutung zuweisenden (deutenden) Interpreten, während Eco in der Wirkungsweise selbst die Gültigkeit des Zeichens garantiert sieht – auch in Abwesenheit eines Interpreten.

der Formationsregel des Legizeichens (Typus) liegt es, den Spielraum für gestalterische Variationen zu beschränken und somit die Identität und Erkennbarkeit des Buchstabens sicherzustellen. Ein Interpret muss dennoch die Formationsregel kennen, um den Typus eines Zeichens zu erkennen. Die graphisch-bildhaften Zeichenexemplare der Initialen werden vor allem aufgrund von Wissen und rezipientenbezogener konventionalisierter, also geistlicher, Inhalte erkannt. Auch verfremdete bzw. fremd erscheinende Schriftbilder können nach einer Gewöhnungszeit, durch individuelles Lernen, entzifferbar werden. Zudem werden Schrift-Bild-Phänomene nicht in ihrer ganzen Fülle von Merkmalen zur Zeichenfunktion, sondern nur bestimmte Qualizeichen-Aspekte erhalten semantisch-dienende Relevanz.

I.2.2.5 Der Ecosche Code

Eco hat viele Elemente der Peirceschen Semiotik übernommen, leicht umgedeutet, weiter entwickelt oder spezifiziert. Er betont vor allem die kulturellen und sozialen Aspekte der Semiose und entwickelt eine Theorie des Codes, die die regelhaften Grundlagen von Deutungshandlungen betont und auf dem Peirceschen Interpretantenmodell fußt. Sein Ziel ist es, die semiotische Bedeutungstheorie (Semantik) und die Untersuchung sozialer Zusammenhänge (Pragmatik) unter Berücksichtigung kultureller und situativer Kommunikationsbedingungen zusammenzubinden, um die Eigendynamik des Materials und der Materialität hervorzuheben.

Gegenstand der Ecoschen Zeichentheorie sind auch Objekte, die (anscheinend) nicht mitteilen, aber zu etwas dienen; sie werden gleichwohl als Zeichen, als Funktionszeichen definiert (vgl. Eco 1972, 40).

Eco bezeichnet die Semiotik als eine Wissenschaft von der Kultur, da er alle kulturellen Vorgänge unter der Perspektive ihres kommunikativen Charakters untersucht. Da er davon ausgeht, dass allen kulturellen Prozessen Systeme zugrunde liegen, muss jede Kommunikation konventionell und jedes kulturelle Phänomen als Kommunikation identifizierbar sein (vgl. Eco 1972, 36). Dementsprechend beruhen kommunikative Regeln auf kultureller Übereinkunft. Gleichzeitig räumt Eco ein, dass vor allem visuelle, insbesondere ikonische Zeichen neben konventionellen auch auf analogen Prozessen basieren (vgl. Eco 1972, 195ff.). Er unterscheidet deshalb arbiträre von natürlichen Zeichen. Die Mitglieder einer Kultur kommunizieren durch verbale Zeichen, die willkürlich, konven-

tionell und in diskrete Einheiten gegliedert sind sowie durch abbildende Zeichen, die als natürlich, motiviert und als zutiefst mit den Sachen verbunden erscheinen. Graphisch fixierte Buchstaben beschreiben unter dieser Perspektive einen Bogen von mimetischer Präsentation bis hin zu arbiträr-abstrakter Repräsentation.

Ein wesentliches Prinzip der Ecoschen Semiotik bei der Interpretation von Zeichenprozessen bildet die Untersuchung der Code-Mechanismen. Jeder Botschaft liegt ein Code zugrunde, der als solcher erkannt werden muss (vgl. Eco 1972, 132). Erst dann kann das Zeichen im Peirceschen Sinne klassifiziert werden. Der Code stellt eine Entsprechung zwischen Signifikant und Signifikat in Form eines netzartigen Komplexes bestehend aus Subcodes und Kombinationsregeln her, die gesellschaftlichen Konventionen und einem Wandel in Raum und Zeit unterliegen. Dieses Regelsystem leitet die Produktion und Interpretation der Botschaft. Die Botschaft erscheint als leere und deshalb grundsätzlich offene Form, in die immer wieder neue Bedeutungen aufgrund neuer Kommunikationsumstände einfließen können. Angesichts ihrer Offenheit kann die Botschaft zu einem ideologischen Instrument werden. Durch den Gebrauch einer ganz bestimmten Konnotation, d.h. dann, wenn die Botschaft zu einer Formel fixierter Konnotation (Ritual) wird und den Vorgang einer Semiose blockiert, ist die Botschaft zu einem ideologischen Instrument geworden (vgl. Eco 1972, 168ff.). Die Theorie des Codes findet ihre Entsprechung im Peirceschen Interpretans. Demnach steht im Vordergrund einer semiotischen Untersuchung immer die Decodierung und Interpretation der Nachrichten durch den Empfänger.

Etwa die Botschaft der Initialen christlicher Handschriften kann im Ecoschen Sinne als ideologisches Instrument definiert werden, da sich ihr intendierter Sinn nur aufgrund des christlich-kulturellen Wissens entfaltet.

Im Hinblick auf Buchstaben und Schrift stellt sich die Frage, wie ein graphisches Zeichen, das kein materielles Element mit dem Gegenstand gemein hat, das es abbildet, als mit den Sachen gleich erscheinen kann. In dem als Bild identifizierten angeordneten Buchstabeninventar zeigt sich, dass das abbildende Zeichen mittels andersartiger Träger gleiche Beziehungsformen kommuniziert und dass sich im realen Phänomen und in seiner bildlichen Darstellung eine Beziehung zwischen den Wahrnehmungsreizen (Stimuli) erhalten hat. Phänomen und Bild haben verschiedene materielle Träger; d.h. nicht die Ausdrucksform, sondern die Ausdruckssubstanz hat sich verändert.

An der Decodierung der Botschaft sind neben den Codes und Subcodes (Code des Codes), der Kommunikationsumstand und die ideologischen Voraussetzungen des Empfängers beteiligt. Ideologie definiert sich als Weltanschauung, die von einer bestimmten Gruppe gelebt wird und aufgrund erworbener Erfahrung und erlernten Wissens entsteht (vgl. Eco 1972, 168-194). Die Ideologie als kulturelle Größe wird zum Element des semantischen Systems, sobald Erfahrung und Wissen gesellschaftlich geworden sind, d.h. konventionalisiert wurden. Die Gesamtheit von Wertungen bildet einen Typ umfassenden ideologischen Wissens, so dass Eco Ideologie als die Struktur des Codes selbst bezeichnet. Die Analyse der Schrift-Bild-Phänomene wird immer von erworbenem Wissen und der Erfahrungswirklichkeit geleitet, die von Eco als außersemiotische Umstände definiert werden.

Als außersemiotische Umstände werden von Eco bestimmte ‚Ereignisse‘ bezeichnet, die ursprünglich semiotisch nicht relevant sind, aber durch Konventionalisierung zu legitimen zeichentheoretischen Gegenständen werden können. Vor allem die Auswahl der Subcodes wird von außersemiotischen Umständen bestimmt. Als Kategorien dieser Umstände gelten Kommunikationssituation und Wissensschatz des Empfängers.

Der Kommunikationsumstand ist der Komplex der materiellen, ökonomischen, biologischen und physikalischen Bedingungen, in dessen Rahmen kommuniziert wird. Der Mechanismus der Wahrnehmung kann somit als Kommunikationsumstand schlechthin betrachtet werden, denn die Wahrnehmungs-codes ziehen relevante Aspekte in Betracht, von denen die Erkennbarkeit des Zeichens abhängt. Wenn sich also der Kommunikationsumstand verändert, verändert sich nicht nur der Sinn der Botschaft und deren Funktion, sondern auch die Botschaft selbst. Dieser Vorgang ist wiederum als ‚magisch‘ klassifizierbar. Aus diesem Grund können zeichentheoretische Modelle historischer Schrift-Bild-Phänomene unter zwei Empfänger-Gesichtspunkten entwickelt werden. Zum einen als eine Semiotik vom Gesichtspunkt des historischen Betrachters innerhalb seines entsprechenden Kontextes und außerdem ausgehend vom heutigen Empfänger und seinem modernen (säkularisierten) Umfeld.

I.2.2.6 Zum invarianten Idiolekt in der Ecoschen Theorie

Der Idiolekt ist das Netz von einander entsprechenden Formen, das den besonderen Code des Werkes bildet; es ist sozusagen ein privater bzw. individueller oder auch konventionalisierter Code eines Einzelnen oder einer geschlossenen Gruppe. In Schrift-Bildern ist eine Struktur verwirklicht, die es erlaubt, eine Invariante auf den wahrnehmbaren Schichten zu erkennen und somit auf einen Code zu schließen, der der Botschaft bestimmte Funktionen und Eigenschaften (magisch, religiös, ästhetisch, informativ usw.) zuschreibt. Der magische und ästhetische Idiolekt versteht z.B. die Botschaft als eine Form, in der die Bedeutungsebenen mit den physikalischen Elementen und den materiellen Trägern eine Einheit bilden.

I.2.2.7 Denotative und konnotative Semantisierung (Eco)

Das Bedeutungssystem von Schrift-Bildern kann demnach zeichentheoretisch als zweifach codiert beschrieben werden: denotativ und konnotativ.

Die denotative Bedeutung beruht auf regelhafter, konventioneller Zuordnung von Ausdruckseinheiten: Dabei geht es um Lesbarkeit. Unter Ausschluss materiell- oder graphisch-bedeutsamer Merkmale wirkt die Denotation auf der Ebene der Letternexemplare bzw. der bedeutungsunterscheidenden Elemente der Bilder. Die Denotation ist die lexikalische Grundbedeutung eines graphischen Ausdrucks, d.h. die unmittelbare Bezugnahme, die der Code dem Ausdruck in einer bestimmten Gesellschaft zuschreibt.

Die Konnotation ist der Akt der Signifikation selbst. Sie bezeichnet die mehr oder weniger individuelle und für ein Zeichenereignis aufschlussreiche Assoziation des Wahrnehmenden. Dem Signifikanten eines Zeichens können unterschiedliche viele Signifikate zugeordnet werden, die wiederum eine Grundlage für weitere Signifikationen bilden, d.h. die Konnotation ist ein Vorgang, der sich an den Vorgang der Signifikation anlagert. Eco definiert die Konnotation als Gesamtheit aller kulturellen Einheiten, die von einer Definition des Signifikanten ins Spiel gebracht werden können bzw. die der Signifikant dem Empfänger ins Bewusstsein oder ins Gedächtnis rufen kann. Die Möglichkeiten konnotativ-semantischer Besetzung graphischer Ausdrucksformen sind nahezu unbegrenzt. Die Botschaft ist prinzipiell offen, so dass der Code mit immer neuen Informationen gespeist werden kann.

Konventionalisierte Semantisierungen werden im rezeptionellen Prozess quasi automatisch aktualisiert, während kontextabhängige konnotative Bedeutungszuschreibungen vom Rezipienten erst interpretativ hergeleitet werden müssen. Trotz des Postulats der grundsätzlichen Konventionalität aller Kommunikationsprozesse lässt sich im Ecoschen Modell des Codes auch die Konnotation als regelhafte Bedeutungskonvention beschreiben, d.h. sie beruht auf Übereinkunft und behält gleichzeitig Offenheit.

I.2.3 Materialität als Gegenstand der Semiotik

Die Zeichentheorien von Peirce und Eco tragen Unterschiedliches zur semiotischen Untersuchung der Materialität von Schrift bei. In beiden Theorien gehört die Materialität zum Prozess der Semiose, d.h. die physikalisch-materiellen Aspekte eines Zeichenexemplars sind konstitutive Teile der Semiose. Die Gegenständlichkeit der Signifikanten selbst erlangt zeichenhafte Funktion und wird zur Basis weiterer Signifikationsprozesse.

Eine Besonderheit der konnotativen Bedeutungsbildung bilden in der Ecoschen Zeichentheorie die als ‚dienende Objekte‘ definierten Funktionszeichen, deren Wesen nicht ausschließlich in ihrer Bedeutung liegt. Sie kommunizieren nicht primär, sondern dienen. Die Ausdruckssubstanz der Funktionszeichen verwischt dabei die Grenze vom Status der Zeichenhaftigkeit und der präsentierten Realität. Die Materialität von Schrift kann in diesem Sinn als Funktionszeichen, Schrift-Bild-Phänomene können als Gebrauchsgegenstände definiert werden. Die konnotative Semantisierung als Funktionszeichen findet spätestens mit dem Einsatz der tatsächlichen Handlung statt.

Die konnotative Semiotisierung graphischer Gestaltmerkmale lässt sich vielfach mit deren Eigenschaften als codierte Reize (Stimuli) erklären. Merkmale der Ausdruckssubstanz sowie syntaktisch-relationale Gestaltqualitäten stellen ein System von Stimuli dar, das unterschiedliche Zeichenwirkungen hat. Die flächensyntaktische Komposition steuert den Wahrnehmungsakt unwillkürlich: Die perzeptiv-physiologischen Wahrnehmungseffekte determinieren eine Identifikation der Laute und Wörter unterhalb ihrer Bedeutungsebene. Aktiven Einfluss auf die Lesemotivation und die Textdeutung haben die apperzeptiv-psychischen Erlebniseffekte. Wahrnehmungstimuli können Gegenstand semiotischer Analyse werden, wenn der hervorgerufene Effekt historischen oder gesellschaftlichen Konventionen unterliegt, d.h. bedeutungshaft gebildet oder wahrge-

nommen wird. Diese Stimuli müssen einerseits vom Standpunkt des Empfängers, andererseits vom Standpunkt des Senders aus betrachtet werden.

“Vom Gesichtspunkt des Empfängers aus sind sie zweifellos außerzeichenhafte Konditionierungen, die jedoch an der Bestimmung der Wahl der konnotativen Subcodes beteiligt sind, mit denen die Zeichenaspekte der Botschaft decodiert werden, d.h., sie bereiten gefühlsmäßig auf eine bestimmte Art der Interpretation vor und gehören folglich zum Konnotationskreislauf. Vom Gesichtspunkt des Senders aus müssen wir annehmen, daß dieser diese Stimuli artikuliert, weil er ihre Wirkung kennt. Folglich artikuliert er sie wie Zeichen, denen er eine codifizierte Antwort zuschreibt, und ordnet sie so an, daß sie im Empfänger besondere interpretative Wahlen anregen. Wenn auch diese Stimuli am Zielpunkt nicht wie Zeichen erscheinen, so werden sie doch an der Quelle wie Zeichen gehandhabt, und ihre Organisation muß folglich nach einer Logik des Zeichens untersucht werden.” (Eco 1972, 187f.)

Bei der semiotischen Analyse der Schrift-Bild-Phänomene können im Sinne von Peirce exemplarisch drei Modellebenen visueller Zeichensysteme konzeptionalisiert werden, die den triadischen Unterscheidungen des Peirceschen Interpretantenmodells entsprechen. Bedeutungs- und Wirkungsdimensionen bilden die konstitutiven Aspekte eines jeden Zeichenprozesses. Allen Schriftbildern kann diskursiv-sprachliche Bedeutung zugeschrieben werden (logischer Interpretant).

Eine andere Ebene bezeichnet die apperzeptiven Erlebnis- und Denkinhalte: Die Effekte des Zeichenereignisses sind bewusstseinsfähig, ohne dass sie von vornherein reflexiv verarbeitet werden, d.h. die Schriftbilder werden bewusst wahrgenommen, ohne dass alle ihre Elemente direkt als signifikant interpretiert werden (unmittelbarer Interpretant). Die Gestaltungsbemühungen wirken gezielt auf den Lese- und Verstehensprozess ein.

Die unwillkürlich-perzeptiven Wahrnehmungseffekte lenken die Analyse und die zeichentheoretische Konzeptionalisierung auf den Wahrnehmungsakt selbst (dynamischer Interpretant) (vgl. Wehde 2002, 65ff). Voraussetzung des Interpretantenmodells ist das Peircesche Postulat der Semantisierbarkeit der Qualizeichenaspekte.

Der Schwellenstatus der Text-Bild-Beziehungen wird durch die Verschmelzung abstrakter und konkreter Elemente des geschriebenen (visuellen) Zeichensystems evident, in der den materiellen und gestalthaften Qualitäten Bedeutungseinheiten zuwachsen. Die materielle Voraussetzung für die Fixierung graphischer Zeichen ist die physikalisch-gegenständliche Zeichensubstanz, aus deren Formung die visuellen (Zeichen-) Gestalten hervorgehen. Zeichensubstanz ist die ungestaltete stoffliche Verkörperung.

Die Analyse der Materialität der Schrift-Bild-Phänomene wird vom graphisch-abstrakten Zeichenaspekt sowie von materiellen Eigenschaften der graphisch-konkreten Zeichen geleitet. Materialität und gestaltliche Konfigurationen sind wechselseitig aufeinander bezogen, denn die materielle Substanz erlangt zeichenhafte Qualität, semantische Relevanz, sobald den graphisch-formalen Eigenschaften und den materiell-physikalischen Qualizeichen-Aspekten Inhaltselemente zugeordnet werden.

Deutlich wird damit, dass sich Ecos Interesse auf die Frage nach Funktion und Wandel von Zeichenprozessen in der gesellschaftlichen Praxis konzentriert, die sich in Bezug auf die Materialität von Schrift exemplarisch vor dem Hintergrund magischen Schriftgebrauchs illustrieren lässt¹⁷. Dabei bleibt allerdings der Horizont des Peirceschen Verständnisses bestimmend, dass ein Objekt erst in einem Rezeptionsprozess Zeichenstatus erlangen kann und gleichzeitig darin nicht zur Gänze aufgeht. Die individuelle oder kulturell-kollektive Wahrnehmung und Deutung des Empfängers und der Gebrauch entscheiden darüber, ob Dinge oder Eigenschaften einen Zeichenstatus erlangen. Ausgangspunkt jeder Semiotik ist das Postulat, alles Wahrnehmbare könne als Zeichen interpretiert werden.

In Schrift-Bild-Formen sind die sprachlichen Gestalten (Lettern) und die graphisch-konkreten Phänomene (Figuren, Ornamente, Anordnung), sobald sie als Zeichen interpretiert werden, so miteinander verbunden, dass sie nicht nur redundant eine Botschaft übermitteln und dieselbe Information mehrfach kennzeichnen, damit sie besser hervortreten kann. Vielmehr kommentieren sie sich gegenseitig direkt bzw. durch sekundäre Codierung. Die Botschaft aller Schrift-Bild-Phänomene hält die Schweben zwischen In-

¹⁷ Für die semiotische Interpretation mittelalterlicher Initialen ist das ein interessanter Gesichtspunkt, da ein zeichentheoretisches Modell der Initiale vom mittelalterlichen Standpunkt aus wesentlich unterschieden sein dürfte von einem Modell eines heutigen Betrachters. Es ist möglich, „daß dieselbe Botschaft von verschiedenen Gesichtspunkten aus und unter Zuhilfenahme verschiedener Systeme von Konventionen decodiert werden kann“ (Eco 1972, 134).

formation und Redundanz. Die Signifikanten erhalten aus der kontextuellen Wechselwirkung und der vom Rezipienten als relevant erkannten Aspekte die passenden Signifikate. Darin zeigt sich jedoch auch, dass die Materialität der Signifikanten niemals willkürlich in Bezug auf Bedeutungen und die kontextuelle Beziehung der Signifikanten ist.

Fruchtbar für diese Studie ist die Semiotik im Hinblick darauf, dass sie auch die non-verbale Kommunikation umfasst, d.h. sie ermöglicht den Zugang zu multimedialen ‚Texten‘.

Die Pragmatik als Teilgebiet der Semiotik spielt in der Untersuchung von Schrift-Bild-Phänomenen eine besondere Rolle, weil mit ihnen die Reflexion des Wahrnehmenden ins Zentrum rückt. Weitere wichtige Erkenntnis fördernde Aspekte bilden ihr Interesse, die Poetizität literarischer Phänomene zu klären sowie die Betonung verschiedener Interpretationsmöglichkeiten.

Sie ist allerdings zu kognitiv ausgerichtet, um die Wirkung der Phänomene schriftsprachlich interpretieren zu können, weil sie durch das Postulat der Zeichenhaftigkeit an die Instrumentalisierung gebunden bleibt. Die Möglichkeit, dass ein Gegenstand in der Wahrnehmung zwischen einem Zeichen- und Objektcharakter oszilliert, steht außerhalb ihres Selbstverständnisses.¹⁸

I.2.4 Hermeneutik

Hermeneutik¹⁹ ist die Lehre von der Textinterpretation und –rezeption. Sie ist die Theorie der Auslegung und des Verstehens. Die Bereiche der Literatur und der Philosophie überschneiden sich in ihrer geisteswissenschaftlichen Perspektive. Der Begriff stammt von dem griechischen ‚ἑρμηνευτική τέχνη (,hermeneutike techne)‘, der als ‚Auslegungskunst‘ übersetzbar ist; der lateinische Begriff ‚interpretari‘ – ‚auslegend erklären‘, prägte die Begriffsgeschichte der Hermeneutik. Ursprünglich ging es dabei um die Auslegung geschichtlich entfernter Textzeugnisse, häufig biblischer Texte. Sie entstand aus

¹⁸ Magie ist eine semiotische Handlung nur im Hinblick darauf, dass ihre Zeichen mittelbar eine Wirkung auslösen. Durch das semiotische Postulat der Vermittelbarkeit aller Zeichenprozesse kann eine Untersuchung zur (Schrift-) Magie nur teilweise zum Gegenstandsbereich der Semiotik erklärt werden, da magische Zeichen selbst eine wirkende Ursache haben und der Zeichenrezipient kein eigentlicher Kommunikationspartner ist. (siehe Kapitel II-III)

¹⁹ Vgl. zur Hermeneutik: Ahrens 1998; Japp ²1995; Nöth ²1999, 27, 418-421.

dem sich entwickelnden Bewusstsein um die sich ändernden Sprach- und Denkgewohnheiten, um eine (historisch) verfälschende Vergegenwärtigung zu vermeiden (vgl. Halder 2000, 140).

Die Wurzeln der Hermeneutik reichen bis in die Antike zurück. Als erste Theoretiker der Hermeneutik gelten die Kirchenväter Origenes (185-254) und Augustinus (354-430)²⁰, in deren Verfahren der buchstäbliche Sinn hinter den geistlichen und damit geistigen zurücktritt, so dass Augustinus einen mehrfachen Schriftsinn postulierte, der im Mittelalter zur bevorzugten Auslegung christlicher Texte herangezogen wurde. Im 19. Jahrhundert setzte ein Universalisierungsprozess der Hermeneutik ein, in dem die weltliche Literatur gegenüber der Bibel stärkere Beachtung erfuhr. Außerdem begann eine starke Reflexion über eine Theorie der Zeichen.

Schleiermacher (1768-1834) ging es um die Differenzierung der Methoden der Textauslegung und der Theorie des Verstehens überhaupt. Durch das Verstehen ist dem Menschen eine Teilhabe am Göttlichen gewährleistet (vgl. Ahrens 1998). Ausgangspunkt ist für Schleiermacher allerdings die Annahme eines kongenialen Lesers, der sich dem genialen Autor anzunähern vermag, d.h. er setzt die Einheit des Sinns voraus, so dass die Existenz mehrerer, differenter Auslegungsmöglichkeiten nicht möglich ist.

Unerlässlich für angemessenes Verständnis ist die Notwendigkeit, die Texte eingebettet in ihren lebensweltlichen Zusammenhang zu betrachten, dem sie entstammen; denn nur vor dem Hintergrund der historisch-biographischen Analyse erschließt sich die Bedeutung eines einzelnen Textes. Dilthey (1833-1911) erhob schließlich die Hermeneutik zu einem selbständigen Gegenstand und zu einer selbständigen Methode der Geisteswissenschaft. Daraus ergab sich eine Trennung von naturwissenschaftlichem Erklären und geisteswissenschaftlichem Verstehen²¹. Sinnhaftes Verstehen ist für Dilthey nur durch das Postulat eines übergeordneten Zusammenhangs möglich (vgl. Erzgräber 1998). Im 20. Jahrhundert richtet sich das Interesse der Hermeneutiker, vor allem Heideggers (1889-1976), auf ein erkenntnistheoretisches Fundament des Verstehens; unterschiedliche Ausprägungen erfuhr dieser Ansatz durch literatur- und kulturwissenschaftliche Theorien und Methoden, wie u.a. durch den Dekonstruktivismus (siehe Kapitel I.3.6)

²⁰ Gleiches gilt allerdings für die Semiotik.

²¹ Diese Trennung gilt zwar heute als überwunden, lebt aber in den wissenschaftlichen Disziplinen – vielleicht unbewusst – fort.

und den Radikalen Konstruktivismus (siehe Kapitel II.1.1.4), in denen das Verstehen auf das Subjekt des Erkennens zurückgeführt wird und die Auslegung des Alltäglichen besondere Bedeutung erfährt (vgl. Nöth ²1999, 418ff.).

Gadamer (1900-2002) betonte, dass Vergangenes nie objektiv vermittelt oder verstehbar wird, d.h. der Prozess des Verstehens, in dem das eigene Vorverständnis und das vergangene Weltverständnis miteinander verschmelzen, bleibt immer unabgeschlossen und wesentlich subjektiv (vgl. Japp ²1995).

Die Hermeneutik bietet als Wissenschaft der Auslegung und des Verstehens für diese Arbeit wichtige Impulse, da sie stärker als die Semiotik den historischen Entstehungszusammenhang der Artefakte betrachtet. Außerdem bietet sie durch ihre theologischen Wurzeln die Basis für die Untersuchung der mittelalterlichen Initialen und in eingeschränkter Form ebenso für die barocke Figurenlyrik. Ihre Theorie der vierfachen Schriftauslegung lässt sich für die Untersuchung der Schrift-Bild-Phänomene durchaus fruchtbar anwenden. Wichtig für die vorliegende Arbeit ist also die historische Perspektive der Hermeneutik, mit der die geschichtliche Verwurzelung eines jeden Untersuchungsgegenstandes in den Blick genommen wird.

Da sie sich jedoch vor allem auf Sprache und Schrift als deren Visualisierung erstreckt und es bisher keine hermeneutisch-interdisziplinären Studien gibt, die z.B. Kunst und Literaturwissenschaft umfassen, entziehen sich zugleich die hier untersuchten Schrift-Bild-Gegenstände ihrem Gegenstandsbereich. Sie sind aufgrund ihres evidenten Bildcharakters nicht ausschließlich mit hermeneutischen Methoden zu erfassen. Eine für die Erkenntnis von Verstehensprozessen defiziente Position formuliert jedoch vor allem Gadamer's Hermeneutik (Gadamer 1960) mit dem Postulat, dass jeder Text an sich bedeutend ist, sich das Verstehen demzufolge von selbst ergibt. Die an die hermeneutische Auslegung knüpfende Rezeptionsästhetik hat dieses zu relativieren versucht, indem sie wie die Semiotik betont, dass Bedeutung nur durch eine sinnentnehmende Form der Wahrnehmung entsteht und jene den Artefakten nicht an sich inhärent ist. Die Rezeptionsästhetik radikalisiert die schon in der Hermeneutik angelegte Leserzentriertheit durch ihr Postulat, der Text selbst entstehe erst durch den Akt der Rezeption. Der Bedeutungsvielfalt von Texten sollte somit in der Perspektive der Rezeptionsästhetik Rechnung getragen werden. Allerdings hält sie ebenso wie die Hermeneutik doch weitgehend an der Existenz von beständigen textinternen Bedeutungen (werkimmanente

Interpretationen) fest. Die zentrale Kategorie der Hermeneutik ist das Postulat des intersubjektiven Verstehens.

Demgegenüber entscheidet die Meta-Disziplin der Semiotik, was ein Zeichen ist, auf welche Weise es eines ist und wie es zu lesen ist. Die Semiotik kennt in der belebten Welt keine zeichenlosen Bereiche, so dass sie selbst als unendlicher Zeichenprozess begriffen werden kann und infolge dessen durchschaubar ist. Beiden, der Hermeneutik und der Semiotik geht es um die Analyse und Interpretation von Zeichen, obwohl sie unterschiedliche Zeichenbegriffe zugrunde legen: Ein weiter semiotischer Zeichenbegriff steht dem eng gefassten der Hermeneutik gegenüber. Beiden Disziplinen geht es um die ‚Übersetzung‘ der Bedeutung der Zeichen in eine eigene verständliche Sprache (vgl. Peirce). Für die Hermeneutik ist nur das lesbar, was textförmig und was als Äußerung eines Geistes aufzufassen ist. Die von Dilthey und Gadamer entwickelte direkte Hermeneutik bezieht sich auf beabsichtigte Äußerungen sinnstiftender Subjekte. Indirekte Hermeneutik bezieht sich auf nichtintentionale Äußerungen (z.B. Freuds Traumdeutungen). Die Hermeneutik setzt eine zeichengebende Instanz voraus, deren Äußerungen verstehbar sind. Die Semiotik löst sich von dieser zeichengebenden Instanz und setzt an diese Stelle den Code.

„Während der Geist immer ‚hinter‘ den Erscheinungen und Zeichen bleibt, wirkt der Kode ‚in‘ ihnen und ‚durch‘ sie. Die Differenz zwischen Hermeneutik und Semiotik beruht auf der Ersetzung des Geistes durch den Kode.“ (Assmann, A. 1997, 727)

Durch Entgrenzung des Zeichenbegriffs, nämlich die Loslösung vom Menschen als Zeichengeber oder Zeichenempfänger, kann die Semiotik ihren Gegenstandsbereich in andere Bereiche ausdehnen, etwa in den der Magie. Zwar gilt das Interesse der Semiotik dem Zeichen als solchem, dennoch rekurriert sie immer wieder auf kulturspezifische Rahmenbedingungen (vgl. Assmann, A. 1997).

I.2.5 Materialität und Immaterialität

Neue Theorien zu Zeichen, Sprache und implizit auch zur Schrift entstehen mit dem Rationalismus des 17. Jahrhunderts und im Zeitalter der Aufklärung des 18. Jahrhun-

derts. Der säkularisierte Geistbegriff geht einerseits auf René Descartes (1596-1650) zurück, andererseits auf Georg Friedrich Wilhelm Hegel (1770-1831).

Descartes verband den Begriff des Geistes mit den Denkvollzügen menschlicher Individuen und verwandelte ihn somit in einen mentalen Sachverhalt. Er unterschied Körper und Geist strikt und ging von einer universellen Struktur des Denkens aus, in dem angeborene Ideen die Quellen für rationales Denken und Handeln sind (vgl. Nöth ²1999, 15).

Für Hegel manifestierte sich der Geist vor allem im Überindividuellen von Religion, Kunst und Wissenschaft. Nach Hegel ist Geist in allen (Kunst-) Werken, die Anlass zur Interpretation geben (Hermeneutik). Geist umfasst also sowohl Sinn als auch Denken. Die Hermeneutik versucht zwischen dem toten Buchstaben und dem lebendigen Geist zu vermitteln. Der Buchstabe wird zum Beförderungsmittel/Medium des Geistes. Die beiden historischen Positionen markieren zudem das Verhältnis von Immaterialität und Materialität.

„Das Denken verhält sich zum denkenden Körper und der Sinn verhält sich zum Text wie der ‚Geist zum Buchstaben‘; also wie ein beseeltes immaterielles Substrat, welches das, was in Raum und Zeit gegeben ist, zum unbelebten Vehikel und äußerlichen Träger degradiert.“ (Koch/Krämer 1997, 9)

In dieser Perspektive lässt sich die Transparenz des Buchstabens als Tendenz zur Selbstaufhebung als seine positivste Eigenschaft ansehen (vgl. Assmann A. 1994b, 333). Damit geht eine Vergleichsgültigung gegenüber der Materialität des Zeichens einher (vgl. Assmann, A. 1997, 719) zugunsten einer klar decodierbaren Nachrichtenübermittlung. Geist und Buchstabe rangieren in der abendländischen Mediengeschichte als zwei entgegengesetzte Pole und gegensätzliche Orientierungen intellektueller Suchbewegungen (vgl. Assmann, A. 1994b, 327). Der Geist repräsentiert das reine Innere in vollständiger Klarheit und Unmittelbarkeit, der Buchstabe das Außen, „das mit der Dunkelheit des Geheimnisses scheint“ (Assmann, A. 1994b, 327). Dieses dichotomisch-antagonistische Postulat, das mit Platons Schriftkritik einsetzte, prägte den vermeintlichen Primat der Sprache bzw. der Mündlichkeit als der unmittelbaren ‚primären‘ Kommunikationssituation. Dadurch wird die Mündlichkeit zum Vor- und Urbild jeglichen Schriftgebrauchs.

Das Bündnis von Geist und Sprache, das aus der so genannten ‚sprachkritischen Wende‘ hervorging, wurde in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts von der ‚medienkritischen Wende‘ eingeholt. Die sprachkritische Wende verabschiedete sich von der mittelalterlichen Zeichentheorie, die einen beseelten Kosmos und eine Kongruenz von Welt- und Zeichenstruktur postulierte. Durch die medienkritische Wende setzte ein Umdenken in Bezug auf Mündlichkeit und Schriftlichkeit ein: Die Literaturwissenschaften (an-)erkennen technische Medien als Produktionsbedingung (vgl. Koch/Krämer 1994, 11). Die Betonung der Medialität der Kommunikationsmittel führte zu einem ‚Materialisierungsschub‘ (vgl. Koch/Krämer 1994, 11). Die physisch-mediale Potenz eines jeden Zeichens tritt in den Fokus der Aufmerksamkeit, d.h. die Materialität und Medialität der Zeichen ist die Möglichkeit ihrer Sinnbildung, oder anders ausgedrückt: „Ohne Buchstabe kein Geist!“. Materialität und Immaterialität werden nicht gegeneinander ausgespielt, sondern als zwei Aspekte einer Sache aufgefasst (vgl. Assmann, A. 1997, 718).

I.3. Ausgewählte Positionen der Schriftbewertung

Die Sprachwissenschaft²² orientiert sich gegenwärtig, den Arbeiten Ferdinand de Saussures folgend, weithin noch immer an Definitionsmustern, die Schrift zum sekundären System der Sprache macht. In den Analysen zur Schrift dominiert die Untersuchung des Verhältnisses von Oralität und Literalität; Schrift bleibt damit ausschließlich in Abhängigkeit von Sprache interessant. Schrift und Sprache werden damit durch die der Schrift durch Konventionalisierung innewohnende Mimesis als verbunden betrachtet (vgl. Lapacherie 1990, 70). Die negative Schriftbewertung nahm ihren Anfang in der platonischen Lehre von Sein und Schein, von Idee und Materie, die Platon (427-347) in seinem Phaidros-Dialog (§274a-278b) auf Schrift und Sprache bezog. Dieses Interpretationsmuster erwies sich als traditionsbildend für das christliche Abendland (vgl. Koch/Krämer 1997). Erst Jacques Derrida (1930-2004) entwickelte in Opposition zu de Saussures Logozentrismus eine Theorie der Grammatologie (1974), in der er den materiellen Eigenwert der Schrift betonte und den Primat der Sprache dadurch radikal in Frage stellte. Es folgen ausgewählte Stadien der Schriftbetrachtung, die in dem Umfeld der zu untersuchenden Phänomene von Interesse sind.

²² Zur Schriftentwicklung und Schriftbewertung aus sprachwissenschaftlicher Sicht vgl. Feldbusch 1985.

I.3.1. Zu Platons Alphabetschriftkritik – Verdammung des toten Buchstabens

Im Dialog ‚Phaidros‘ (§274a-278b), in dem es um die Erfindung der Schrift bei den Ägyptern durch Thot geht, nimmt Platon die phonische Sprache gegenüber der graphisch realisierten, in der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr., in Schutz. Im Phaidros definiert Platon alles schriftlich Fixierte als totes unfruchtbares Wissen, das nur als Gedächtnishilfe für den bereits Wissenden verwendbar ist. Alles Schriftliche stellt er in den Bereich des von ihm negativ beurteilten ‚Scheins‘, so dass seine gesamte schriftstellerische Produktion selbst nur Scheinbares ist, nur Abbild des mündlichen Gesprächs mit seinen Schülern. Es geht in diesem Dialog nicht primär um eine Kritik des Geschriebenen, sondern um dessen Bedeutung für das Gedächtnis. Die negativ-abwertende, zuweilen auch ignorante Haltung der ‚Sprachwissenschaft‘ gegenüber der Schrift und demzufolge besonders der Schriftmaterialität nahm ihren Anfang mit der Interpretation des Phaidros-Dialogs.

Sokrates kritisierte die Erfindung der Schrift, die zur Vernachlässigung der Gedächtnisleistung führen werde, weil Erinnerung durch Schrift immer mittelbar bleibe²³. Platon warf der Schrift vor, rein äußerlich zu bleiben. Die Wahrheit ist transmedial und damit nicht schriftlich fixierbar. Somit produziert Schrift ausschließlich einen Schein, und die Wahrheit der Worte bleibt für sie unerreichbar. Platons Schriftkritik bedient den Dualismus von Außen und Innen. Das Innere ist nach Platon keine Kulturtechnik, kein Medium, sondern eine eigene Wirkungsmacht oder Wahrheit, eine eigene immaterielle Energie (vgl. Assmann, A. 1994b, 328).

„Dieser Typus der Schriftkritik, der ein immaterielles Innen über ein Materialisiertes Außen stellt, ist auch in der christlichen Tradition wirksam gewesen [Paulus, Schleiermacher]. Es handelt sich dabei um eine Strategie der Spiritualisierung als Überbietung, Überholung des Bestehenden.“ (Assmann, A. 1994b, 329)

Platon hat so den graphisch-materialisierten Buchstaben radikal verworfen und die Überlegenheit der Rede gegenüber dem materiellen Zeichencode formuliert. Schrift ist für ihn kein Kommunikationsmedium, sondern reine Exteriorität, eine bloße Scheinwelt

²³ Diese Auffassung von Schrift, die der gesprochenen Sprache das Primat über das Geschriebene verleiht, bezeichnet Derrida (1972, 1974) kritisch als „Phonozentrismus“.

toten Zeichen. Die neuere Schriftlichkeitsforschung verwarf diese Sichtweise und verzichtete darauf, Schrift als reines Transkriptionsmedium menschlicher Artikulation aufzufassen. Die Theoretisierung der Umkehrung der platonischen These nahm Derrida in seiner Arbeit ‚Grammatologie‘ (1974) vor und markierte damit gleichzeitig eine literarische Wende der Schriftbewertung – vermehrt rückt seitdem die Bedeutung der Schrift und des Schriftmaterials in den Fokus des Interesses (vgl. Borsche 1986).

I.3.2 Zu Aristoteles’ Sprachtheorie

In Aristoteles’ (384-322) Schrift ‚De Interpretatione‘ (I, 16a 3-8) werden die Begriffe Laut und Schriftzeichen synonym verwendet. Die Laute sind Zeichen für die Empfindungen der Seele. Schriftliche Phänomene und Strukturen funktionieren als Mittel der Repräsentation von etwas anderswo Vorhandenem. Nach aristotelischem Schriftverständnis gilt Schrift als Zeichen für das, was sich eigentlich in der Sprache zeigt und das in der Idee, im Gegensatz zum Materiellen, seinen Grund hat – die Vernunft realisiert sich im Λόγος. Das nacharistotelische Schriftverständnis reduziert Schrift auf ihre Abbildfunktion hinsichtlich lautlicher Äußerungen (Phone). Die Sprachtheorie des Aristoteles hat allerdings nur scheinbar den Primat der Schrift zum Inhalt, denn verschriftete Sprache ist für Aristoteles Literatursprache (vgl. Koch/Krämer 1997, 17). Der Primat der Mündlichkeit bleibt unangetastet. Aristoteles bestimmt logozentristisch, dass „Schrift (grammata) nur ein willkürliches Zeichen für das ist, was ‚in‘ dem Gesprochenen ist und letztlich im Eidos der Dinge seinen Grund hat“ (Geier 1994-1996, 678). Nach Aristoteles ist die Schrift also das Zeichen der Laute, während die Laute Zeichen der Empfindungen der Seele bzw. psychischer Eindrücke sind. Die Empfindungen der Seele sind Bilder von Dingen (vgl. Nöth 1999, 5).

Aristoteles stellt die beiden Begriffe ‚Ἐπεργεία‘ und ‚Ἔργον‘²⁴ in ein Abhängigkeitsverhältnis. Während ‚Ἐπεργεία‘ als die Entfaltung einer Sprachkraft beschrieben wird, bedeutet ‚Ἔργον‘ das produktive Ziel, nämlich das Abbild des Gesprochenen. Höher wird dennoch in diesem Zusammenhang Ἐπεργεία bewertet, da dieser Begriff das auf ein Ziel (Werk) bezogene Tätigsein meint. Und da selbst das höchste Ziel ein Tätigsein voraus-

²⁴ Aristoteles verwendet die Dichotomie dieser Begriffe ohne einen Bezug zur Sprache herzustellen. Die diametrale Gegenüberstellung von Sprache und Schrift ist bei Wilhelm von Humboldt angelegt. Feldbusch ordnet in ihren Ausführungen den Begriff ‚Ergon‘ der geschriebenen Sprache zu (vgl. Feldbusch 1985, 22).

setzt, hat *Ἐνεργεία* eine herausragende Stellung (vgl. Feldbusch 1985, 22). Auch in dieser Hinsicht ist die Theorie des Aristoteles' als logozentristisch zu beschreiben.

I.3.3 Zu Paulus' Trennung von Geist und Buchstabe

Paulus' Negativbewertung der Schrift steht in der Nachfolge Platons. Er bietet allerdings die Option einer positiven Umbewertung des Geschriebenen durch die Auffassung eines doppelten Schriftsinns. Durch die Betrachtung des Sichtbaren ist der Mensch in der Lage, zum ewigen Unsichtbaren vorzudringen.

„Denn unsre Trübsal, die zeitlich und leicht ist, schafft eine ewige und über alle Maßen gewichtige Herrlichkeit uns, die wir nicht sehen auf das Sichtbare, sondern auf das Unsichtbare. Denn was sichtbar ist, das ist zeitlich; was aber unsichtbar ist, das ist ewig.“ (2. Korinther 4,17-18)

Er unterschied aufgrund zweier Wahrnehmungsmöglichkeiten des Geschriebenen zwischen Geist und Buchstabe, bzw. Gesetz. Analog dazu schreibt er den Worten der Bibel neben ihrem historischen Buchstabensinn (*sensus litteralis*) einen höheren geistlichen Sinn (*sensus spiritualis*) zu. Paulus' Position wird im Mittelalter zur Theorie des vierfachen Schriftsinns ausgeweitet. Damit waren die Voraussetzungen für eine mystische und die christlich legalisierte magoide Schriftwahrnehmung vorhanden. In diese Tradition stellt sich auch Augustinus.

I.3.4 Zu Luthers ‚sola scriptura‘ – Verehrung der Heiligen Schrift

Eine für diese Studie interessante Auffassung, die zwischen diesen genannten Extremen liegt, ist die graphozentrische Schriftauffassung, die in der Theologie der Reformation ihren Anfang nahm. Zwar bleibt auch hier ein Primat des gesprochenen Wortes bzw. der Wortlaut der Heiligen Schrift als Vorrang vor dem geschriebenen Wort bestehen. Wenn Luther davon spricht, dass sich die Schrift allein auszulegen vermag, meint er damit immer und zunächst das gesprochene und hörbare Wort. Erst das gesprochene Wort kann im ‚hörenden Herzen‘ seine Wirkung entfalten und zum Eigentlichen führen.

Aber Luthers (1483-1546) Schriftauffassung zeigt trotz ihrer Hochschätzung des gesprochenen Wortes eine Spur zum erkenntnisleitenden Interesse dieser Arbeit. Luther begründete mit seiner Formel ‚sola scriptura sui ipsius interpret‘²⁵ die Unabhängigkeit des (gläubigen) lesenden Subjektes von der Institution Kirche, die zuvor und daneben autoritär den Primat der legitimen Schriftdeutung beanspruchte. Damit begründete sich eine neue Form von Schrift-Verehrung (vgl. Assmann, A. 1994b, 330). Zum Verständnis der Bibeltexte waren die Gläubigen nicht auf die Überlieferung der kirchlichen Tradition und die Lehrautorität der Kirche angewiesen.

Luther erkannte im Buchstaben einen „Konservator des Geistes“ (Assmann, A. 1994b, 331), dessen Funktion es war, unabhängig von der kirchlichen Autorität einen schriftvermittelten Transzendenzbezug zu gewährleisten. Schrift kann unmittelbare kommunikative Nähe zwischen Mensch und Gott schaffen als „raumzeitüberwindende interaktionsfreie Fernkommunikation“ (vgl. Assmann, A. 1994b, 331). Die Aufhebung situationsgebundener Kommunikation durch Schrift war für Platon noch unakzeptable Scheinkommunikation. Der Protestantismus kultiviert demgegenüber mit seiner Formel ‚sola scriptura‘ eine neue Form des Logo- bzw. Phonozentrismus, der als ‚graphozentrisch‘ bezeichnet werden kann: Darin wird die gegenseitige Verwiesenheit von Schrift und Sprache betont: Der Buchstabe wird zum Träger des geistlich wirksamen Wortes, das in den Glaubenden Gewissheit stiftet. Davon ausgehend verwirft Luther Magie, magische Praktiken und magisches Denken an sich. Die Bibel muss sich vielmehr ihres „auratischen Objektcharakters“ (Assmann, A. 1997, 720) entledigen, um zur Konzentration auf das Wort führen zu können. Der bislang favorisierte vierfache Schriftsinn, der die Brücke vom Sinnlichen zum Übersinnlichen bildete, die Brücke vom Materiellen zum Immateriellen, wird reformatorisch verworfen zugunsten einer Perspektive, die dem Buchstaben geistliche Wirkungen zutraut, die das Zeichen repräsentiert.

Luther nimmt damit eine bewusste Umbewertung vor: Die Schrift wird zum Medium, das eine andere Wahrheit repräsentiert, aber gleichzeitig auch schafft. Die Gnade Gottes wirkt einerseits in dem geschriebenen, andererseits durch das gesprochene Wort: Beides ist „Wort Gottes“. Dies konstituiert sich jedoch als solches erst im glaubenden Subjekt. Die Individualisierung des Glaubens, die in der Reformation ihren Anfang nahm, lässt sich als Beginn der Moderne bezeichnen. Die Bibelübersetzung führte zur Pluralisie-

²⁵ „Die Schrift allein ist ihr eigener Interpret“.

rung und Individualisierung des Rezeptionsprozesses, in dem sich vermittels der Schrift die ‚evangelische‘ Überzeugung einstellte.

Aus der Darstellung dieser Position geht erstmals hervor, dass in reformatorischer Perspektive die Schrift nicht ausschließlich in Abhängigkeit von der Sprache zu sehen ist. Schrift wird nicht aus ihrer Unterordnung unter die gesprochene Sprache definiert, sondern als eigenes Medium, das unabhängig von den Gesetzen des Sprechens und Hörens ihr eigenes Potential etabliert und entfaltet.²⁶

I.3.5 Zu de Saussures Abwertung der Schrift

Eine interessante Position nimmt de Saussure ein, dessen Schriftbewertung sich in der Literatur durchaus durchsetzen konnte. Inzwischen sind jedoch die pejorativen Konnotationen seiner Schriftinterpretation kritisiert worden. Obwohl de Saussure der Schrift abspricht, ein eigenes Kommunikationsmittel zu sein und ihm ihre Materialität unbedeutend ist, sieht er in der Schrift keinen Spiegel der Rede, sondern eher einen Zerrspiegel, ein Mischsystem (vgl. Coulmas 1981, 50f.). Und dennoch lässt sich auch an dieser Bestimmung von Schrift ein Moment der Koinkidenz finden, die Möglichkeit einer Perspektive, die potentiell gleichzeitigen eine Instrumentalisierung und die Autonomisierung der Schrift postuliert.

Ferdinand de Saussure (1857-1913) etablierte eine entschiedene Schriftkritik. Sein dyadisches Zeichenmodell²⁷ bezieht sich ausdrücklich auf die Natur des sprachlichen Zeichens. Er bezeichnet die Schrift in seinen Vorlesungen zu den Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft lediglich als Hilfsmittel der Sprache. Darüber hinaus wirft er der Schrift die Verschleierung der Sprache vor (vgl. de Saussure²1967, 35). De Saus-

²⁶ Dies zeigt sich historisch auch an den Formen der Behauptung von evangelischen Minoritäten, wie z.B. in der Geschichte des Protestantismus in Österreich: Der im Untergrund bis zum Toleranzpatent Josephs II. (1781) verdeckt weiter bestehende Protestantismus etwa in der Steiermark ließ den kostbar gestalteten evangelischen Büchern und Luthers Bibelübersetzungen eine besondere Verehrung zukommen. Es waren diese über Generationen versteckten und weiter gegebenen Bücher, die die Identität der Evangelischen in Österreich konstituierten (Vgl. Evangelische in Österreich, 1996, 93) und die, sofern sie von den Behörden gefunden wurden, zu Verhaftungen führten.

²⁷ Ein Zeichen besteht aus einem Signifikanten (Lautbild) und seinem Signifikaten (Vorstellung). Der Begriff Zeichen umfasst also beide Aspekte. Eine Bezugnahme auf ein Referenzobjekt besteht nicht. Peirce, sein Zeitgenosse, erweiterte die Zeichenstruktur zu einem triadischen Modell, in dem das Referenzobjekt, der Repräsentamen, immer mitgemeint ist. Laut de Saussure verbindet das sprachliche Zeichen nicht eine Sache mit einem Namen, sondern eine Vorstellung mit einem Lautbild (vgl. de Saussure²1967, 122f.).

sure bemerkt zwar die schriftliche Potenz zur Mehrdeutigkeit (vgl. de Saussure ²1967, 36), bezeichnet dies jedoch als „Tyrannei des Buchstabens“ (de Saussure ²1967, 37). Für ihn erhält die Schrift eine Berechtigung allein dort, wo sie ihre Aufgabe wahrnimmt, Sprache darzustellen bzw. abzubilden. Damit kreiert de Saussure das so genannte „Abbilddogma“ (Feldbusch 1985, 1), das sich seitdem hartnäckig in der Sprachwissenschaft hält. Gegenstand der Sprachwissenschaft ist demnach nahezu ausschließlich die gesprochene Sprache; Schrift gilt als verschriftete gesprochene Sprache, d.h. sie ist „Nicht-Sprache“ (Feldbusch 1985, 6). Schrift bezieht sich immer und allein auf ihre akustische Verwirklichung, davon unabhängig existiert sie nicht (vgl. Feldbusch 1985, 11). Da der Schrift die Abbildung der Sprache jedoch nur unvollkommen gelingt, d.h. der Idealzustand nicht zu erreichen ist, lehnt de Saussure eine von ihm beobachtete eigene „Autorität der Schrift“ (de Saussure ²1967, 30) ab. Da die Schrift diese ihr zuge dachte Funktion niemals gänzlich erfüllen kann, wird sie als minderwertig beurteilt. Die Wertigkeit, die dem Geschriebenen demnach beigemessen wird, erklärt er anhand der Beobachtung, dass „visuelle Eindrücke deutlicher und dauerhafter“ sind (de Saussure ²1967, 30).

Ein weiteres Kriterium dafür, die eigene Schriftwertigkeit gänzlich zu ignorieren, liegt nach de Saussure in der Entwicklungspsychologie: Der Mensch spricht bevor er schreibt. Sprache gehört somit zum Wesen des Menschen dazu, während die Schrift später dazukommt. Nicht nur in der Entwicklung des Individuums, sondern in der historischen Reihenfolge der Menschheitsgeschichte wird Schrift als etwas Nachgeordnetes und damit als etwas Unnötiges und Zusätzliches definiert: Allerdings wird Schrift damit jedoch zugleich als eine Höherentwicklung gegenüber dem ausschließlichen Sprachgebrauch klassifiziert. Mit dieser Argumentation unterstützt de Saussure die Priorität der Sprache vor der der Schrift und entwickelt neben dem so genannten Abbilddogma ein „Abhängigkeitsmoment“ (Feldbusch 1985, 11), durch das Schrift ohne Sprache nicht denkbar ist. De Saussure argumentiert: Es gebe zwar Menschen, die ohne Schrift auskämen, aber umgekehrt sei eine Schriftnutzung ohne vorhergehende Sprachentwicklung undenkbar.

Einerseits bilden nach dieser Auffassung Sprache und Schrift diametrale Gegensätze, andererseits besteht das Ziel der Schrift in der vollkommenen Identität und damit Austauschbarkeit mit der gesprochenen Sprache.

Des Weiteren stellt er anhand einiger historischer Beispiele die Unfähigkeit der Schrift dar, sich sprachlichen Veränderungen anzupassen. De Saussure kritisiert insbesondere, dass Schrift nicht in der Lage sei, zeitnah Aussprachewandlungen in ihr System zu integrieren: Obwohl man das französische *roi* im 16. Jahrhunderts *roè* und im 19. Jahrhundert *rwa* sprach, wurde weiterhin die Schreibweise ‚*roi*‘ beibehalten und damit eine Schreibung des 13. Jahrhunderts tradiert (vgl. de Saussure ²1967, 32). Das einzige Kriterium für die Berechtigung der Schrift besteht demnach in der Parallelität von Sprache und Schrift.

De Saussure hat einen eingeschränkten Blickwinkel auf das Phänomen Schrift: Er unterscheidet zwei Schriftsysteme voneinander, das ‚ideographische‘ und das ‚phonetische‘. Eine eigene Berechtigung billigt er jedoch ausschließlich, und auch das nur eingeschränkt, dem ideographischen Schriftsystem zu, in dem sich ein Zeichen immer auf ein ganzes Wort bezieht, so dass es von seiner Lautierung unabhängig bleibt. Dies sei bei der phonetischen Schrift anders, die, so de Saussure, ausschließlich die Lautfolge wiederzugeben versuche. Da das nicht zur Gänze gelingen kann, ist es für ihn insgesamt problematisch, die Schrift als Grundlage für Sprachbetrachtungen heranzuziehen. Da er ihr ausschließlich die Aufgabe zuweist, Sprache abzubilden, erfährt sie eine kategorische Abwertung. Er bemerkt zwar ihre Potenz zur Vieldeutigkeit, kann dies jedoch nicht hochschätzen.

I.3.6 Zu Derridas Primat der Schrift

Die Positionen, die von der historischen Priorität der Sprache ausgehen, versuchte der französische Philosoph Jacques Derrida mit einer ebenso radikalen Schriftdeutung zu widerlegen, indem er der Schrift den Primat vor der Sprache einräumte. Derrida bemühte sich, das Verhältnis von Buchstabenschrift und gesprochenem Wort zu bestimmen, indem er die Schrift als ursprüngliches Verfahren bestimmte, dem jede Sprachbedeutung nachsteht. Auch schon vor Derrida gab es Bemühungen aus den Reihen der Sprachwissenschaft, den Primat der Schrift gegenüber dem der Sprache nicht nur zu postulieren, sondern auch historisch und sprachtheoretisch zu begründen. Vico ging z.B. davon aus, dass Schrift und Sprache sich nebeneinander jeweils eigenständig entwickelt hätten. Zudem sah Vico in der Präsentation von Gegenständen eine Voraussetzung für Sprache und Sprachentwicklung (vgl. Vico 1966 (1744), 94). Die Theorie, die der

Schrift am wirkungsvollsten eine Eigenständigkeit zugesteht, jedoch zu einer Umkehrung des Abhängigkeitsverhältnisses führt, ist die Derrida'sche Theorie des Dekonstruktivismus'.

Der Dekonstruktivismus ist eine empirische meta-disziplinäre Theorie, die sich sowohl auf den textuellen als auch auf den metaphysischen Aspekt der Kultur richtet. Der Dekonstruktivismus stellt damit die Begrenzung von Interpretationsmöglichkeiten von Texten rigoros in Frage. Derrida stellt damit einer an der Mündlichkeit orientierten Lektüre (Hermeneutik) die an der Schriftlichkeit orientierte Lektüre (Dekonstruktion) provozierend und diametral gegenüber. Die Begrifflichkeiten Logozentrismus und Phonzentrismus kennzeichnen laut Derrida die sprachwissenschaftliche Grundposition (vgl. Feldbusch 1985, 48) und erklären somit Sprache zur Hauptsache. Logo- bzw. phonzentristische Ideale sind die Dichotomien von Kultur – Natur, schriftkundig – schriftlos sowie die „soziologische Notwendigkeit“ des Schriftgebrauchs (vgl. Derrida 1974, 193). Ausgangspunkt ist die semantische Unbestimmtheit und Unausschöpflichkeit der Schrift (vgl. Assmann, A. 1994b, 333), so dass der Dignität des Buchstabens, des Schriftmaterials, Rechnung getragen wird. Der postmoderne Dekonstruktivismus leugnet demzufolge die Existenz fester Bedeutungen generell. Nach der Sprachphilosophie Derridas verweist Sprache nicht auf Gegenstände oder eine außersprachliche Wirklichkeit, sondern ausschließlich auf andere Sprachzeichen.

In diesem Sinn entsteht Bedeutung nur als Beziehungs- oder Differenzbedeutung, die ihrerseits kontextabhängig ist, gleichzeitig aber unendliche Varianten impliziert. Ein Kontext kann für Derrida allerdings nur ein anderer Text sein, so dass jeder literarische Text wesentlich intertextuell ist. Jede angenommene Einheit des Textes muss dekonstruiert werden. Ausgangspunkt der Interpretation sind vor allem außertextliche Faktoren. Interpretation an sich gibt es nicht, so auch keine Begrenzung ihrer selbst. Textauslegung beruht auf dem Prinzip unendlicher Intertextualität.

Das Postulat der Kontextgebundenheit steht dabei durchaus in hermeneutischer Tradition, obwohl sich der Dekonstruktivismus radikal von der Annahme distanziert, Schrift sei die Visualisierung mündlicher Rede, da immer schon jeder Text durch seine Verschriftung von der ursprünglichen kommunikativen Umgebung dekontextualisiert ist. Diese Form der Verfremdung tritt stärker auf in Texten, die von vornherein schriftlich entworfen wurden. Eine historische Interpretation ist möglich, wenn vom histori-

schen Hintergrund aus argumentiert wird, im Hinblick darauf, dass der Text das wiedergibt, was außerhalb seiner selbst existiert. Durch die Einbeziehung des Nichtgesagten wird jede eindeutige Bedeutung unmöglich. In diesem Sinn wird auch der Text selbst als Medium und damit seine Materialität zum Thema. In dem Maße, wie der Signifikant in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt, wird die Rolle des Signifikats problematisiert, d.h. ein transzendentes Signifikat bleibt unerfüllbares Streben. Daraus folgt, dass es keine Bedeutung außerhalb der sinnlich-materiellen Gestalt gibt. Jedem Artefakt wird somit ein hoher Grad an Selbstreflexivität zugesprochen. Die Entdeckung der Materialität des Geistes evoziert die Betonung der Materialität der Kommunikation. In der Schrift als besonderer Form sprachlicher Medialität wird der materialisierte Geist evident. Im Laufe der Kulturgeschichte wurde die „Schrift zum Paradigma des Medien schlechthin“ (Koch/Krämer 1997, 18).

Durch die Betonung der materiellen Seite eines Textes kritisiert Derrida die logo- und phonozentrische Tradition. Er leugnet die Identität einer unmittelbar durch die Schrift gegebenen Bedeutung mit der vergegenwärtigten Wirklichkeit. Neben dem Terminus der ‚Differenz‘ ist der der ‚Spur‘ ein Schlüsselbegriff. Derridas Thesen setzen die Schrift selbst als den Ursprung der Sprache voraus (Derrida 1974, 77), als ‚Urschrift‘. Die Spur ist somit die Schrift vor dem Buchstaben (vgl. Derrida 1974). Diese Spur ist der Ursprung allen Seienden, somit ist sie „vor dem Seienden zu denken [...] und als Möglichkeit des Bereich des Seienden konstruiert“ (Feldbusch 1985, 50). Die Auffassung von Differenz fußt auf der de Saussureschen Gegenüberstellung von Innen und Außen des sprachlichen Zeichens²⁸. Für Derrida ist die Differenz allerdings ein Prozess des ständigen Unterscheidens. Durch diesen Neologismus (im Französischen ‚différance‘) will Derrida die Priorität der Schrift vor der Sprache demonstrieren. Schrift ist für Derrida die Spur des Sinnes, der nur durch ihre Existenz möglich ist (vgl. Wehde 2000, 30f.). Schrift strukturiert somit als Gewissheit den Bereich jedes Seienden:

²⁸ Feldbusch 1985 kritisiert, dass Derrida den Logozentrismus de Saussures von der Position eben dieser Ideologie aus zu dekonstruieren sucht (Feldbusch 1985, 52). Derrida beschreibe, indem er die Arbitrarität der Zeichen annimmt, die Form und nicht, wie postuliert, die Substanz (Feldbusch 1985, 50). Zudem lasse Derrida die Besonderheiten der Zeichensubstanzen unbeachtet (vgl. Feldbusch 1985, 57). Der Formbegriff in der Dekonstruktion beinhaltet jedoch das Bewusstsein zwischen der radialen Demontage überlieferter Begriffsgerüste und der gleichzeitigen Gewissheit ihrer Notwendigkeit. Das illustriert die Annahme von der Priorität der Schrift vor dem Gesprochenen und die Mehrdeutigkeit und Unabschließbarkeit der Zeichenaktivität (vgl. Zapf).

„Die Idee der Schrift als Urschrift [...] ist eine grundlegende Wesensmöglichkeit [der Schrift]; sie habe immer schon begonnen; eine reine, natürliche ‚Sprache‘ habe es nie gegeben.“ (Feldbusch 1985, 50)

Derrida will den ‚vulgären‘ Schriftbegriff dekonstruieren, um den Primat der Schrift gegenüber der gesprochenen Sprache zu verteidigen. Das Mediale bzw. die Materialität soll nicht länger als Vehikel degradiert sein, ihre Sinn bildende Potenz sowie das Verhältnis von Schrift und Bild sollen in den Mittelpunkt des Interesses rücken. Der Schriftbegriff wird damit aus der Zentrierung auf die gesprochene Sprache herausgelöst (vgl. Koch/Krämer 1997, 20). Derrida formuliert provozierend, dass die mündliche Sprache aus der Schrift hervorgegangen sei, wobei er einen weiten Schriftbegriff zugrunde legt und legen muss – in seiner Sicht ist die Sprache immer eine Verkleidung der Schrift gewesen (vgl. Derrida 1974, 11ff.). Indem er den Logozentrismus der Schrift verwirft, versucht er die Schrift aus ihrem sekundären Status, aus ihrer Marginalisierung zu befreien.

In der Definition der Schrift als Spur wird sie zugleich Ursprung und Nachträgliches, markiert die Differenz von Abwesenheit und Anwesenheit. Schrift ist damit die Voraussetzung der Sprache. Jedes Verstehen wird zur Fiktion²⁹. Derridas Schriftauffassung lässt sich mit dem von A. Assmann geprägten Begriff der Schriftfaszination beschreiben, die sich am Geheimnis der Buchstaben orientiert. Derridas Auffassung bildet eine Schnittmenge mit der Schriftmagie hinsichtlich der Entsubjektivierung der menschlichen Position – die Stelle des Menschen hat die Schrift eingenommen (vgl. Assmann, A. 1994b, 336). Dennoch setzt Derridas Vorstellung der Schrift ein bestimmtes Verhältnis von Sprache und Schrift voraus, so dass das Programm, es gebe nichts außerhalb der Schrift, nicht plausibel ist. Der Text selbst ist also unter Ausschluss der außersprachlichen Wirklichkeit Ereignis – also Grammatologie. Aber damit „tut [er] das, von dem er sagt, daß es nicht getan werden kann“ (Hauge 1993, 323). Indem Derrida den Schriftbegriff nicht auf seine historische Phylogenese oder gesellschaftlichen Bezüge hin untersucht, sondern ihn als ursprünglich voraussetzt, verabsolutiert er die Schrift und schafft somit das Gegenstück zum Logozentrismus, nämlich einen Grammazentrismus. In beiden Positionen werden die Zeichen isoliert: Im Grammazentrismus werden die Funktionen von Schrift ausschließlich in Abkehr vom so genannten Abbild-

²⁹ Vgl. außerdem Martyn ²1995, Steinmetz ²1995, Zapf 1998.

dogma formuliert; im Logozentrismus werden Abbilddogma und Abhängigkeitsdogma zum exklusiven Charakter der Schrift.

Obwohl Derrida genau das Entgegengesetzte zu erreichen sucht, formuliert auch er Schrift ausschließlich in Abhängigkeit von Sprache. Er radikalisiert das Schriftverständnis in der Hinsicht, dass Schrift sich nur auf sich selbst und nie auf außersprachliche Wirklichkeiten beziehe und somit keine Symbolfunktion habe. Dieser These widerspricht auch der Radikale Konstruktivismus, der davon ausgeht, dass Schriftwahrnehmung immer auch kognitive Decodierung evoziert.

Trotz der radikalen Ausrichtung des Dekonstruktivismus, die eine Interpretation gleichsam als ihrer eigenen Methode widersprechend unmöglich macht, liegt sein Wert in der Relativierung bzw. Eliminierung jeglichen dem Text inhärenten, kohärenten und konsistenten Sinns. Durch diese Methode wird die Wahrnehmung für die Viel- und Mehrdeutigkeit literarischer Bedeutung betont. Der Dekonstruktivismus wertet die Schrift und ihre Materialität auf, so dass der Bildcharakter der Schrift zum legitimen Gegenstand der Betrachtung wird. Schrift erhält hier erstmals einen Objektcharakter.

I.4. Zum Bedeutungsspektrum des Bildbegriffs: Der Alphabetbuchstabe als Bild

Voraussetzung jeder sprach- oder literaturwissenschaftlichen Studie, die sich mit Schrift-Bild-Phänomenen beschäftigt, ist neben der Nachzeichnung der Schriftbewertung vor allem die Klärung des Bildbegriffes. In Literatur- und Sprachwissenschaft werden mit dem Begriff ‚Bild‘ meist nicht-eigentliche Bilder gemeint, obwohl er auch ‚eigentliche‘ Bilder bezeichnet. Die nicht-eigentlichen Bilder umfassen Gegenstände der Literaturwissenschaft wie Metaphern, Allegorien oder Symbole. Das ‚weite Feld‘ des Bildbegriffs führt in der Forschungsliteratur nicht selten zu Verwirrungen und macht es notwendig, den Bildbegriff jeweils zu Beginn einer Ausführung neu zu klären, was natürlich zu einer nicht minder verwirrenden Begriffsvielfalt geführt hat.

Die Erforschung konkreter Bildlichkeit bleibt meist exklusiver Gegenstand der Kunstwissenschaft. So sind die bisher vernachlässigten Grenzbereiche der untersuchten Schrift-Bild-Phänomene zu benennen und konstruktiv zu nutzen. In der sprachwissenschaftlichen Disziplin der Semiotik werden konkret-graphische Bilder unter der Per-

spektive ihres Zeichencharakters und in ihrer Zeichenfunktion erörtert, so dass sich eine Beziehung von schriftlicher und bildlicher Präsentation erkennen lässt. Die Untersuchung der semiotischen Aspekte des Bildes umfasst die Gebiete der visuellen Kommunikation, der Semantik und die Diskussion um die Autonomie bildlicher Darstellung. Mitchell (1990) macht die semantische Breite des Bildbegriffs deutlich.

Mitchell (1990) folgt in seiner ‚Typologie der Bilder‘ den antiken Konzepten vom Bild. Die Griechen unterschieden jegliche bildliche Darstellung vom Schatten- oder Spiegelbild: Die einen bezeichneten sie als natürliche, die anderen als künstliche Bilder. Neben dem visuellen Phänomen umfasst ihr Bildbegriff bereits das sprachliche Bild und das Vorstellungsbild (Platon). Außerdem trennen sie Ab- und Urbild, wodurch die Opposition zwischen dem Bild und seinem Referenzobjekt, zwischen Sein und Schein, thematisiert wird. Mitchell unterscheidet grafische, optische, perzeptuelle, geistige und sprachliche Bildlichkeit. Die perzeptuelle Bildlichkeit bezieht sich auf Formen und Erscheinungen, die die sinnliche Wahrnehmung mobilisieren. Grafische (Zeichnungen, Gemälde), optische (Spiegel, Projektionen) und perzeptuelle Bilder meinen die konkrete Bildlichkeit, während sich geistige und sprachliche Bildlichkeit auf nicht-eigentliche Bilder beziehen (vgl. Mitchell 1990, 22f.).

Der Begriff Bild umfasst im Deutschen ein Bedeutungsspektrum, das sich zwischen den beiden Polen von Wahrnehmung und Vorstellung auffächert. Diese „semantische Dualität“ (Nöth 1999, 472) ist im abendländischen Denken tief verwurzelt³⁰. Ihre Ursprünge gründen in der Polysemie des griechischen Bildbegriffes. Im Deutschen reicht das Spektrum vom ‚materiellen Bild‘ (visuellen Ikon) bis hin zum ‚geistigen Bild‘ (inneren oder Vorstellungsbild).

Das Definitionsproblem des Bildes und des Bildzeichens im Zusammenhang oder in Abgrenzung zur Schrift lässt sich auch ausgehend von der von Peirce entwickelten semiotischen Dreieckigkeit des Zeichens bestimmen: Die drei Konstituenten des Zeichens (Ikon, Index, Symbol) sind durch Ähnlichkeit miteinander verbunden. Das ikonische Bildzeichen hat mimetischen (nachahmenden) und similitären (auf Ähnlichkeiten beruhenden) Charakter und besteht aus einem visuellen Zeichenträger, der auf das abwesende Referenzobjekt verweist und im Betrachter eine Vorstellung des Objektes evoziert.

³⁰ In der englischen Sprache ist diese Vielschichtigkeit des Begriffes durch die Differenzierung von ‚picture‘ und ‚image‘ aufgehoben.

Die verschiedenen Bildbegriffe (vgl. Mitchell 1990) weisen in unterschiedliche (semiotische) Richtungen, die sich von dem platonischen Bildbegriff ableiten: Das Wort ‚Ab-Bild‘ bezeichnet das Repräsentamen; das ‚Vorstellungsbild‘ bezieht sich auf das innere Bild des Interpretanten und das Referenzobjekt ist das ‚Ur-Bild‘.

Im Folgenden wird der Terminus ‚Bild‘ nicht im Sinne von sprachlichen (Symbol, Metapher), sondern im Sinne von äußeren, extramentalen Bildern benutzt, die zu perzeptueller Wahrnehmung auffordern. Adäquate und differenzierende Termini, die die Bildhaftigkeit der Sprache und die Narrativität der Bilder bzw. graphisch-konkrete oder graphisch-abstrakte Bilder bezeichnen, bieten sich im heutigen Sprachgebrauch nicht an. Auch etymologisch ist die Herkunft des Wortes Bild tatsächlich unklar, obwohl der mittelhochdeutsche Begriff ‚bilde‘ mit Gestalt gleichzusetzen ist (vgl. Drosdowski 1989).

Daran anknüpfend bezieht sich der Bildbegriff in dieser Arbeit auf graphische Gestalten oder Präsentationen mit abbildendem und nicht-mimetischem Charakter; zwischen konkretem und abstraktem Bild wird nicht unterschieden. Damit fallen unter den Bildbegriff sowohl der Buchstabe an sich als auch die zu expliziten Schriftbildern angeordneten Buchstabenkombinationen.

Was also macht einen Buchstaben zum Bild? Einerseits ist auf seine historische Entwicklung zu verweisen³¹, denn Alphabetbuchstaben hatten ursprünglich abbildenden, wenn auch nicht unbedingt mimetischen, Charakter. Buchstaben können durch bestimmte Anordnungen, Ausschmückungen und Variationen ihrer invarianten Form bildlichen – im Sinne von nicht-mimetischen Bildern – Charakter erhalten. Entscheidend ist, dass Buchstaben und Schrift nicht ausschließlich als Bilder definiert werden: Ihr arbiträrer Zeichencharakter wird ihnen nicht abgesprochen bzw. bleibt stets offenbar. Es geht darum, zu zeigen, dass die Bestimmung des Buchstabens als Bild oder Schrift immer von der Erwartung, der Erfahrung und den Kenntnissen des Rezipienten abhängig ist und Buchstaben und Schrift deshalb durchaus die Potenz zur Bildhaftigkeit parallel zum zeichenhaften Status besitzen. Die bildhafte Dimension des Buchstabens bzw. der Schrift wird immer im rezeptionellen Prozess beeinflusst, wird dabei allerdings gleichzeitig Parameter der Produktion, in der die ikonischen Anteile durch die Anordnung des Materials zusätzlich betont werden.

³¹ Nicht alle Alphabet- oder Silbenschriften sind aus Bildern hervorgegangen (vgl. Günther 1993a).

I.5. Das Verhältnis von bildlicher Darstellung und Text

Bilder, die im Bezug zum Text redundant sind, tragen nach der bisherigen Meinung der Schrift-Bild-Forscher nichts zum besseren Verständnis des Textes bei, können aber aufgrund der zweifachen Codierung³² der Botschaft zu einer besseren Behaltensleistung führen (vgl. Eberleh 1990). Nach Molitor et al. (1989) können Bilder mit bloß dekorativer Funktion vom Inhalt des Textes wegführen und somit auch die Behaltensleistung verringern. Die Reproduktionsmittel aus den neuen Technologien verändern die Art und Weise, Kunstwerke aus der Vergangenheit zu betrachten (Panofsky 1979). Im Falle der räumlichen, syntaktischen Dominanz kann das Bild informativer sein als der Text. Textdominanz besteht, wenn das Bild ‚nur‘ illustrierende, dekorative oder didaktische Funktionen erfüllt oder ‚nur‘ zur Visualisierung abstrakter Textinhalte dient.

Bild und Schrift verhalten sich komplementär, wenn beide Informationsquellen notwendig sind, um die Gesamtbedeutung der Text-Bild-Kombination zu verstehen. Bild und Schrift ergänzen sich in ihrem medienspezifischen Potential: Das Bild informiert auf eine andere Weise als der Text. Spillner (1982) bezeichnet die Komplementarität von Text und Bild als ‚wechselseitige Determination‘, Barthes (1964) als ‚Relais‘. Im Verhältnis der Komplementarität kann es zusätzlich zu Überschneidungen kommen, die unter den Begriffen der Dominanz oder Dependenz zu fassen sind.

Diskrepanz meint das eigentlich zusammenhanglose Nebeneinander von Bild und Text. Solche Konstellationen können auf einem zufälligen Nebeneinander beruhen, das vom Betrachter interpretiert wird. Im Falle der Kontradiktion vermittelt das Bild einen Inhalt, der dem des Textes widerspricht.

Die Frage nach der Autonomie des Bildes, somit auch nach der Autonomie des Schriftbildes, impliziert die Frage nach seiner unmittelbaren Bedeutungshaftigkeit. Die Semiotik im Zeichen des Logozentrismus³³ betont die Sprachdependenz des Bildes. Die an

³²Der Code wird immer dann als sekundäres Zeichensystem verstanden, wenn Sprache als primäres definiert wird. Unter der Perspektive der zweifachen Codierung des Bildes wird auch Schrift, gegenüber dem Bild, zum primären System, denn Sprache als primäres Zeichensystem unterliegt keinem Code. In diesem Sinne gelten Bilder als zweifach kodiert.

³³ Postulat der Höherwertigkeit des gesprochenen Wortes vor der Schrift. Schrift erschöpft sich in der Funktion, Sprache darzustellen, und hat keinen eigenen Wert.

den Ergebnissen der Kognitionstheorie³⁴ orientierten Arbeiten dagegen betonen die Autonomie konkret-visueller Semiose, die Selbstreferentialität der Bilder. Solche Ansätze bemühen sich allerdings um so genannte Bildgrammatiken (vgl. Doelker 1997) und definieren Bilder unbewusst weiterhin in Abhängigkeit von Sprache. Bilder haben keinen Wert an sich, sondern sind auf Zweck und Funktion hingeordnet. Bildgrammatik bleibt immer Textgrammatik.

Argumente für die Sprachdependenz aller non-verbalen Präsentation nähren sich aus der Häufigkeit, in der Bilder in Bild-Text-Kontexte eingebettet sind und aus der angenommenen Notwendigkeit, dass innerhalb der Interpretation und des Verstehensprozesses von Bildern letztendlich immer auf die Sprache zurückgegriffen werden muss. Für Barthes (1964, 10) ist die Entwicklung einer autonomen Bildsemiotik unmöglich, weil die Bildanalyse sprachabhängig ist, indem der Begleittext die Bildanalyse steuert. Auch Benveniste (1969) weist darauf hin, dass es keine Metabilder gibt, die ein Bild weiter analysieren oder kommentieren könnten, so dass die Sprache immer als Instrument der semiotischen Bildanalyse erforderlich bleibt. Andere Sprachwissenschaftler (vgl. Koch 1973, Lindekens 1976) versuchen, in ihren Bildsemiotiken die Strukturen des Bildes einzig als visuellen Code zu analysieren und bestimmen die Analysekriterien auf einer präverbalen, perzeptuellen Ebene, in der die Verbalisierung der Ergebnisse einen sekundären Analyseschritt darstellt. Lindekens betont, dass die Häufigkeit der Begleittexte in der multimedialen Kommunikation keinesfalls die Priorität des Verbalen über das Visuelle zu beweisen vermag. Koch postuliert ein Verfahren, nach dem sich erst aus der Perspektive des Bildganzen der Stellenwert und die Funktion einzelner Elemente erschließen lassen. Gliederungsebenen³⁵ des Bildes, analog zur sprachlichen Struktur,

³⁴ Die Kognitionstheorie versteht sich als interdisziplinäre Wissenschaft zur Erforschung des menschlichen Geistes auf neurophysiologischen Grundlagen. Kognition bezeichnet alle höheren intellektuellen Leistungen im Gegensatz zu Emotionen und Imaginationen. Die Kognitionstheorie beschäftigt sich mit den Entstehungsvoraussetzungen der Erkenntnis. Sie geht zwar von der Selbstreferentialität der Phänomene aus, klammert aber affektive und historische Bedingungen aus. Die moderne Kognitionstheorie bemüht sich allerdings, alle Phänomene des menschlichen Lebens mit einzuschließen, so auch kommunikative und ästhetische. Dieser Ansatz betont die Autonomie der Individuen. Populär ist die Computer-Metapher der Kognitionstheorie, die Hard- und Software analog zu menschlichem Gehirn und Geist setzt; sie beansprucht damit das philosophische Leib-Seele-Problem gelöst zu haben (vgl. Rusch 1998, 265f.; Weingarten/Pansegrau 1993, 312).

³⁵ Die Gliederungsebenen der Sprache und der Schrift beziehen sich in der gängigen sprachwissenschaftlichen Meinung einerseits auf die Phoneme, die allerdings bloß scheinbar ausschließlich distinktive Funktion haben, andererseits auf die Morpheme und Wörter. Die Alphabetschrift weist demnach analog zur gesprochenen Sprache eine doppelte Gliederung auf. Die erste Gliederungsebene besteht aus den Morphemen, unter schriftsprachlicher Perspektive aus den Graphemen mit eigener Bedeutung, während sich die Merkmale der zweiten Gliederung durch Distinktion auszeichnen (Phonem), d.h., sie gliedern, bedeuten nicht, sondern sind bedeutungsdifferenzierend. In der autonomen Graphemik gehört das Graphem analog zum Phonem der Sprache allerdings zur zweiten Gliederungsebene.

sind nur im Rahmen des einzelnen Bildes bestimmbar. Diesem Ansatz folgt Eco, indem er argumentiert, dass die Gliederungseinheiten des Bildes nur im bildlichen Kontext bestimmbar sind, so dass die Bilder nicht durch einen Code artikuliert sind, sondern jeder ikonische Text ein Akt der Codeproduktion ist (vgl. Eco 1972, 237f.).

Mit Bildkompetenz oder ikonischer Kompetenz müssen Zeichenparameter kotext³⁶ (sic!) und äußerungsabhängig als faktisches Signifikant interpretiert werden. Lexeme und Buchstaben bleiben immer, auch in bildlicher Anordnung, als faktische Signifikanten erhalten, auch wenn sie nicht unmittelbar, sondern erst während des ‚faszinierten Blicks‘ (vgl. Assmann, A. 1994a) erkennbar sind. Bei Bildern findet die Interpretationsoperation immer statt, wird aber umso weniger bewusst, je gegenständlicher oder einer bestimmten Darstellungskonvention verhafteter das Bild ist.

Die Funktion des Bildes ist neben der Kommunikationswirkung vor allem die ästhetische Wirkung. Die Diskrepanz von Repräsentation und Materialität macht die ästhetische Wirkung aus. Die ‚Ikonizität usurpiert nicht die Referentialität‘ des Bildes (vgl. Gross 1994, 98). Das Bild wird gleichzeitig als Darstellung (Zeichen, Materialität) und als Objekt (Zeichenträger, Referent) wahrgenommen (Dualität des Bildes). Auch ikonische Bilder haben symbolische oder indexikalische Anteile, d.h. Ikonizität kann kulturell kodiert sein. Die Funktion des Bildes als ästhetisches Objekt lenkt die Aufmerksamkeit immer wieder auf die Gemachtheit des Bildes und die verwendeten Verfahren. Die Buchstabengestalt definiert sich als ‚wirkliches Bild‘, weil Alphabetbuchstaben ikonische Qualität und ursprünglich abbildenden Charakter haben (vgl. Gross 1994, 48). Der Buchstabe hat, auch losgelöst von der Handschriften-Kultur (vgl. Schön 2002, 3) des Mittelalters, zwar vielfach verschüttete, aber dennoch wahrnehmbare ikonische Potenzen. Schrift-Bild-Phänomene als ‚wirkliche‘ (Schrift-) Bilder sind Gegenstand dieser Arbeit.

³⁶ Zur Unterscheidung der Termini Kotext und Kontext vgl. Titzmann 1990. Kotext meint die unmittelbar-räumliche Umgebung des Schriftmaterials auf der Seite oder innerhalb des Schriftproduktes (z.B. des Buches), während Kontext den inhaltlichen und historischen Gedanken-, Sinn-, Sach- oder Situationszusammenhang bezeichnet, aus dem heraus ein ‚Ereignis‘ verstanden werden muss.

Kapitel II: Magie und Schriftmagie

II.1. Zur problematischen Bedeutungsvielfalt und zur Berechtigung des Magiebegriffs im wissenschaftlichen Diskurs

II.1.1 Zum Definitionsproblem des Magiebegriffs in der neueren Forschung

Magie als „verdichtete kulturelle Kommunikation“ (Bukow 1994, 78) wird in gegenwärtigen Untersuchungen zur Schrift (-materialität) vielfach behandelt. Zu überprüfen ist dabei die weithin anerkannte These, dass schriftmagische Handlungen und schriftmagisches Denken vor allem und exklusiv in schriftunkundigen Kulturen anzutreffen sind. Lässt sich nicht auch im Schriftgebrauch der modernen literalen Gesellschaften von einer ‚Ubiquität der Magie‘ (vgl. Bukow 1994) sprechen? Es ist zu prüfen, ob nicht im Besonderen eine Allgegenwart schriftmagischer Merkmale begegnet. Anzumerken bleibt dabei, dass die Bestimmung des Magiebegriffs keineswegs einhellig erfolgt. Der Terminus „Magie“ wird zwar mannigfach verwendet, ist jedoch nur selten semantisch eindeutig definiert und verwendet.

Wer sich um eine eigene Definition des Magiebegriffs bemüht, begegnet dabei pluriformen Möglichkeiten der Begriffs- und Gegenstandsbestimmung. Viele verschiedene Disziplinen (Soziologie, Theologie, Kunst, Ethnologie und sogar die Naturwissenschaften) haben sich bislang vergeblich um eine auch in anderen Disziplinen akzeptierte und verbindliche Definition des Magiebegriffs bemüht – so auch die Sprach- und Literaturwissenschaft. Ganz verortet die Magie jenseits von Religion und Wissenschaft und umgeht insofern die Problematik einer Definition des Magiebegriffs. Er plädiert im Vorwort des von ihm herausgegebenen Buches:

„Es erschien jedoch ratsam, nicht von einer bestimmten, festen Definition der Begriffe ‚magisch‘ und ‚Magie‘ auszugehen, die doch kontrovers geblieben wäre und uns in Schwierigkeiten versetzt hätte.“ (Ganz 1992, 1)

Andere Autoren halten die Definition des Magiebegriffs zwar im Prinzip für notwendig, liefern jedoch keine eigene Begriffsbestimmung. Ernst etwa verwendet zwar die Begriffe wie Analogiezauber, schwarze und weiße Magie, Dämonologie und sympathetisches Weltbild, die er für seine Studie „Mündlichkeit und Schriftlichkeit von Sprachmagie in fiktionaler Literatur“ „im groben voraussetzt“ (1995, 73). Eine um- oder übergreifende Definition aber liefert er nicht. Insbesondere das Verhältnis von Magie, Religion und

rationalistischer Wissenschaft konnte bislang nicht konsensfähig bestimmt werden.

Daxelmüller (1993) sieht das Definitionsproblem der Magie bzw. des Magischen darin begründet, dass die ethnologische Forschung stets versuche, das Magische ‚phänomenologisch-vergleichend‘ anstatt historisch-genetisch zu bestimmen. Immerhin besteht angesichts des sehr uneinheitlichen Magieverständnisses Einigkeit darüber, dass es sich beim Themenfeld der Magie um sehr komplexe, nahezu undurchschaubare Zusammenhänge handelt (vgl. Bukow 1994, Glück 1987, Kieckhefer 1997, Labouvie 1992).

„Zur Vermeidung von Zirkelschlüssen und Anpassungen der Begriffsdefinition an ein ‚gewünschtes‘ oder ‚unerwünschtes‘ Ergebnis“ (Hartung 1993, 109)

legt Hartung deshalb keine eigenständige Definition vor, sondern bedient sich einer „angemessen ausführlichen“ Zitation aus Meyers Enzyklopädischem Lexikon, um so zur Verhältnisbestimmung von Magie und Religion überzuleiten. Diese Definition erscheint so umfassend, dass sie auch für unsere Untersuchung verwendet werden kann.

Nach den bisherigen Beobachtungen zum Magie-Begriff ist es aber notwendig, Kriterien und konkrete Bedingungen sowie den (religions-)geschichtlichen Hintergrund des magischen Denkens zu klären, um dann zu zeigen, ob und in welcher Art und Weise der Schrift, auch unabhängig von ihrer Existenzform des geschriebenen Wortes, magische Wirkung eignen kann.

II.1.1.1 Begrifflichkeit: Zur Bestimmung des Magiebegriffs

„Der Begriff ‚Magie‘ hat eine lange [wechselvolle] Geschichte, und wenn wir verstehen wollen, was er zu einem bestimmten Zeitpunkt bedeutet hat, müssen wir diese Geschichte näher kennenlernen.“ (Kieckhefer 1997, 19)

Die Geschichte der Magie ist eng verbunden mit der Religions- und Kirchengeschichte. Ein Überblick über die Begriffsgeschichte macht die uneinheitliche Definition und ambivalente Haltung der Kirchen und Wissenschaftsdisziplinen zur Magie bis in die Gegenwart hinein deutlich. Es geht insofern nicht um einen rein historischen Beleg über die Kontroversen zwischen Wissenschaft, Magie und Religion, sondern um eine Auswahl, die die Systematisierung magischer Strukturmerkmale in unterschiedlichen Gat-

tungen zu verdeutlichen vermag. Diese Studie versucht eine konstruktive Geschichtsbe-
trachtung, d.h. eine strukturelle Rekonstruktion historischer Sequenzen im Bereich der
interdisziplinären (Schrift-)Magie (vgl. Schlieben-Lange 1988).

Der folgende Text will also nur einen kleinen Ausschnitt der Genese der Magie bzw.
des Magieverständnisses erhellen. Er beleuchtet die Komplexität der Thematik, bietet
aber keine interdisziplinäre Magiegeschichte³⁷. Der nachstehende Abriss basiert vor
allem auf den ausführlichen Artikeln von Goldammer 1980, Daxelmüller 1991 und
1993a/1993b sowie Kieckhefer 1997.

Zudem ist die Magietheorie und -forschung aufgrund der Resultate ethnologischer und
religionsgeschichtlicher Forschung sehr komplex geworden, so dass sich bis heute un-
terschiedliche, teils wertende, teils um Wertungsdifferenzierung bemühte Bezeichnun-
gen und Konnotationen tradiert haben. Insofern soll für unsere Zwecke die bereits von
Hartung (1993) herangezogene Definition aufgrund ihrer Ausführlichkeit und Spezialisie-
rung auf den magischen Umgang mit Schrift auch für die vorliegende Arbeit heran-
gezogen werden, obwohl sie sich auf die Definition so genannter „weißer Magie“ kon-
zentriert. In Meyers Enzyklopädischem Lexikon ist Magie definiert als

„die zusammenfassende Bezeichnung für Praktiken, mit denen der Mensch sei-
nen eigenen Willen³⁸ auf die Umwelt in einer Weise übertragen will, die nach
naturwissenschaftlicher Betrachtungsweise irrational erscheint. Allgemein gilt
von magischen Praktiken, dass die mit ihrer Hilfe intendierte Wirkung vermeint-
lich dadurch zustande kommt, dass zwischen dem Subjekt einer magischen
Handlung und ihrem Objekt ein außerrationaler Abbildungs- und/oder Kausali-
tätszusammenhang angenommen oder hergestellt wird. [...] Derjenige, der eine
magische Handlung vollzieht, [...] beabsichtigt, die Einwirkung schädlicher
Mächte fernzuhalten [...]. Der Magier versucht Einfluss auf Leben und Tod zu
gewinnen, auf Gesundheit und Krankheit, vegetative Fruchtbarkeit und Dürre,
nützliche und schädliche Tiere. Die Übertragungsmagie bedient sich neben Na-
men allgemein des magischen Wortes, an dessen Stelle in schriftbesitzenden

³⁷ Vgl. den Versuch, das Verhältnis von Magie und Wissenschaftlichkeit zu beleuchten von Göttert
(2001). Schon im Vorwort ‚Magisches Denken‘ (12) formuliert er allerdings seine Absicht, ausschließlich
historisch zu berichten, anstatt sich der erkannten Notwendigkeit zu stellen, sich mit magischen Gegen-
wartsfragen auseinanderzusetzen.

³⁸ Hervorhebung durch Unterstreichungen durch die Verfasserin.

Kulturen oft die magische Verwendung der Schrift tritt.“ (Meyers Enzyklopädisches Lexikon Bd. 15 (1995). S. 434f.)

Im weithin vorherrschenden instrumentellen und zweckorientiert ausgerichteten Magieverständnis wird Magie als ein Denksystem definiert, das von der Verwobenheit von Mikrokosmos und Makrokosmos ausgeht und an ein Netz von Kommunikationsmöglichkeiten zwischen Menschen und Göttern, bzw. Dämonen und anderen numinosen Mächten glaubt. Magie vollzieht sich meist in ritualisierten Handlungen, in welchen das Ritual³⁹ an sich das mediale Wesen darstellt (vgl. Daxelmüller 1993, 111). Das Ritual wird nicht allein aus seinem Zweck definiert, sondern erscheint als ein eigenes Selbst, als eine Praxis sui generis. Geht die Wirkung eines Rituals aus dem sachgerechten Vollzug desselben hervor (ex opere operato), so spricht man von einem magischen Verständnis. Entspricht die hervorgebrachte Wirkung jedoch der Absicht des Ausführenden oder des Empfangenden des Rituals (ex opere operantis), so nennt man diesen Vorgang religiös (vgl. Ratschow⁴1983, 225). Die korrekte Einhaltung des Rituals ist notwendig, denn Zaubersprüche bleiben ohne die vorgeschriebene Zeremonie wirkungslos.

Magie ist also einerseits die willentliche Einflussnahme des Menschen auf die gegenwärtige Umwelt und auf die Zukunft sowie eine Reaktion auf alltägliche Bedürfnisse. Magie bzw. magisches Handeln lässt sich somit allein anhand der Wirkung differenzieren und definieren, die Intention des Ausführenden oder – und das ist das Interessante – die des Rezipienten muss nicht mitberücksichtigt werden. Ob etwas als magisch definiert wird, bestimmt somit der Beobachter bzw. Analyst der Handlung oder des Produkts.⁴⁰ Der Begriff Magie entfaltet demzufolge in der abendländischen Begriffsgeschichte drei Aspekte (Harmening 1991, 696): (1.) Magie als Wissenschaft und Weisheit von den göttlichen Kräften in der Natur und in der Schöpfung (Magia naturalis), (2.) Magie als praktische Nutzung dieses Wissens in Divination, Orakel und Zauberei und (3.) Magie als betrügerische Zauberei – an letztere Qualifizierung knüpfte die christliche Dämonisierung an.

³⁹ Nicht jedes Ritual ist eine magische Handlung! Der postpostmoderne Gebrauch magischer Begrifflichkeiten versteht sich als von rituellen Handlungen, zeremonialen Praktiken entkleidet.

⁴⁰ Diese Beobachtung zeigt den Zusammenhang von Materialität und Magie: Beide sind stets vorhanden. Sie werden nur so lange nicht verbalisiert, wie sie den Intentionen des Produzenten oder Rezipienten entsprechen. Anders gesprochen: Werden Materialität und Magie wahrgenommen, kann auch ihre Potenz gesehen werden, aus sich selbst heraus zu sein.

Die wesentlichen Aspekte moderner und postmoderner Magiedefinitionen beziehen sich auf die Irrationalität des Magischen in Gegenüberstellung zu Vernunft und Rationalität sowie auf die Bindung produktiver und rezeptioneller magischer Handlungen an Rituale, die einem bestimmten übrationalen Zweck (Wirkung, Einflussnahme) dienen. Unter der Perspektive der Unwissenschaftlichkeit wird Magie vielfach als negativ qualifiziert. Dieses abwertende Magieverständnis prägt die Nachzeichnung des historischen Wandels von Magie und reicht bis in die jüngste Gegenwart. Gleichzeitig ist eine neue Selbstverständlichkeit zu beobachten, die die alltägliche Nutzung des Magiebegriffs betrifft und die eher positive Seiten der Magie in den Vordergrund rückt. Dazu gehören Erscheinungen wie Mehrdeutigkeit, Arretierung des Blicks, transzendentaler Bezug und die Entautomatisierung des Wahrnehmungsprozesses.

Im rationalistisch geprägten Weltverständnis kann es ein schwieriges und gewagtes Unterfangen sein, sich mit Magie zu beschäftigen, erst recht, wenn der Anspruch erhoben wird, Magie zur Wissenschaft zu subsumieren – so die gängige Meinung in der Literatur⁴¹; das Verhältnis von Magie und Religion ist zudem nicht eindeutig bestimmt bzw. nicht eindeutig bestimmbar. Das liegt nicht zuletzt an dem Wandel, dem der Magiebegriff sowie die Vorstellung von Magie und Religion im Laufe der Zeit unterlagen (vgl. van Dülmen 1994, 79). In der Antike war Magie integraler Bestandteil sowohl der ‚Wissenschaft‘ als auch der ‚Religion‘. Die Perspektive, dass Magie einer

„überholten menschlichen Kultur- und Bewußtseinsstufe entstammt, [entspricht] nicht der konkreten historischen Ausgangssituation, sondern den europäisch-ethnologischen Vorurteilen des 19. Jahrhunderts“ (Daxelmüller 1993, 51f.).

Die Definitionsprobleme des Magiebegriffes begannen schon in der Antike. Der Begriff Magie wurde erst im 16. Jahrhundert von dem lateinischen ‚Magia‘ bzw. dem griechischen ‚mageia‘ stammend eingedeutscht. Durch Beobachtungen der reisenden Feldforscher und Missionare im 17. und 18. Jahrhundert (vgl. Mauss, Frazer u.a.) wurden Wahrnehmungen und Beobachtungen der Magie komplexer: Magisches Denken⁴² und

⁴¹ Vgl. u.a. Brückner 1978, van Dülmen 1994, Ganz, 1992, Haarmann 1992.

⁴² Magisches Denken umfasst die Unterscheidung magischer Handlung von der Wahrnehmung magischer Wirkung. Hier wird die Ambivalenz des Lesens bzw. des Wahrnehmens deutlich, das einerseits die Wirkung des Magischen wahrnimmt. Andererseits kann die lesende Wahrnehmung selbst zur magischen Handlung werden, indem Lesen mehr als eine Erkenntnisleistung, nämlich als ein Prozess, der vielfältige Formen der sinnlichen Wahrnehmung in sich einschließt, definiert wird.

Handeln wurde zunehmend pejorativ⁴³ beschrieben. Die Feldforscher suchten das ihnen fremd Erscheinende zu differenzieren, indem sie die magisch-religiöse Weltanschauung in den Horizont ihrer eigenen Denktradition eingliederten. Die kritische Haltung gegenüber magischem Denken und Handeln wurde von der Wissenschaft bis heute, mit wenigen Ausnahmen (vgl. Bukow 1994, Labouvie 1992), übernommen.

Trotz der verwirrenden Eigenarten im Sprachgebrauch des Magiebegriffs und trotz der vehementen und berechtigten Kritik an den Feldforschern und den Magietheoretikern James Georg Frazer (1854-1941) und Marcel Mauss (1872-1950) hat sich ihre Magietypologie (1928) in Grundzügen bis heute durchgesetzt (Prinzip der Analogie, Prinzip der Kontiguität (Berührung an einem Punkt), Prinzip des Kontrastes). Frazer postuliert eine Entwicklung von der Magie zur Wissenschaft mit den sich gegenseitig ausschließenden Abstufungen Magie – Religion – Wissenschaft (vgl. Frazer (1890) 1977). Diese Entwicklung verläuft analog zu der Entwicklung von Schriftlosigkeit zur Schrift und somit von Geschichtslosigkeit zu historischem Bewusstsein (vgl. Ratschow ⁴1983, 226f). Die Feldforscher des 19. und 20. Jahrhunderts verorteten Magie in ‚primitiven‘ Kulturen, d. h. vor allem in präliteralen Gesellschaften. Die negative Konnotation des Begriffs ‚primitiv‘ geht vor allem auf Lucien Lévy-Bruhl (1922) zurück, der die ‚magisch‘ Handelnden mit „ethnozentrisch-evolutionistischer Überheblichkeit“ (Harbsmeier 1992, 7) beschrieb. Bis heute wird der Begriff pejorativ gebraucht⁴⁴. Selbst das Fremdwörterbuch von Duden gibt als zweite und dritte Bedeutung des Begriffs an: „abwertend; von geringem geistig-kulturellem Niveau und dürftig“, obwohl das Wort von seinem französischen und lateinischen Wortstamm her auf ‚der erste‘ bzw., ‚der erste seiner Art‘ zurückgeht. Ratschow bemerkt, dass „der Begriff des Primitiven ja heute gerade nicht als Werturteil Verwendung findet“ (1991, 687). Glück (1987) weist auf die Arbeiten von A. A. Leont’ev hin, der die Existenz magischer Funktionen der Rede beschreibt, die besonders in den so genannten ursprünglichen Gesellschaften zutage treten. Hier sind sie mit der Vorstellung einer geheimen Kraft des Wortes verbunden, das einmal angesprochen, direkte, unmittelbare Veränderungen der Welt hervorrufen kann, z. B. Regenzau-

⁴³ Den Umgang mit Schrift und Geschriebenem der ‚Wilden‘ bzw. ‚primitiven Völker‘ erwähnen die Feldforscher in ihren Berichten nur beiläufig, allerdings spiegeln gerade die Erwähnung zur Schriftkompetenz die Überheblichkeit und das Selbstverständnis der Überlegenheit ihrer eigenen Zivilisation, indem sie das ‚Staunen‘ und ‚Erschauern‘ der Menschen vor Buch und Schrift schildern, offenbar ohne zu bemerken, dass sie ihre eigenen Werte und Gebräuchlichkeiten absolut setzen.

⁴⁴ Die Tendenz zu positiver Wertung und Verwendung des Begriffs ‚primitiv‘, die Ratschow (⁴1983, 225) auszumachen glaubt, kann ich nicht erkennen. Seines Erachtens wird der Begriff im Sinne von „dem Ursprung nahe“ (ebd.) gebraucht. Inwieweit „primitve Kulturen“ (ebd.) „dem Ursprung nahe“ sind und welchem, wird nur angedeutet.

ber. Um eine weitere Begriffsverwirrung zu vermeiden und einer weiteren pejorativen Begriffsvielfalt entgegen zu wirken, wird im Folgenden auf den umstrittenen Begriff des Primitiven⁴⁵ verzichtet. Damit wird die Magie nicht ausschließlich im Hinblick auf einen kausalen Zusammenhang untersucht, also im

„Übergang und Fortschritt von magischem zu wissenschaftlichem Denken, von Schriftlosigkeit und Mündlichkeit, zu Religion und Wissenschaft, zu Rationalität und Schriftlichkeit.“ (Harbsmeier 1992, 6)

Sie wird vielmehr als eigenständige und eigenbezügliche Existenzform, Verwendung und Wahrnehmung betrachtet.

Seit dem 19. Jahrhundert bestehen zwei Ansätze der Magieforschung. Zum einen wird die Verhältnisbestimmung der Magie zur Religion vorgenommen und zum anderen beschäftigen sich Anthropologen mit dem Zusammenhang und den Wechselbeziehungen von Magie und praktisch-kommunikativen Alltagshandlungen (vgl. Nöth²1999, 516). Auch in der neueren wissenschaftlichen Literatur zur Magie⁴⁶ (Bukow 1994) und speziell zur Schriftmagie bzw. zur magischen Materialität der Schrift (Ernst 1991 und 1995, Geier 1982, Glück 1987, Ganz 1992) werden die Bedingungen des Alltags den Koordinaten der rationalistischen Wissenschaft gegenübergestellt. Zu welcher Kategorie die Magie gehört, zu den Bedingungen des Alltags, die überwiegend mit rationalistisch-aufgeklärten Methoden untersucht werden oder in den Bereich des Religiösen oder Übersinnlichen, ändert sich entsprechend nach dem gewählten Betrachterstandpunkt. Harbsmeier (1992) erkennt diese Begriffsverwischung und konstatiert:

„Viel theoretische Hilfe ist von der modernen Anthropologie kaum zu erwarten, wenn es darum gehen sollte, magische Erscheinungen als solche sozusagen griffbereit festhalten und erklären zu wollen.“ (1992, 5)

⁴⁵ Überwiegend die Untersuchungen zur Schriftmagie vor allem aus der erste Hälfte des 20. Jahrhunderts operieren alle mehr oder minder mit der negativen Konnotation des Begriffs ‚primitiv‘ (Wundt 1910; Mieses 1919; Dornseiff 1922; Wirth 1931; Petrau 1933; Tiemann 1938; Bertholet 1950). Eine differenzierte Wahrnehmung der magischen Schriftmaterialität setzt sich seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Glück 1987, 1992; Harbsmeier 1992; Hartung 1993; Ernst 1995; Cerwinsky 1997) durch. Geier (1992) übernimmt in seiner Arbeit zum Zauberspruch die Terminologie jedoch sehr undifferenziert.

⁴⁶ Das zunehmende Interesse an Magie der letzten Jahrzehnte wird offenbar von keiner Fachwissenschaft dominiert. Zur Magie erscheinen Arbeiten sowohl in der Soziologie als auch in der Theologie und verschiedenen philologischen Disziplinen.

Magisches und seine (strukturellen) Merkmale bieten, wie die aktuellen Studien zu verschiedenen Schrift-Bild-Phänomenen zeigen sollen, entgegen allen pejorativen Wertungen auch heute noch „Deutungs- und [rezeptionelle] Handlungsalternativen“ (Labouvie 1992, 9) an.

II.1.1.2 Zweckorientiertes Magieverständnis

Magisches Denken und Handeln entspringt einem Weltverständnis, in dem das Übernatürliche integraler Bestandteil der Realität ist, so dass die in der Wissenschaft postulierte Zweckorientierung jeglicher Magie überdacht werden muss.

„Die immer von Wissenschaftlern vertretene Meinung, Magie ziele auf direkte konkrete Veränderungen, geht aus magischer Sicht auf fehlendes Verständnis für die tatsächlichen Zusammenhänge zurück.“ (Figge 1988, 17)

In den überwiegenden Arbeiten zum Magiebegriff legen also die Autoren ein zweckorientiertes Magieverständnis zugrunde. Dieses Vorgehen entspricht dem gegenwärtigen wissenschaftlichen Denken und Handeln. Interessant im Kontext dieser Studie zur Schriftmagie sind davon abweichende Positionen, die der Magie einen autonomen Status zuweisen, wie vorliegende Arbeit es im Folgenden für die Schrift unternimmt. Sowohl Magie als auch Schrift werden unter der Perspektive ihrer Instrumentalisierung und Zweckbestimmung zu einseitig betrachtet, so dass ihre daneben bestehenden Potenzen unbeachtet bleiben. Diese Tradition brechen Adolf E. Jensen (1950, 1978 Neudr.) und Dietrich Bukow (1994) auf. Jensen betont, dass das darstellende bzw. Ausdruckshandeln im magischen Handeln, im Ritus „seinem Charakter nach nicht primär zweckgerichtet ist“ (Ratschow 1991, 689)⁴⁷, während Bukow der Magie eine gegenwärtige nicht-instrumentalisierte Berechtigung innerhalb des Modells des Radikalen Konstruktivismus⁴⁸ einräumt.

⁴⁷ Jensen (1978) ist Religionswissenschaftler und argumentiert gegen das wesenhaft Magische, um Magie und Religion miteinander zu vergleichen. Ein christlicher Ritus unterscheide sich nicht von dem magischen, da beide das menschliche Schicksal auf eine göttliche Seinsordnung zurückführen. Magische Handlungen entstammen einem magischen Weltbild und sind unter dieser Perspektive nicht mit Religion gleichzusetzen. Im magischen Handeln verbinden sich Tat, Wille und Ergebnis und allein ein Gedanke ist Wirklichkeit (287f.). Im rationalistischen Zeitalter werden die Handlungen als Zauber bezeichnet, deren Sinn unzugänglich und fremd erscheint. Mit ähnlicher Intention argumentiert Di Marco (1988, 52).

⁴⁸ Der Radikale Konstruktivismus geht davon aus, dass die Welt nur vom wahrnehmenden Subjekt konstruiert sei und es demzufolge keine Wahrheit, nicht das Gute und nichts Objektives an sich gebe und deshalb alles ‚Begriffsdesign‘ (vgl. Strasser 2000) sei.

„Magische Erklärungen und Praktiken werden anders als zweckrationale, d. h. anders als instrumentelle oder strategische Handlungen genutzt.“ (Bukow 1994, 71)

Das kontrovers diskutierte Zugehörigkeitsverhältnis der Magie zur Religion oder zur rationalistischen Wissenschaft berührt nicht das engere Interesse dieser Studie und wird nur dann erwähnt, wenn die Ergebnisse der Theologie oder anderer Disziplinen, wie im Falle der Theologen, Religionswissenschaftler oder Soziologen für die Entwicklung und Darstellung der hier untersuchten Problematik relevant erscheinen. Nach Hartung (1993, 111) ist es nicht nur für das Mittelalter, sondern auch gegenwärtig schwierig, Magie und Religion voneinander zu trennen. Auch Adorno trennte den Magiebegriff nicht von dem seit dem 19. Jahrhundert vorherrschenden, rationalistisch-aufklärerischen Wissenschaftsverständnis: Im Magiebegriff wird für ihn der Zusammenhang von Rationalität und Herrschaft deutlich, indem er Magie als eine undurchschaubare Form von Herrschaft interpretiert (1969). Für unsere Fragestellung ist diese Definition insofern interessant, als die Undurchschaubarkeit als Merkmal des Magischen in den untersuchten Schrift-Bild-Phänomenen evident ist. Die Entmythologisierung vollzieht die Rationalisierung, die (wiederum) zur Herrschaftsstruktur wird. Innerhalb solcher Systeme kehrt die Magie wieder, weil es kein Entrinnen vor objektiven Mächten gibt. Unter dieser Perspektive wird die Verbindung von Rationalität und Magie zum Handel. Magie wird zu einer Form der Rationalität: Sie ist eine Leistung, die eine Gegenleistung bedingt.

Heute lassen sich Dinge als magisch bzw. als Variationen des Magischen definieren, deren soziokultureller Hintergrund nicht der unsere ist. Unter dieser Perspektive objektivieren sich Merkmale magischen Denkens und Handelns. Diese Leistungspotenz ist jedoch – gegen Adorno – nicht ausschließlich zweckorientiert. Auch Harbsmeier bezeichnet Magie als „durchaus rationaler Einsicht zugänglich“ (1992, 4).

Zusammenfassend ist diesbezüglich festzuhalten, dass Magie außer in ihrer instrumentellen Funktion auch als eigenständiges Phänomen zu studieren ist, dass ihre Undurchschaubarkeit und potentielle Vieldeutigkeit wesentliche Merkmale sind und dass einer Subsumtion der Magie zur rationalistischen Wissenschaft nichts entgegensteht. Ernst (1992) zieht *expressis verbis* eine Verbindung von mittelalterlicher Schriftmagie und Rationalität:

„Ob lese- oder sinnpermutativ angelegt, die Versartistik des Porfyrius enthüllt das konsequente Konzept einer ars permutandi, die sich als rationalistische Magie begreifen lässt.“ (Ernst 1991, 134)

II.1.1.3 Exkurs: Aneignung und Ablehnung des Magischen durch die christliche Religion

Das „Kulturphänomen“ (Kieckhefer 1997, 7) Magie adaptierte seit jeher Elemente sowohl der Wissenschaft als auch der Religion⁴⁹. Die katholische Kirche tolerierte und integrierte magische und abergläubische Verhaltensweisen und Traditionen, solange sie ihren monopolisierten Heilsanspruch nicht berührten⁵⁰. Durch die Reformation und den Protestantismus wurden Aberglaube und Magie einem grundlegenden Wandel unterworfen. Nicht nur die populären Magieformen und Rituale, sondern auch viele katholische Frömmigkeitspraktiken wurden in Frage gestellt, um die Verbindung magischer und christlicher Phänomene wirksam zu bekämpfen und den christlichen Glauben von allem magischen Beiwerk zu befreien (vgl. van Dülmen 1994, 81f.). Aber selbst in der frühen Neuzeit finden sich noch magische Vorstellungen in alltäglichen Handlungssituationen.

Auch das religiöse Magieverständnis geht von (sympathetischen) geheimnisvoll-unsichtbaren Zusammenhängen aus, etwa von der Vorstellung eines graduell geordneten Kosmos. Magie wird damit als unmittelbares Wirken des Menschen auf die Weltwirk-

⁴⁹ Kieckhefer ist Religionswissenschaftler. Seine differenzierte Betrachtung der Magie ist interessant und aufschlussreich, jedoch verortet er aufgrund seiner Gesinnung einige Praktiken und Vorstellungen in den Bereich des Religiösen, die unter anderen Vorzeichen wahrscheinlich von ihm als magisch bewertet würden. Zwar bemerkt er, dass göttliche Wunder magischen Zaubereien äußerlich sehr ähnlich sind; sie haben für ihn dennoch keine magischen Ursachen und sind ihrem Wesen nach deshalb nicht magisch zu nennen.

⁵⁰ In der Lehre der Transsubstantiation z.B., die auf dem vierten Laterankonzil 1215 zum Dogma erhoben wurde, verwandeln sich in der Eucharistiefeier Brot und Wein auf wunderbare Weise in Leib und Blut Christi (vgl. Denzinger/Schönmetzer, 121f.). Die Transsubstantiationslehre unterlag seit dem 12./13. Jahrhundert aus christlicher Sicht dem Missbrauch; wenn z.B. Bauern geweihte Hostien benutzten, um ihr Vieh vor Übel und Krankheit zu retten (vgl. Reingarbner 1995), verkannten sie die eigentliche Bedeutung der Eucharistie. Kirchliche Mandatsträger und Kirchenvolk bilden auch in dieser Frage gegensätzliche Pole. Reingarbner (1995) weist darauf hin, dass vor allem im Mittelalter der Aberglaube kirchenrechtlich-formal definiert wurde. Handlungen wurden zwar als abergläubisch (ab-)gewertet, aber nicht verboten, weil die Inhalte der Handlung nicht in den Fokus der kirchlichen Autoritäten gerieten. Kirchlich-religiöses Handeln wurde getrennt vom Alltäglichen betrachtet. Dies ist unter vielen anderen ein Faktor für die bis heute fortdauernde Schwierigkeit den Magiebegriff zu definieren. Aufschlussreich ist hier die Tatsache, dass es offenbar schon früh eine Trennung rein zweckorientierter Handlungsrituale und entpragmatisierter Handlungsmuster gab. Inhalt und Handlung sind demnach nicht unbedingt aufeinander bezogen, sondern können separat betrachtet werden. Dabei eignet dem Inhalt der Handlung ein geringerer Wert als der produktiven Ausführung selbst. Die Rezipienten magischer Handlungen rückten somit kaum in das Blickfeld des Interesses.

lichkeit betrachtet. Damit lässt sich die Magie von der Religion abgrenzen, da in der Religion, insbesondere im Katholizismus⁵¹, vermittelnde Menschen (Heilige, Papst, Priester) in eine wichtige Beziehung zum Numinosen eintreten (vgl. dazu ausführlich Frazer 1977).

Doch müssen im christlich-abendländischen Kontext Religion und Magie nicht konträr zueinander stehen, sondern können sich gegenseitig ergänzen; das magische Ritual kann z.B. im Alten Testament (AT) der Unterstützung des Gebets dienen. Im AT ist auch die Grenze zwischen magischen Handlungen und prophetischen Symbolhandlungen fließend (vgl. Gen 30, 37-39). Christentum und Kirche zeigen ein ambivalentes Verhältnis zu magischen Praktiken und vor allem zum magischen Schriftumgang. Zunächst wurde die Schrift selbst als heilig betrachtet und später auch ihre Materialität geweiht.

„Die Grenzen zwischen Magie und Religion können hier wie anderwärts fließend sein, und die Religionsgeschichte zeigt in der Tat an einer erdrückenden Fülle von Beispielen, wie Religion das Magische in sich aufnimmt, d.h. wie magische Praktiken, die ursprünglich für sich wirkten, mit der Zeit an die Kulte der verschiedensten Götter angeschlossen worden sind.“ (Bertholet 1960, 599)

Das Christentum integrierte Elemente vorchristlicher Kulturen in eigene Bräuche und Riten (vgl. Kieckhefer 1997, 55). Vor allem zu Missionszwecken wurden christliche Glaubensinhalte der heidnischen Geisterwelt angepasst (vgl. Kieckhefer 1997, 57). Dieses Phänomen spiegelt sich in der irisch-christlichen Buchmalerei, in der sich heidnische und christliche Motive mischen. Magie und Religion bildeten nicht nur hier eine schwer zu differenzierende Einheit. Magische Ritualisierungen zeigen sich weiterhin etwa in der Hand- und Fingerstellung von Betenden oder in Gesten und Körperhaltungen, in denen sich die Kontemplation vollzieht⁵².

Schriftliche Quellen, die über Magie und magische Praktiken berichten, erzählen von Mönchen und Priestern, deren Handlungen später durchaus als magisch qualifiziert wurden, während sie nach in ihrem eigenen Verständnis keine Zauberei trieben.

⁵¹ Insofern im Protestantismus die Unmittelbarkeit der Gottesbeziehung betont wird und vermittelnde Instanzen in ihrer religiösen Bedeutung depotenziert werden, gewinnt der evangelische Glaube eine stärkere Nähe zum magischen Denken. Das wird die Untersuchung barocker Figurenlyrik exemplarisch zeigen (siehe Kapitel VI und VII).

⁵² Magisches Brauchtum wird in christlichen Kulturen jedoch als unwertig und zauberisch abgewertet (vgl. Ratschow⁴1983, 226).

Magie erweist sich als Grenzphänomen: In magischen Bräuchen kulminieren Religion und Wissenschaft, Praktiken des einfachen Volkes und die ritualisierte Frömmigkeit der gelehrten Kleriker, mischen sich Fiktion und Realität. Der Einspruch der katholischen Kirche gegen magische Praktiken wandte sich insbesondere gegen Formen schriftmagischen Denkens und Handelns, dogmatisierte aber andererseits die Heiligkeit der biblischen Schriften:

„Der primäre Glaube an den außergewöhnlichen und zauberischen Charakter der Schrift erfährt eine systematische Weiterbildung dort, wo sich eine feste religiöse Dogmatik mit geschlossener Tradition herausgebildet hat.“ (Tiemann 1938, 385f.)

So postulierte die christliche Religion die Heiligkeit des geschriebenen Wortes, christianisierte aber damit zugleich heidnische Bräuche wie das Tragen beschrifteter Amulette. Wie aus der Antike bekannt trug man auch im christlichen Mittelalter mit Buchstaben und Wörtern versehene Amulette am Körper, um Unheil abzuwehren. Dies waren häufig lange beschriftete Papierstreifen, die vor Krankheit und vor bösen Geistern schützen sollten.

Gleichwohl zeigte sich in der Kirche eine unentschiedene Stellung zum Schriftaberglauben. Papst Gregor III. ermahnte zwar 737 in einem Brief das germanische Volk, Bonifatius zu gehorchen und den Gebrauch von Amuletten zu unterlassen. Vielfach aber suchten auch Priester mittels magischen Schriftgebrauchs eigenen Lebensängsten zu begegnen (vgl. Hartung 1993).

Kirchliche Autoritäten warnten seit den Anfängen des Christentums vor den Gefahren der Magie, so dass neben der Faszination die Furcht vor magischem Denken und Handeln im Mittelalter allgemein verbreitet war. Vor allem die harten Strafprozesse der Inquisition im Hoch- und Spätmittelalter und schließlich die Hexenprozesse trugen zu der Furcht vor Magie und ihrer ‚Verteufelung‘ bei. Bereits Augustinus postulierte, dass Dämonen sehr klug seien und deshalb große Gefahr von ihnen ausgehe. Die christliche Kritik unterstellte „der Magie eine Verbindung mit dem traditionellen Kult [...] und [brandmarkte] sie als Form der Dämonenverehrung, [...]“ (Kieckhefer 1997, 69). Jede Art von Zauber wurzelte demzufolge in der heidnischen Kultur.

Diverse Konzilien (Aachen 789, Rießbach 799, Paris 829, Trier 1310) sprachen sich trotz und vielleicht auch wegen der Aufnahme vieler magischer Elemente ins Christentum gegen den Schriftaberglauben aus (vgl. Tiemann 1938). Magische Praktiken wie die Verwendung geheimer Schriftzeichen, die man zu apotropäischen Zwecken an Türen und Fenstern anbrachte, wurden verboten. Die Konzilien von Aachen, Rießbach und Paris forderten, dass keine beschriebenen Zettel, die Hagelwetter fernhalten sollen, an Stangen gehängt werden durften. Auf dem Trierer Konzil beschloss man, dass sich Kräutersammler keine beschriebenen Zettel umhängen durften. Das Aachener Konzil nannte den sog. „Himmelsbrief“, der aus Sternbildern abgeleitete Verheißungen und Prophezeiungen enthielt, einen abscheulichen und schädlichen Brief, der nicht aufzubewahren, sondern zu verbrennen sei (vgl. Tiemann 1938, 380). Dennoch bewirkten die Verbote häufig das Gegenteil⁵³. Vor allem die des Schreibens und Lesens Unkundigen entwickelten die Vorstellung, dass sich im Schriftbild das Wesen und Wirken Gottes offenbare und objektiviere.

II.1.1.4 Magie im Dienst aktueller Bezüge – Zum Radikalen Konstruktivismus

Als Möglichkeit, sich in der Gegenwart magischen Erscheinungsformen zu nähern oder magisches Denken zu erkennen und zu analysieren, erscheint es ansatzweise fruchtbar, die Methoden und Auffassungen des Radikalen Konstruktivismus heranzuziehen, der die Verantwortung des Einzelnen für seine Kognition und für sein Handeln betont. Neben den religionsgeschichtlich und historisch angelegten Studien zur Magie stehen die soziologischen. Interessant für die vorliegende Untersuchung ist der Aufsatz Bukows (1994), der schon die Selbstbezüglichkeit der Magie hervorhebt.

Der Radikale Konstruktivismus ist eine empirisch fundierte meta- oder transdisziplinäre Erkenntnistheorie, die die Subjektabhängigkeit der Wirklichkeitskonstruktion betont und damit die Erkenntnis- und Handlungsbedingungen der Wissenschaft und des Alltags grundsätzlich in Frage stellt. Der Begriff Konstruktivismus leitet sich von dem lateinischen Wort ‚construere‘ („errichten“) ab. Der Radikale Konstruktivismus bezieht sich auf die persönliche und soziale Wirklichkeit des Subjekts, d.h. er geht von wahrnehmungs- und erkenntnistheoretischen Überlegungen aus und kommt dadurch zu der Annahme, Wissen und Erkennen seien ausnahmslos kognitive Konstrukte. Die Wahr-

⁵³ Auch im Judentum versuchte man magischen Schriftumgang zu unterbinden, doch das Verbot, den göttlichen Namen niederzuschreiben, forcierte schriftmagische Praktiken.

nehmung ist variabel, als konstant gilt der sozialgesellschaftliche Kontext. Die Welt an sich ist nicht erkennbar, demnach kann Erkenntnis niemals Realitätserkenntnis sein. Die Wirklichkeit ist in ihrem Bedeutungszusammenhang (Welt) ausschließlich in unserer Vorstellung, in unseren Erlebnissen und Erfahrungen aufgrund sozialer, psychologischer etc. Bedingungen zugänglich. In diesem Sinn ist der Konstruktivismus radikal. Im Vordergrund stehen also intersubjektive Beobachtungen und Erklärungen.

Das Ziel des Radikalen Konstruktivismus, der von vielen Disziplinen beeinflusst wurde und über dessen Begründer sich die Literatur weiterhin uneinig ist, ist die Ersetzung traditionell epistemologischer Fragen und Inhalte zugunsten der Konzentration auf den Erkenntnisvorgang selbst, seine Wirkungen und Ergebnisse (vgl. Schmidt, J.S. 1987, 13). Die aus der Biologie stammende Disziplin konzentriert sich auf die theoretische Fundierung ihrer Hypothesen auf wahrnehmungstheoretischer und neurophysiologischer Basis. Sie postuliert, dass sich die Wahrnehmung nicht in den Sinnesorganen, sondern im Gehirn vollzieht, somit wird Wahrnehmung an sich zur Konstruktion und gleichzeitig immer zur Interpretation und Bedeutungszuweisung. Das Gehirn selbst ist ein geschlossenes System und dadurch nicht in der Lage, Wirklichkeit zu projizieren oder zu repräsentieren, es ist ihm ausschließlich möglich, selbst zu präsentieren und zu konstruieren. Demzufolge wird das Gehirn zum Schöpfer der kognitiven Welt, denn es selbst ist der kognitiven Welt ebenso verschlossen wie der Realität. Die räumliche und zeitliche Wirklichkeit des (kognitiven) Subjekts ist also die kognitive Welt. Diesem Ansatz entspricht die These, dass jede kognitive Untersuchung eine Erklärung der Rolle des Beobachters enthalten muss – ein Ansatzpunkt, der auch in der vorliegenden Arbeit aufgenommen wird⁵⁴. Der Rezipient eines Schrift-Bild-Phänomens wird neben dem Phänomen an sich immer mit in den Blick genommen.

Der Radikale Konstruktivismus bleibt allerdings kognitiv orientiert und in diesem Sinne defizitär im Hinblick auf schriftmagisches Denken und Handeln. In der kognitiven Verarbeitung werden Bedeutungen aktiv geschaffen und konstruiert, bis z.B. ein Text im

⁵⁴ Der Konstruktionsbegriff wird in drei Analyseschritte gegliedert, die pragmatisch allerdings zusammenfallen. Die Konstruktion von Wirklichkeit bedeutet für das Subjekt das Wahrnehmen, Beobachten und Verwenden von Begriffen sowie Kommunikation und Kooperation mit anderen Individuen. Vor allem die Prozesse der Konstruktion von Erkenntnis und der Konstruktion von Erkenntnisfähigkeiten fallen in der konstruierten Wirklichkeit zusammen. Im Prozess der Konstruktion von Erkenntnis geht es um das Erzeugen verschiedener Strukturen, die interpersonell verifizierbar sind. Daraus ergibt sich, dass Wissen immer sozial konstruiert ist, da es immer von der Überprüfung anderer Individuen abhängig ist. Der dritte Konstruktionsprozess beschreibt die Hervorbringung von Wahrnehmungs- und Denkinhalten, die zu bestimmten Verhaltens- und Handlungsstilen führen.

Bewusstsein des Lesers einen kohärenten Sinn zu bilden vermag (vgl. Groeben ²1995, 620). Er betont also die potentielle Mehrdeutigkeit seiner Gegenstände – dies macht ihn für eine Untersuchung zur Magie so nützlich –, wie es vor ihm vor allem die Semiotik und beschränkt auf Textartefakte ansatzweise auch die Rezeptionsästhetik formulierten. Der Rezipient wird damit zum notwendigen Vollender des Kunstwerks (vgl. Eco 1972) – in radikaler Konsequenz. Interessant für unser Interesse ist die Wertung des rezeptionellen Vorgangs – hier des Lesens und Betrachtens – als aktive Perzeption, in der die produktive Rezeption zur bedeutungskonstituierenden Instanz wird. Auch die vorausgesetzte Polyvalenz und Vieldeutigkeit der Untersuchungsgegenstände zeigen Parallelen zur Magie.

Der Ansatz des Radikalen Konstruktivismus ermöglicht zwar die Vernetzung unterschiedlicher Disziplinen, d. h. Magie kann durchaus Gegenstand von Sprach- und Literaturwissenschaft werden. Fraglich aber bleibt, inwieweit diese konstruktivistische Methode für historische Untersuchungen und Problemstellungen überhaupt fruchtbar gemacht werden kann, da ihre Ergebnisse rasch in subjektiver, nicht-verallgemeinerbarer Systematik zu verschwimmen drohen⁵⁵. Die Konstante in den Verfahren und Methoden des Radikalen Konstruktivismus bleibt der soziokulturelle Kontext des wahrnehmenden Subjekts – die Radikalität besteht wissenschaftsgemäß nicht bis zur letzten Konsequenz.

In der Perspektive des radikalen Konstruktivismus kann Magie anders bestimmt werden als im Horizont des rationalistisch-aufgeklärten Wissenschaftsverständnisses. Der rationalistische Wissenschaftsbegriff vermag Magie nur pejorativ zu bestimmen, da er sich die Wirklichkeit allein durch zweckrationales Verhalten anzueignen sucht und hierfür Magie nur als instrumentell-archaisches Phänomen zu anzuzeigen vermag. Das Verständnis von Magie und ihren Ritualen kann hier als Handlungsform charakterisiert werden, in der archaische religiöse Überzeugungen zum Ausdruck kommen. Der Radikale Konstruktivismus kann dagegen magische Phänomene als Teil der symbolischen Qualifikation der Welt begreifen, in der Welt unmittelbar wird. Zudem kann er Magie als einen Teil der kulturellen Kommunikation ernst nehmen (vgl. Bukow 1994, Labouvie 1992).

Damit zeigt der Radikale Konstruktivismus eine veränderte Einschätzung der magischen Phänomene: Immerhin hat es Magie und mit ihr andere Erscheinungen, die vom

⁵⁵ Vgl. außerdem Groeben ²1995, Rusch 1998.

zweckorientierten, bedeutungszuweisenden, memorialen Umgang (mit Schrift) abweichen, stets gegeben; „antirituelle Tendenzen sind nicht zu einem durchgängigen Merkmal der Moderne geworden“ (Bukow 1994, 69). In den wissenschaftlichen Disziplinen der Literatur- und Sprachwissenschaft sowie in der Kulturanthropologie der Postmoderne zeichnet sich eine schrittweise Neukonzeptionalisierung der Wissenschaft ab, in der Symbol- und Ritualverfahren eine höhere Einschätzung erfahren. „Die verdrängte Tiefendimension des Alltags⁵⁶ meldet sich angesichts der zunehmenden gesellschaftlichen Verfremdungen zurück“ (Bukow 1994, 78). Magische Praktiken sind eben nicht ausschließlich zweckrational ausgerichtet (vgl. Bukow 1994), d.h. sie werden anders als instrumentelle Handlungen genutzt, so dass die Entpragmatisierung ihrer Gegenstände evident wird. Die perspektivisch leitende Kategorie und der Begriff ‚Magie‘ bedürfen insofern einer hermeneutischen Klärung und Differenzierung.

II.1.2 Kategorisierung, Prinzipien und Typen

Die Kategorisierungen, nämlich die Prinzipien, Typen und Formen, die in der Magietheorie seit der Antike entwickelt wurden, haben zunehmend Eingang gefunden in die neuere wissenschaftliche Analyse von Magie und Aberglauben (vgl. Labouvié 1992, 1994, Hoffmann-Krayer 1927). Im Folgenden werden Magie, Kunst, Zauber und Aberglaube als übergeordnete Kategorien und Varianten des Magieverständnisses bezeichnet. Es ließe sich aber auch eine Differenzierung entwerfen, die Differenzierungen anhand der Absichten von magischen Praktiken vornimmt, wie im Fall des apotropäischen Zaubers oder der „weißen“ im Unterschied zur „schwarzen“ Magie.

Die im Folgenden aufgeführten Prinzipien magischen Handelns beanspruchen ebenso wenig Vollständigkeit wie die Typen von Magie. Erwähnung finden alle diejenigen ‚Spielarten‘, die für die Untersuchung der Schriftmagie relevant erscheinen. Ihre Differenzierung soll als Orientierungshilfe auf dem unübersichtlichen Feld der Magie und Schriftmagie dienen, obwohl sich Kategorien, Prinzipien und Typen stets mischen.

⁵⁶ Bukows Eruierung magischen Denkens bzw. magischer Handlungen der Gegenwart bezieht sich auf ihren Nachweis im Alltag der Industriekulturen. Seine plausiblen Begründungen (Entpragmatisierung des Magischen und ihr multisemantischer Charakter) lassen sich m. E. auch auf literarisch-ästhetische Phänomene anwenden, da sie die Magie von einer ausschließlich zweckrationalen Ausrichtung befreie, so dass ihre Autoreferentialität Gültigkeit gewinnt.

II.1.2.1 Begriffsverwirrung Magie: Kunst – Zauber – Aber- und Volksglaube

Der Fragehorizont der Begriffsklärung entspricht hier einem rationalistischen Weltverständnis, denn „nur die Crème der philosophisch und theologisch Gebildeten interessierte sich [in Antike und Mittelalter] für Definitionsfragen“ (Kieckhefer 1997, 18). Die Abgrenzung der kategorisierenden Begriffe ‚Magie‘, ‚Aberglaube‘ und ‚Zauber‘ erfolgt daher in der Literatur noch immer sehr unscharf bzw. wird gar nicht oder kaum vorgenommen. Insofern lässt sich Magie wertneutral als Oberbegriff bzw. übergreifende Kategorie der Begriffe Kunst, Aberglaube und Zauber verwenden.

Bis ins Mittelalter hinein wurde der Begriff ‚Kunst‘, der die Konnotation der Ästhetik noch nicht mitmeint, weitgehend wertfrei sowohl für die ‚weiße‘ als auch für die ‚schwarze Magie‘ verwendet. Vor allem frühmittelalterliche Autoren sprechen jedoch anstatt von ‚Magie‘ von ‚Kunst‘. Mit Kunst bezeichnen sie die Techniken, „die bis zu einem gewissen Maß systematisch Zeichen und Bedeutung einander zuordnen“ (Kieckhefer 1997, 105). Im Deutschen hat sich der Terminus ‚Zauberkunst‘ erhalten. Seit dem 13. Jahrhundert werden ‚natürliche Magie‘ und ‚weiße Kunst‘ synonym verwendet, obwohl im Mittelalter noch in natürliche, übernatürliche und schwarze Magie differenziert wurde. Bereits im Neuplatonismus bildete sich eine ‚höhere‘ Magie heraus, die im Gegensatz zu einer auf die Bedürfnisse des Alltags gerichteten Form stand. Diese Entwicklung gipfelt in einer Unvereinbar- und Unvergleichbarkeit von Gelehrten- und Volksmagie.

Ein mögliches Unterscheidungskriterium der Begriffe Zauber und Aberglaube bietet die Differenzierung von passiver und aktiver Magie. Auch hier lässt sich Magie als ‚Oberbegriff‘ verwenden, unter den sich der meist passive völkische Aberglaube sowie der aktive Zauber subsumieren lassen (vgl. Lehrmann 1908).

Viele Bräuche wurden mit dem Terminus „superstitio“ bezeichnet (vgl. Kieckhefer 1997, 95f.). Das deutsche Äquivalent des Begriffes der ‚superstitio‘, der nur im Lateinischen den Plural kennt, wie Haustein (1990) und Reingrabner (1995) bemerken, ist der Begriff ‚Aberglaube‘, der ursprünglich die Reminiszenzen heidnischer Traditionen in christlicher Zeit bezeichnete. Der Begriff ‚Aberglaube‘ entstand erst im 15. Jahrhundert und wird vor allem von Luther als missverstandene und fehlgeleitete Religiosität bezeichnet. Dieser „Widerglaube“ weicht von der normativen kirchlichen Lehre ab (vgl.

Rudolph ⁴1983, 25). Vorstellungen und Praktiken, die der kirchlichen Lehre zuwiderlaufen, werden als ‚magisch‘ bezeichnet. Variiert wird diese Perspektive von Betrachtern, die von christlichen bzw. kirchlichen Standpunkten abweichen: Dinge, die unter rationalistischer Perspektive auf Skepsis stoßen, werden dann als magisch definiert. Insofern ist die Abwertung alles Magischen weltanschaulich bedingt (vgl. auch Rudolph ⁴1983, 25). Nach welchen Kriterien Praktiken im Volksglauben als ‚Zauber‘ oder ‚Aberglaube‘ oder gar als (rechter) ‚Glaube‘ bezeichnet wurden, bleibt unscharf. Sowohl der Begriff ‚superstitio‘ als auch später der Terminus ‚Aberglaube‘ wurden von Beginn an negativ wertend verwendet, während der Magiebegriff immer differenzierter bzw. ursprünglich wertfrei verstanden wurde und wird. Die gemeinhin als weitestreichende Definition bezeichnete Formulierung des superstitio-Begriffs stammt von Thomas von Aquin (1125-1274) (Summa Theologicae II, 90-96), der ihn inhaltlich doppelt füllt. Er bezeichnet damit alle religiösen Handlungen, die sich an einen anderen als den christlichen Gott wenden sowie die Verehrung des christlichen Gottes mit falschen Mitteln (vgl. Reingrabner 1995, 152). Thomas von Aquin bezeichnete alle Arten von Magie als unwissenschaftlich und deshalb als dämonisch und rangierte die Laster des Aberglaubens noch vor der sündhaften Gottesversuchung⁵⁷.

„Wenn ein Moralist annahm, daß es mehr die Absicht, die ‚Meinung‘ einer Person sei, die Kritik verdiene, nicht so sehr die eigentliche Handlung, so erhob er eher den Vorwurf des Aberglaubens als den der Magie. Gewiß, es gibt Fälle, wo sich die beiden Begriffe überschneiden, aber sie sind nicht deckungsgleich.“ (Kieckhefer 1997, 221)⁵⁸

Hirschberg differenziert den Aberglauben einerseits als kulturgeschichtliches, andererseits als psychologisches Phänomen (1995). Seiner Ansicht nach lassen sich darüber keine endgültigen Aussagen machen, weil wir nur vermeintlich und vorläufig das letzte Glied der Menschheitsentwicklung sind. Unser jetziger Standpunkt suggeriert uns immer wieder Überlegenheit, die sich in der Zukunft möglicherweise als Naivität herausstellt.

Dieser Vorbehalt macht es schwer, anders als in der Form der Hybris von Magie zu

⁵⁷ Seine radikalen Formulierungen bieten die rechtliche Grundlage der mittelalterlichen Zauberprozesse sowie der nachmittelalterlichen Hexenverfolgung.

⁵⁸ Wie und wo genau sie sich unterscheiden, in welchem Verhältnis sie zueinander stehen, wird auch von Kieckhefer nicht erwähnt.

sprechen, ohne dabei pejorativ wertende Konnotationen zu vermeiden. Im Unterbewusstsein leben Vorstellungen an verborgene Kräfte weiter und werden vor allem in krisenhaften Zeiten frei (vgl. Hirschberg 1995, 102). Das Interesse an Magie und die Bewertungen magischen Denkens und Handelns entwickeln sich wellenförmig und sind dem zeitbedingten Wandel unterworfen.

Im magischen Denken wurzelt der Glaube, der Mensch könne durch bestimmte Kräfte und Handlungen auf das Numinose, auf Gott oder Dämonen und Geister verändernd einwirken. Ein in das Geheimnis Eingeweihter versucht durch bestimmte Riten, wie Beschwörungen und Opfer, die Mächte für seine Zwecke zu beeinflussen und zu manipulieren⁵⁹.

Keine der genannten Definitionen, Differenzierungen und Kategorisierungen konnte sich durchsetzen. Festzuhalten ist, dass Zauber stets eine aktive Form der Magie bezeichnet, während der Begriff ‚Aberglaube‘ sowohl aktive als auch passive Formen eines fehlgeleiteten Glaubens bezeichnet, obwohl es im Aberglauben stets um ähnliche Anschauungen oder Handlungen wie in der Magie ging. Die im Folgenden beschriebenen Magieformen lassen sich demzufolge nie eindeutig der ‚Magie‘ oder dem ‚Aberglauben‘ zuweisen.

II.1.2.2 Prinzipien: Schwarze und weiße Magie

Zur schwarzen Magie gehören die ‚negativen‘ Formen magischen Handelns wie Schadenszauber, Fluchzauber und Bannzauber, während zu der ‚weiß‘ genannten positiven Magie Heilzauber und Liebeszauber gehören; dennoch werden meist dieselben Techniken, ob in guter oder böser Absicht, verwendet. Die weiße Magie, auch ‚Naturmagie‘, beschäftigt sich mit der Natur vor allem zu medizinischen Zwecken, während die schwarze Magie sich eher spiritueller Impulse bedient.

Auch hinsichtlich magischer Absichten und Ergebnisse kann von der so genannten ‚schwarzen‘ Magie als ‚Magia daemoniaca‘ die erlaubte ‚weiße‘ natürliche Magie als ‚Magia naturalis‘ unterschieden werden, wobei die Zuordnung zu einer dieser Magiearten stets subjektiven oder gesellschaftspolitischen Ansprüchen und Wertungen unter-

⁵⁹ Der Aberglaube hat eine große Zahl verschiedener Vorstellungen entwickelt: Den Glauben an Tierkreiszeichen, Edelsteine als Amulette oder Talismane (mit Schriftzeichen versehen) oder Lottoglauben.

liegt und deren Grenzen somit fließend bleiben. Meist unterscheidet allein die Wirkung über das magische Prinzip – nicht die angewandte Praktik selbst.

Die bis heute meist synonym verwendeten Begriffe ‚weiße Magie‘ und ‚Magia naturalis‘ differenziert Müller-Kaspar (1996). Die weiße Magie (Theurgie) wehrt nach seinem Begriff Dämonen und dunkle Mächte mittels Amuletten⁶⁰ oder Gebeten ab, während die Magia naturalis sich mit Naturerscheinungen befasst und sowohl die Medizin als auch die Naturwissenschaft mitbegründet hat, also auf genauer Beobachtung fußt.

II.1.2.3 Prinzipien: Imitative und kontagiöse Magie

Magie funktioniert, weil eine geheime Sympathie bzw. eine symbolische Ähnlichkeit zwischen Dingen, Sachverhalten und Personen besteht. Magisches Denken und Handeln hat seine Wurzel in der Vorstellung, alle Dinge seien von individuellen Geistern bewohnt. Das Prinzip der Ähnlichkeit (imitative, homöopathische bzw. sympathetische Magie) wird (religions-)geschichtlich aufgrund ihrer Wirkweise von der Kontaktmagie (kontagiöse oder Übertragungsmagie) getrennt. Nach Frazer (1977) verfährt die imitative Magie nach dem Gesetz der Ähnlichkeit, und die Kontaktmagie handelt nach dem Gesetz der Übertragbarkeit; allerdings besteht ein innerer Zusammenhang zwischen ihnen, der ihre Grenzen verwischt.⁶¹

In der imitativen Magie gehören ein Objekt und das Bild des Objekts zusammen; zwischen ihnen besteht ein unlösbarer Zusammenhang und das Objekt wird unmittelbar von dem mitbetroffen, was seinem Abbild widerfährt. Das Abbild eines Dinges ist aber nur ein Teil dessen, was seine Gesamtheit ausmacht (vgl. Bertholet 1960, 597), so dass sich imitative und kontagiöse Magie nicht kategorial voneinander trennen lassen, denn

„alle Gesetze basieren letztendlich auf der Vorstellung, daß eins in allem und alles in einem ist, daß sich alles berührt und alles einander ähnelt und können deshalb insgesamt als Gesetze der Sympathie zusammengefaßt werden“ (Schröder 1996, 163f.).

⁶⁰ Kieckhefer (1997) unterscheidet Amulette und Talismane. Beschriftete Amulette bezeichnet er als Talismane. Im Folgenden wird der Begriff Amulett im Kieckheferschen Verständnis der Talismane benutzt.

⁶¹ Wenn z.B. die Haare einer Person (kontagiös) verbrannt werden, versucht man dadurch den Feuertod der Person selbst (imitativ) zu erzwingen. Hier wirken also sowohl die kontagiöse als auch die imitative Magie.

Das Prinzip der Analogie, das beiden Verfahren wesentlich ist, geht von einem Parallelismus der Kräftewirkungen aus: Gleiches erzeugt Gleiches bzw. Ähnliches bewirkt Ähnliches.⁶² Handlungen bei abnehmendem Mond sind entsprechend abwehrende (apotropäische) Bräuche. Einen Analogiezauber unternimmt in einer biblischen Geschichte im Alten Testament Jakob in Genesis 30,37-39: Er gibt den Schafen gestreift abgeschälte Stäbe in die Tränken, damit sie nur noch gestreifte Lämmer zur Welt bringen, nachdem sie sich vor den Tränken wie üblich gepaart haben. Dieses Beispiel zeigt eine Form reiner Kontaktmagie – das Wunderwirken entsteht durch magisch wirksame Gegenstände.

II.1.2.4 Typen: Passive und aktive Magie

Vor allem die Wahrsagekunst ist eine zweckorientierte Magie, die Einfluss auf den Gang der Dinge zu nehmen sucht. Aus der Beobachtung des Sternenhimmels und der Himmelszeichen versucht man kommende Ereignisse abzulesen. Die Deutung und Beobachtung von Zeichen ist eine passive Form magischen Handelns, weil weder Ritus noch Zeremonie durchgeführt werden⁶³. Die aktive oder ‚experimentelle‘ (Kieckhefer 1997, 105) Magie findet z.B. im Orakel Anwendung. Im Verfahren der Bibliomantie wird ein Buch an beliebiger Stelle aufgeschlagen und die entsprechende Textstelle als zukunftsrelevant gedeutet.

II.2. Magie im Kontext wechselnder ‚Weltbilder‘

II.2.1. Antike: Das antike Magieverständnis und seine Wirkung

In der Antike wurden persische Priester als ‚magi‘ bezeichnet, die Träume und Vorzeichen deuteten. Daran anschließend bezeichnete Aristoteles (384-322) diejenigen, die als Dichter und Philosophen alles Seiende aus einem oberen Prinzip ableiteten, als ‚magi‘. Philon (3. Jh. v. Chr.) bestimmte Magie als eine Wissenschaft des Schauens, wodurch die Natur und ihre Mechanismen durchschaubar werden. Diese Ursprünge zeigen die ursprünglich positive und rationalistisch geprägte Bedeutung der Magie sowie die Affinität von ‚Magie‘ und ‚Sehen‘. Nach der neuplatonischen Differenzierung der Begriffe

⁶² Wenn z. B. etwas wachsen soll, wird die entsprechende Handlung bei zunehmendem Mond ausgeführt.

⁶³ Die Deutung der Himmelszeichen ist der Ursprung der Astrologie.

in „weiße“ und „schwarze Magie“ bleibt die „weiß“ genannte mit der ursprünglichen Bedeutung identisch.

Beinahe parallel zu dieser Begriffsbildung setzte sich allerdings auch eine abwertende Bedeutung der ‚magi‘ als ‚Betrüger‘ durch⁶⁴. Eine Verallgemeinerung erfuhr der Magie-Begriff durch die Magie-Konkordanz des Philosophen Diogenes Laertius (2./3. Jh.), der alles Bekannte über die Magie zusammenstellte, so dass von nun an jeder Träger oder Vermittler übernatürlicher Weisheit als ‚magus‘ bezeichnet werden konnte. Da Griechen und Römer nur sehr ungenaue Vorstellungen von den Tätigkeiten der in den Mittelmeerraum gelangten ‚magi‘ hatten, wurde ganz allgemein angenommen, dass sie nach dem Wissen verborgener und bedrohlicher Dinge strebten. Aufgrund der sich weiter tradierenden pejorativen Konnotationen des Begriffs wehrten sich die Kirchenväter gegen die von ihnen durchaus ernst genommene Magie. Magisches Handeln wurde der göttlichen Vorsehung diametral gegenüber gestellt. Apodiktisch betonten sie die Vormachtstellung des christlichen Glaubens vor jeder Magie.

Die gnostische Vorstellung (2. Jh.) von einer graduellen Ordnung des Kosmos führte bei den Neuplatonikern zu einer Verbindung von Philosophie und Okkultismus.

„Gemäß der neuplatonischen Kosmologie entwickelt sich aus dem obersten (göttlichen) Prinzip in Stufenabfolge durch Emanationen das Nöetische, aus diesem das Psychische und daraus die Materie.“ (Daxelmüller 1991, 84)

Diese Emanationen – Hervorhebungen aus dem göttlichen Einen – können menschliche Gestalt annehmen und halten sich in dem Zwischenreich zwischen Himmel und Erde als spirituelle Wesenheiten, nämlich als Götter und Dämonen auf. Sie können auf das menschliche Denken und Handeln Einfluss nehmen und treten als Kommunikationspartner in den Vermittlungsprozess der oberen göttlichen zur unteren menschlichen Zone. Sowohl Gnosis als auch der Neuplatonismus identifizierten die Materie mit dem Bösen schlechthin (vgl. Daxelmüller 1993, 62).

Im Gebet sah der Neuplatoniker Plotin (205-270) einen Zusammenhang zwischen Magie und Religion, da sowohl Gebet als auch Magie „auf dieselbe Weise mittels sympathischer Verbindungen im Universum“ (Kieckhefer 1997, 38) wirkten. Als Mittel ge-

⁶⁴ Auch der Begriff des ‚Zauberers‘, wird pejorativ verwendet.

gen magische Einflüsse galt gleichwohl die Kontemplation. Im Neuplatonismus nahmen die Spekulationen über Magie Formen an, die für das christliche Abendland bestimmend werden sollten: Die Formulierung des sympathetischen Prinzips lässt ein nach Mikro- und Makrokosmos geordnetes und gleichsam undurchschaubares Weltbild entstehen (vgl. Kieckhefer 1997, 151).

II.2.2 Spätantike: Augustinus – ‚Theoretisierer‘ magischen Denkens und die Anfänge der Zeichentheorie

Die ‚Existenz‘ von Dämonen und Magie war lange vor Augustinus (354-430) im kulturellen Leben und Denken verwurzelt und bereits im Altertum wurde als magisch klassifiziertes Denken und Handeln strafrechtlich verfolgt. Augustinus⁶⁵ jedoch war einer der ersten, der die Beobachtungen und Wirkungen solchen Denkens unter christlicher Perspektive zu theoretisieren suchte. Er knüpfte mit seinen Theorien an die Vorstellung des spätantiken Neuplatonismus an und als das Christentum mehr Einfluss gewann, verfiel die Magie der allgemeinen Ächtung, wurde härter als bisher verfolgt und bestraft. Augustinus kritisierte die von der Gnosis formulierte Gleichrangigkeit des guten und des bösen Prinzips und definierte den Teufel als Gott untergeordnet. Zugleich qualifizierte er das böse Prinzip als freie Entscheidungsmöglichkeit des Menschen. Die Dämonen sind in der christlichen Umdeutung Augustinus‘ gestürzte Engel, die über einen Luftkörper verfügen, mit dem sie in den Menschen einzudringen vermögen. Diese ‚Trugbilder‘ verständigen sich mittels Zeichen einer gemeinsamen Sprache (vgl. Daxelmüller 1991, 84) mit dem Menschen.

Am Ausgang der Antike ist damit die „Anthropologie des Bösen“ (Daxelmüller 1993, 96) formuliert und gleichzeitig das „theoretische Konstrukt der Magie“ (Daxelmüller

⁶⁵ Eine ähnliche Abqualifizierung wie sie die Magie unter rationalistischer Perspektive bzw. im Vergleich zur aufgeklärten Wissenschaftlichkeit erhielt, erfuhr sie bereits in der spätantiken Christianisierung, in der alles Nicht-Christliche als Dämonenwerk verfolgt wurde. Der Vielgottglaube wurde somit zum Synonym von Teufelswerk. Die christliche Tradition adaptierte zuweilen magisch-heidnische Bräuche. Der Kirchenvater Augustinus vertraute der Wunderkraft heiliger Bücher zur Prophylaxe und Heilung. Der Bischof von Hippo erklärte es für erlaubt, sich gegen Kopfschmerzen das Evangelium aufs Haupt zu legen und bevorzugte diesen Brauch gegenüber dem Tragen von Amuletten. Zweifellos, so Schreiner (2002, 82) wurde durch einen solchen Gebrauch die Heilige Schrift ihres theologisch-spirituellen Charakters entkleidet, was auch Augustin bedauerte (vgl. Schreiner 2002, 81). Fraglich bleibt dabei allerdings, inwieweit Augustinus sich des differenten Bezugs von Magie und Religion bewusst war. Er ließ den magischen Gebrauch der Heiligen Schrift möglicherweise nur darum zu, um Menschen in einer ihnen geläufigen Weise die Überlegenheit der christlichen Religion zu demonstrieren.

1993, 70) definiert, da magisches Handeln Dämonenwerk ist. Ein ‚duales System‘ von Gut und Böse, Gott und Materie, Leib und Seele hat sich etabliert. So wird Augustinus mancherorts im Zusammenhang mit seinen Theoretisierungsversuchen von Dämonologie und Magietheorie auch als Begründer der Semiotik, der Zeichentheorie bezeichnet (vgl. Nöth ²1999)⁶⁶. Um das Wirken der Dämonen zu erklären, trennte Augustinus zwischen res (Ding) und signa (Zeichen), und die Zeichen unterschied er in natürliche (signa naturalis) und gegebene (signa data). Die gegebenen Zeichen ermöglichen die Kommunikation (Sprache im weitesten Sinne), „für die es mit den Buchstaben wieder eigene Zeichen gibt“ (Daxelmüller 1993, 91). Bestimmte Dinge haben ihre Bedeutung also nicht ‚von Natur aus‘, sondern aufgrund gewisser Konventionen. Die vereinbarten Zeichen ermöglichen die Kommunikation zwischen Dämonen und Menschen; das Wirken der Magie (Dämonomagie) beruht auf einem „Kommunikationsvertrag“ (Daxelmüller 1993, 92). Der Mensch ist frei, sich für Gott und seine Gnade oder für die Dämonen und das Böse zu entscheiden (Prinzip des freien Willens)⁶⁷. Diese Formel wird die Grundlage magisch-abendländischen Denkens bilden. Definitiver Spielraum bleibt danach nur noch für die nähere Bestimmung der natürlichen, weißen Magie.

II.2.3 Mittelalter: Magie in fiktionaler Literatur und ihre Auswirkungen auf das spätmittelalterliche Magieverständnis

Auch die Beschreibung magischer Riten und Vorstellungen innerhalb der fiktionalen Literatur⁶⁸ hat das Magieverständnis des Mittelalters stark beeinflusst. Isidor von Sevilla (560-636) verstand Erzählungen mit magischem Inhalt als Tatsachenberichte und prägte das mittelalterlich-abwertende Magieverständnis, indem er die Begriffe ‚magus‘ und ‚maleficus‘ synonym setzte (vgl. Goldammer 1980). Bis ins 12. Jahrhundert hinein blieb seine Typologisierung der Magie wissenschaftlicher Standard: Magie ist immer

⁶⁶ Er steht in der Nachfolge Paulus', der aufgrund seiner Nähe zur Gnosis Argumente für das Wesen des Bösen vor christlichem Hintergrund formuliert und sodann zur Paganisierung der antiken Götter (Platengötter) beiträgt.

⁶⁷ Die dogmatische Unterordnung des bösen unter das gute Prinzip wird auf dem vierten Laterankonzil 1215 formuliert.

⁶⁸ In der fiktionalen Literatur wird auch zuerst das Weibliche mit dem Magischen in Verbindung gebracht und die Stereotype der Hexe kreiert. Auch heute noch tauchen die besonderen Fähigkeiten einer Hexe in der fiktionalen Literatur auf, wie die Hauptfigur Hermine in J.K. Rowlings Harry-Potter-Bänden. Wobei eine Hexe nicht unweigerlich negativ konnotiert ist. In der Umgangssprache gibt es den Ausdruck ‚ich kann nicht hexen!‘ Gemeint ist, dass etwas nicht so schnell erledigt werden kann, wie es eine Hexe vermögen würde. Man wünscht sich sozusagen die Fähigkeit des Hexens herbei. Inzwischen entwickelt sich die Redewendung ‚Ich kann nicht zaubern!‘ dazu parallel; sie etablierte sich jedoch später.

Dämonenwerk. In der fiktionalen Literatur vor allem der höfischen Kultur des 12. Jahrhunderts erfuhr die Magie eine Aufwertung. Sie wurde hier nicht abgelehnt und als Dämonenwerk verdammt, sondern mit Neugier und im Bewusstsein ihres fiktionalen Charakters zur Kenntnis genommen. Durch diese Literatur entstehen der Magie verwandte, bis heute gebräuchliche Begriffe mit positiven Konnotationen, wie ‚bezaubernd‘ und ‚zauberhaft‘ (vgl. Kieckhefer 1997, 112).

„So wie die in der Antike ausgebildeten magischen Vorstellungen partiell auch vom Christentum aufgenommen wurden, das heidnische Sprach- und Zeichenmagie teilweise durch das *signum crucis* und *nomina sacra* substituiert, zudem in der Biblepik Christus in thaumaturgischem Wirken vorführt, präsentiert auch die fiktionale Literatur vielfach synkretistische Mischformen zwischen paganer Magie und christlichem Ritual.“ (Ernst 1995, 178)

In Romanen vermischen sich häufig weltliche Magie und religiöser Kult. Vor allem dann, wenn Romanstoffe von Kirchenangehörigen bearbeitet wurden, verschob sich der Akzent hin zum Religiösen; magische Motive dienten dann der moralischen Erziehung (vgl. Kieckhefer 1997, 126f.). Obwohl die Magiedarstellungen in der Literatur nicht unbedingt der Realität entsprachen, spiegeln sie doch aufschlussreich die soziale und psychische Verfassung der Gesellschaft und geben Einblick in das zeitgenössische magische Denken.

Im Mittelalter war das Wissen um die ‚*artes magicae*‘ auf die Bildungselite beschränkt. Dämonenbeschwörung und Schadenszauber wurden als Volks- bzw. Aberglaube bezeichnet, während magische Künste mit apotropäischen und therapeutischen Absichten (*Magia naturalis*) ausgeführt wurden. Im Mittelalter führte man in Gelehrtenkreisen trotz des großen Einflusses von Isidor von Sevilla Diskussionen um die Erlaubtheit der natürlichen Magie. Zuvor billigte und nutzte man Magie selbstverständlich und häufig ohne Unrechtsbewusstsein. Isidor von Sevilla selbst nutzte die ‚*ars magica*‘ in umfassender Weise zu Weissagungen, Orakelpraktiken und Totenbeschwörungen.

Die christlich-mittelalterliche Magiekritik thematisierte die bildliche Potenz des Schriftmaterials, indem sie Magie unter den Dekalogfrevel (Idolatrie: 1. Gebot: Du

sollst keine anderen Götter neben mir haben⁶⁹) subsumierte (vgl. Ratschow 1991). Im Licht dieses Verbotes ist jegliche Art der Verbildlichung religiöser Inhalte immer als magisch abzulehnen bzw. zu verfolgen.

Im 12. Jahrhundert erreichten arabisch-islamische naturwissenschaftliche Erkenntnisse Europa⁷⁰, so dass sich eine wissenschaftlich-universitäre Auseinandersetzung mit der Magie auf astrologischer Grundlage durchsetzte und Wissenschaftler wieder die Naturmagie von einer Magie dämonistischen Ursprungs unterschieden. Die auf Heilung abzielenden Praktiken galten als naturmagisch, obwohl die frühchristlichen Ansichten über Magie als Dämonenwerk erhalten blieben. Einen Aufschwung erlebte vor allem die Schriftmagie im späten Mittelalter, als ein großer Teil der Bevölkerung alphabetisiert wurde (vgl. Kieckhefer 1997, 78).

In der Renaissance blieb zwar die mit Dämonen im Bunde stehende Magie verwerflich, gleichwohl wurde sie von einer natürlichen, heilbringenden Magie unterschieden, die bis über das 17. Jahrhundert hinaus fortlebte. Insofern entwickelte sich zwischen der Renaissance-Magie und der frühneuzeitlichen Naturwissenschaft kein so eklatanter Bruch, wie häufig postuliert wird (vgl. Göttert 2001). Vielmehr hat die frühneuzeitliche Literatur mehr Informationen und Beispiele magischen Handelns hinterlassen als das Mittelalter. Magie blieb jedoch das Geheimwissen einer gebildeten Elite, denn die kryptographischen Kenntnisse überstiegen meist die Bildungsmöglichkeiten und -fähigkeiten der unteren sozialen Schichten (vgl. Daxelmüller 1993, 27).

⁶⁹ Der in Ägypten zwingende Zusammenhang von Göttlichkeit und Bildlichkeit wurde im alten Israel zerschlagen. Aus dieser Perspektive gab es keine unschuldigen Bilder; Bilder waren immer Götzenbilder. Das Bilderverbot bedeutete somit Götterkultverbot: Ikonoklasmus. „Legitimer Offenbarungsträger kann nur sein, was Gott Israel als auserwähltem Volk in privilegierender Exklusivität gegeben hat: die Schrift und ihre Gebote“ (Assmann, A. 1994a, 136). Die Gestaltlosigkeit und Unsichtbarkeit des biblischen Gottes wird zum Fundament der Buchreligion, so dass dem Text große Aufmerksamkeit zuteil wird, der als einzige Quelle der Offenbarung gilt. Der religiöse Ikonoklasmus und die Ent-Ikonosierung der Schrift gehen also in Israel zusammen; d.h., der Ikonoklasmus prägt die Entwicklung vom sinnlichen Bildgebrauch zum abstrakten Schriftgebrauch. Aber „in der Tradition [...], die die Alleinherrschaft der Schrift auf Kosten der Bilder durchsetzte, ist die Schrift selbst wieder vielfältig zum Bild geworden; die Rationalisierung vom Buchstaben zum Geist hat sich im Judentum nicht durchgesetzt. Die Rolle des Kultbildes etabliert sich, das gekrönt, geküßt und herumgetragen wird. Die Buchstaben der heiligen Schrift unterliegen einer Re-Ikonisierung. Die talmudische Lektüre vertieft sich in die plastische Form des Buchstabens selbst, aus dem sie eine zusätzliche geheimnisvolle Bedeutung ermittelte. Das B als erster Buchstabe der hebräischen Tora z.B. repräsentiert in dieser ikonisierenden Lektüre den göttlichen Anfang der Welt, ein Tor symbolisiert die Öffnung, aus der die Schöpfung heraustreten kann. Die Steigerung der heiligen Schrift zum Bild ist ein gemeinsames Element von Judentum, mittelalterlichem Christentum und Islam.“

⁷⁰ Zu dieser Zeit entwickelte sich auch die spezifische jüdische Magie, die sich Erkenntnisse arabischer Gelehrsamkeit zu eigen machte – die Kabbala, in der jeder Buchstabe einen bestimmten Zahlenwert hat. Hier liegt auch die einflussreichste Wurzel des Namenszaubers (vgl. dazu Scholem⁹1998).

Die Renaissance-Magier Marsilio Ficino (1433-1499) und Giordano Bruno (1548-1600) waren der Meinung, Magie könne und dürfe sowohl übernatürliche als auch natürliche Kräfte entfesseln. Bei ihnen wird die Grenze zwischen guter und böser Magie verwischt.

In der Romantik entwickelte sich wiederum eine Neubestimmung des Begriffs. Friedrich Schlegel (1772-1829) sah in der Magie eine Wissenschaft, die alle Künste und Wissenschaften in eine einzige zu binden vermag und somit die Kunst wäre, das Göttliche zu produzieren.

Aber auch, als das Zaubern im barocken 17. und 18. Jahrhundert ‚belanglos‘ (Daxelmüller 1993, 32) wurde, blieb die ‚Faszination‘ (vgl. Holtz, G. 1984) am ‚Magisch-Paranormalen‘ (Daxelmüller 1993, 33) erhalten. Der wissenschaftliche elitäre Charakter des Magischen verschwand, während Magie latent lebendig blieb und ihre Wandelbarkeit als ‚Wissenschaft der Metamorphose‘ zeigte. Im Barock erlebt magisches Denken und Handeln eine Variation, denn die Vorstellung des mittelalterlichen Ordo-Gedankens ist noch lebendig.

II.2.4 Potenz der Magie in unserer Gegenwart

Die Aufklärung bzw. die Entmythologisierung und Entzauberung⁷¹ (Max Weber) ließen magisches Denken in wissenschaftlichen Diskursen beinahe zur Gänze verschwinden. Erst im postmodernen 20. Jahrhundert erfuhr das Magische, das sich dennoch in vielen Alltagshandlungen beibehalten hat⁷², als wissenschaftlicher Gegenstand selbst eine Renaissance. Gegenwärtig ist bereits eine Inflation des Magie-Begriffes festzustellen, der sich weithin der Möglichkeit einer Definition entzieht.

Das Magische in Sprache und Schrift erfährt eine Renaissance seit der Abkehr vom Logo-zentrismus, seit der Betonung des Eigenwertes der Schriftmaterialität und seitdem das radikale Arbitraritätsprinzip der Schrift hinterfragt und die Aufmerksamkeit auf den

⁷¹ Göttert (2001, 12) betont die Verbindung von magischem Denken und Sinnvermutung. Sinnvermutung gebe der Welt einen Zauber, den die Wissenschaft zu Unrecht ablehne.

⁷² Viele (ritualisierte) Handlungen haben ursprünglich magischen Charakter, wie z.B. die eigenhändige Unterschrift für die Rechtsgültigkeit von Verträgen oder die Besiegelung eines Geschäfts durch Handschlag.

schriftlichen Ausdruck als solchen gelenkt wird. In der Mitte des 20. Jahrhunderts vollzog sich eine Wende in der Magietheorie. Sie beruhte vor allem auf einer Neubewertung der Kritik von Feldforschern des 19. Jahrhunderts, die der Magie ausschließlich einen Ort in ‚primitiven‘, meist schriftlosen Kulturen zubilligten. Das Interesse an der Magie wuchs und ihre wissenschaftliche Untersuchung erfuhr eine stärker wertfrei ausgerichtete polydisziplinäre Konjunktur. Die neuere Magiediskussion hat sich abgewandt von pejorativen Bewertungen, die Magie als ‚irrational‘ beurteilten, zugunsten eines stärker rational differenzierenden und phänomenologisch deskriptiven Umgangs mit magischen Vollzügen, Elementen und Merkmalen, so dass sich eine Entmystifizierung der Magie anbahnen konnte.

Die skizzierte Diskussion um die nicht endgültig zu klärende Definitionsfrage des Magiebegriffs und die disparate Geschichte des Magieverständnisses eröffnen „erhebliche Interpretationsspielräume“ (Daxelmüller 1993, 79). Demzufolge können Gegner und Befürworter magischer Praktiken und Geisteshaltungen auf entsprechende Quellen und Vorstellungen zurückgreifen, um ihre Sichtweisen zu begründen.

Magie ist eine „Bedingung des Alltags“ (Bukow 1994, 61), die nicht in abgegrenzten Bereichen ihr Dasein fristet, sondern sich auf alle Daseinsfunktionen, auch die der Sprach- und Literaturwissenschaft ausdehnt. Hartung (1993) spricht folgerichtig von einer ‚Allgegenwart der Magie‘, Bukow (1994) von ihrer ‚Ubiquität‘ und Bertholet (1960) betont „die Vielheit magischer Anlässe im lebendigen Leben“, da Magie nahezu alle Situationen und Lebensbereiche durchdringe und berühre. Viele Magie-Theoretiker (Frazer, Söderblom u.a.) wollen die Magie von der Religion und damit auch von jeder Wissenschaftlichkeit unterscheiden. Gleichwohl besteht gerade in der religiös-kontemplativen wie bei der mystischen Schriftwahrnehmung ein wesentlicher Zusammenhang mit magischen Vollzügen.

Magisch ist dabei die sinnlich-konkrete Funktion von Schrift, in der deren Materialität und somit ihre potentielle Autoreferentialität eine zentrale Rolle spielt. Mit der Erfassung von historischen Formen der Schriftmagie gerät die Bedeutung und Eigenwirklichkeit von Schrift perspektivisch in den Blick. Gleichzeitig und flankierend werden dabei sowohl die ehemals so genannten sekundären (sinnlich-konkreten) Funktionen von Schrift sowie der Begriff des Magischen und der Schriftmagie von negativen Konnotationen befreit.

II.3. Schriftmagie

Ebenso wie der Magiebegriff selbst zeitbedingten Schwankungen unterworfen war, lässt sich dies auch en detail an Phänomenen der Schriftmagie bzw. am magischen Umgang mit Schrift beobachten. (Schrift-)Magie ist interkulturell. Im Gebiet des Mittelmeeres vermischten sich Vorstellungen und Praktiken der Antike mit denen der germanischen und keltischen Völker, und später griffen Christen auf das magische Wissen der Juden zurück (vgl. Kieckhefer 1997, 10).

In der sprachphilosophischen und anthropologischen Forschungstradition zur Magie werden die kommunikativen Formen von Sprache und Schrift ihren magischen Funktionen gegenübergestellt. Auch hier wird ein Gegensatz postuliert zwischen primitivem, d.h. schriftlosem, und logischem, d.h. naturwissenschaftlichem Denken (vgl. Glück 1987); magische Schriftnutzung hätte dieser Sichtweise zufolge keinerlei kommunikative Funktion. Gegenüber mythischem Gedankengut und magischen Vollzügen wurde entsprechend ein theoretisch-rational orientiertes Handeln als höherwertig angesehen.

Es lassen sich in der Geschichte der drei Buchreligionen Judentum, Christentum und Islam viele Beispiele finden, die magisch anmutende Funktionen und Wirkungen von Buchstaben und Schriftmaterial(-ität) belegen. Hierzu gehören der Mythos und Glaube an den Ursprung der Schrift, der sich durch die Neigung charakterisiert, das geschriebene Wort zu hypostasieren, aber auch die Grapholatrie (Anbetung von Texten als Vertreter der jeweiligen Gottheit) oder der Alphabet- und Schriftzauber. Wo Texte – wie etwa die Thorarollen – als göttlich betrachtet und verehrt werden, sind sie ihrer kognitiv-abstrakten Funktion weitgehend enthoben. Sie werden damit in ein anderes System bedeutungsvollen Handelns eingebunden, indem sie ganzheitliche Zeichenfunktion annehmen⁷³.

Die Genese der Schriftmagie und somit die Magie der Schriftmaterialität lassen sich bis ins Altertum zurückverfolgen (vgl. Kieckhefer 1997; Ernst 1995). Für jede eingehendere Beschäftigung mit Schriftmagie ist es unabdingbar, die ‚Quellen‘ magisch-ritueller Verfahren zu diskutieren, da auch die Schriftmagie keinen geschlossenen Kontext auf-

⁷³ Sinnlich-konkrete Funktionen der Schrift zeigen sich bei dem seit dem 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart belegten Brauch, Regalwände mit Büchern oder gar nur mit Buch-Attrappen, auszustatten; Schriftmaterialität umfasst neben den Buchstaben und Wörtern auch die Bücher.

weist und der Begriff einem erheblichen geschichtlichen Wechsel unterworfen ist.

Anders als im rationalistisch ausgerichteten Wissenschafts- und Schriftverständnis ist das Schriftzeichen im magischen Gebrauch nicht nur in der Lage, außersprachliche Dinge zu repräsentieren, sondern ist zugleich eine Existenzform, die über seinen symbolischen und repräsentativen Charakter hinausgeht. Dementsprechend wird den Schriftzeichen zugetraut, Macht zu bannen, zu schützen und zaubern zu können (vgl. Daxelmüller 1983).

„Die solchen [sinnlich-konkreten] Praktiken zugrundeliegenden Anschauungen lassen auch nach der Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem fragen, führen zum Nachdenken über die Natur der Beziehung zwischen Zeichen und Welt, deren Beliebigkeit oder reine Konventionalität sicher dann bezweifelt wurde, wenn das abstrakte System des Alphabets mit in der Welt vermuteten Ordnungsschemata in Deckung gebracht wurde.“ (Wißmann 1981, 305)

Wie jedes Symbolsystem⁷⁴ braucht auch die Schriftmagie kundige Akteure und Interpreten, damit sie funktionieren kann.

II.3.1 Zum Stand der Schriftmagie-Forschung

Unsere Studien zur Magie der Schriftmaterialität nutzen vor allem die Arbeiten zum Thema von Ernst (1995), Geier (1982/1994), Glück (1987), Lange-Seidl (1988) und Tiemann (1938). Glück widmet den ‚sekundären Funktionen der Schrift‘ und besonders der Schriftmagie ein eigenes, ausführlich-deskriptives Kapitel in seinem Buch „Schrift und Schriftlichkeit. Eine kultur- und sprachwissenschaftliche Studie“ und bezieht sich vor allem auf die bahnbrechenden Studien zur Buchstaben- und Schriftmagie von Dornseiff (1922) und Bertholet (1950); wie Glück betont Geier (1994) die ‚sekundären Funktionen von Schrift‘, die eine ‚Spielart‘ die Schriftmagie darstellen können. Tiemann gibt einen Überblick zu den schriftmagischen Phänomenen von den Wurzeln des magischen Schriftgebrauchs aus der Entwicklung der Schriftentstehung bis hin zu psychologischen Ursachen schriftmagischen Denkens und Handelns. Ernst und Geier (1982) eruiieren

⁷⁴ Schrift ist einerseits ein Zeichensystem und damit Gegenstand der Zeichentheorie, andererseits lässt sie sich unabhängig von ihrem Verweischarakter und damit entpragmatisiert auf ihre Valenzen untersuchen.

schriftmagische inhaltliche Merkmale in fiktionaler Literatur und formal-strukturelle Aspekte in der Lyrik, die teilweise auch auf die Materialität von Schrift transformierbar sind. Lange-Seidl und die Beiträge in ihrem Band bemühen sich um eine Verhältnisbestimmung von Zeichenhaftigkeit und Magie⁷⁵. Die Arbeiten dieses Bandes zeigen Möglichkeiten, die von der Materie ausgehende Faszination von der (symbolischen) Zeichenhaftigkeit jeder scripturalen Magie zu trennen. Der Schriftmagie ist ein Objektbezug zur Schrift inhärent, d.h. Schrift kann sowohl als Symbol als auch als eigene Realität existieren⁷⁶. Leider wurde der von Lange-Seidl herausgegebene Band in der Literatur- und Sprachwissenschaft wenig rezipiert.

Allgemeine Darstellungen und Einführungen in die Magie sowie die zahlreichen Versuche einer Definition der Magie widmen sich meist nur marginal der Magie des Schrift- und Buchstabenmaterials (Daxelmüller 1993, Heimbrock/Streib 1994 u.a., Kieckhefer 1997, Petzoldt 1978). Explizit widmet sich Schreiner (2002) schriftmagischem Denken und Handeln. Er beschränkt sich dabei jedoch auf das Mittelalter.

Den explizit magischen Charakter mittelalterlicher Initialen christlicher Handschriften behandeln in ihren Aufsätzen Czerwinski 1997 und Sauerländer 1994, während die beiden anderen Phänomene kaum unter magischer Perspektive behandelt wurden.

Die Beschäftigung mit Schrift- und Buchstabenmagie erfordert aufgrund der unscharfen Umrisse des Magiebegriffs eine auf die Thematik bezogene Definition. Um Aussagen über den magischen Umgang mit Buch und Schrift zu ermöglichen, müssen die sozialen und kulturellen Bedingungen und Konstellationen genauer beschrieben werden (vgl. Harbsmeier 1992).

⁷⁵ In den überwiegenden sprach- und literaturwissenschaftlichen Arbeiten zur Magie wird magischer Umgang mit Schrift (scripturale Magie) zur oralen Magie gerechnet; vgl. den interessanten Aufsatz von Sornig 1985, der in einem Nebensatz erwähnt, dass der Begriff ‚Wort‘ auch seine schriftliche Fixierung meint.

⁷⁶ Lange-Seidl (1988) und Figge (1988) bemühen sich in ihren semiotisch orientierten Arbeiten um ‚banale Beispiele‘ (Lange-Seidl, 80): Ein Amulett, das gegen böse Geister schützt, ist zunächst ein (magisches) Objekt, kein Zeichen (Figge, 21).

II.3.2 Wurzeln der Schriftmagie – Zu den Entstehungsmythen der Schrift

Da die Entwicklung des Buchstabenalphabets sehr kompliziert ist, wurde bis ins 19. Jahrhundert hinein die Frage nach den Anfängen der Schrift mit mythologischen Spekulationen beantwortet oder mit der Entwicklung von theozentrischen Erklärungsmodellen.

Im Blick auf die Buchstabenentstehung stellte u.a. Speyer (1992) die These auf, dass diese auf die Stufe magisch-religiösen Bewusstseins hinunter reiche. Vielfach ist die Auffassung anzutreffen, die Götter hätten die Schrift erfunden und in die Welt gebracht. Im magischen Umgang mit Schrift tritt die Differenz zwischen Bild und Schrift als unwesentlich zurück. Bild und Abbild und somit auch die Schrift gehören ins Ensemble von Medien einer magischen Bewusstseinsstufe, in der mittels der Materialität von Schrift die Wirklichkeit beeinflussbar erschien. Mit diesen Gedanken ist der Glaube an einen göttlichen Buchstabenerfinder und Schriftbringer leicht zu verbinden.

Oft rankten sich um die Herkunft, den Charakter und das Wesen der Schrift vor allem in den Kulturen des Orients sowie im nordgermanischen Kulturkreis mythische Vorstellungen von göttlichen Schrifterfindern, Schriftbringern und Schreibern (vgl. Günther 1993a). Schrift wird dabei als Geschenk der Götter und die Kunst des Schreibens als sakrale Tätigkeit gepriesen.

„Die Vorstellung von der göttlichen Herkunft der Schrift [ist] vorwiegend bei solchen Völkern [anzutreffen], die die Schreibkunst lange Zeit als das Vorrecht einer [bestimmten gesellschaftlichen Schicht] betrachtet haben.“ (Tiemann 1938, 297)

In Ägypten, Babylon, Armenien, Indien und China handeln Geschichten vom göttlichen Ursprung der Schrift. Die Frage der Welterschöpfung durch das göttliche Wort setzt die Diskussion um den Buchstaben und seine Kraft in den Mittelpunkt der Religion (vgl. Holtz, T. 1981). Die Antwort, warum gerade diese oder jene Buchstaben zu diesem oder jenem Wort kombiniert worden sind, muss in einer Bedeutung der betreffenden Buchstaben gesucht werden, die über den rein kognitiv-symbolischen Charakter hinausgehen.

In der jüdischen Tradition gilt die Schrift der ersten zerbrochenen Tafeln des Bundes Gottes mit den Menschen als Götterschrift. Moses wird zum Schriftschöpfer der zweiten Gesetzestafeln. In Ägypten gilt Thot als der schriftbringende Gott. In der Edda (eddischen Überlieferung) der keltischen Dichtung gewinnt Odin Macht über die Runen und ihre magischen Potenzen. Die sagenumwobenen Geschichten um den Ursprung der Schrift verdeutlichen den wechselvollen Zusammenhang von Schrift und magischem Denken und Handeln (vgl. Kieckhefer 1997, 67).

Griechen und Römern dagegen war die orientalische Herkunft des Buchstabens bekannt, so dass dort an die Stelle des göttlichen Schriftschöpfers die Mythen über die Schriftbringer (vgl. Wißmann 1981) treten. Legenden um die Schrifterfindung entstehen vor allem bei solchen Völkern, die ihr Schriftsystem aus anderen Kulturen übernahmen (vgl. Tiemann 1938, 298).

Neben Überlieferungen von einem göttlichen (Ur-)Schreiber und legendarischen Schriftbringern stehen Sagen um mittelbare Offenbarungen der Schrift: Eine Gottheit lässt einen Menschen unter ihrer Inspiration schreiben. Entsprechend entstanden die Hieroglyphen der Priester an den Tempelwänden als Inspirationen des Gottes Thot. Die den Göttern zugeschriebene Erfindung der Schrift findet ihre Fortsetzung also in ihren Schreibhandlungen, mit welchen sie in das irdische und besonders in das heilsgeschichtliche Geschehen eingreifen⁷⁷. Die Hochschätzung der Schrift in Kulturen und Religionen lässt sich somit einerseits aus dem Glauben an einen göttlichen Ursprung der Schrift herleiten und andererseits aus ihrer Verankerung im Mythos.

Hypothesen über den Ursprung der Schrift und ihre göttliche Natur interpretieren die Schrift als magische und mystische Geheimkunst und belegen den historisch engen Zusammenhang von Schrift und Religion.

„Es liegt aber schon im Wesen des Magisch-Religiösen, als machtgeladen vorgestellt zu werden; denn Heiligkeit ist von Hause aus nichts anderes als Machtgeladenheit, und dieses wird durch die Schrift gesteigert.“ (Bertholet 1950, 14)

Einerseits wurden genuin magische Handlungen von den Religionen umgedeutet und übernommen, wie die Fingerstellung beim Beten oder das Küssen der heiligen Schrift,

⁷⁷ Im Alten Testament wird in Daniel 5,25 die schreibende Hand Gottes sichtbar.

andererseits unterlagen magische Objekte in ihren Entstehungsmythen selbst einem „Vergottungsprozess“ (Bertholet 1960, 600).

Die Schreibkunst ist im christlich geprägten Mittelalter noch eine monopolisierte Technik, der ein sehr spezielles Wissen zugrunde liegt, denn Offenbarung und Lehre gründen sich auf den Logos-Glauben⁷⁸ der (heiligen) Schrift. Die Überzeugung von der magischen und schöpferischen Kraft des Wortes bildet die Voraussetzung für die Verehrung der Sprache, die sich in der Schrift noch potenziert. Dies werden die Analysen der Schrift-Bild-Phänomene zeigen (siehe Kapitel V, VII, IX). Somit ist auch die Person des Schreibers an der mächtigen Wirkung der Schrift beteiligt. Religiöse und magische Inhalte galten als besonders niederschreibenswert (vgl. Bertholet 1950, 40).

In Zeiten, in denen der ursprüngliche Bildcharakter der Schrift Menschen noch bewusst war, lassen sich Parallelen zwischen dem religiösen und dem magischen Umgang mit Schrift erkennen. Die Buchgläubigkeit der abrahamitischen Religionen setzt die heilige Schrift als fixierte feststehende Form voraus, so dass der strenge Monotheismus ein zuweilen magisch anmutendes Verhältnis zum Koran, zur Thora und zur Bibel entwickelte (vgl. Ganz 1992, Hartung 1993). In diesen Religionen zeigt sich die Tendenz, das Buch oder die Buchstaben selbst zu verehren (vgl. Glück 1987, 217) bzw. sie zu Gegenständen magischer Riten zu machen; magische Macht eignet nicht zuletzt eben auch den Bildern (vgl. Bertholet 1950). Sofern Alphabet-Buchstaben ursprünglich abbildenden Charakter hatten (vgl. Gross 1994), konnten sie magischen Praktiken dienen. Die „älteste Schrift ist im allgemeinen Bilderschrift; das Bild aber hat von Haus aus einen magischen Sinngehalt“ (Bertholet 1950, 7). Zwischen Bild und Abgebildetem besteht – wie erwähnt – ein geheimer unmittelbarer Kontakt. Jenes stellt dieses nicht nur dar, sondern entwickelt Macht. Kraftwirkungen können etwa durch die bildhafte Anordnung von Buchstaben erzielt werden (siehe Kapitel II.3.2.5.2 zum Sator Arepo-Quadrat). Die Verwendung bestimmter Materialien kann die Machtgeladenheit des Geschriebenen noch steigern, so z.B. die Verwendung der roten Farbe, die eine besondere Rolle spielt: Rot ist die Farbe des Blutes.

⁷⁸ „Im Anfang war das Wort“ (Johannes 1,1). Der griechische Begriff ‚λόγος‘ ist auch mit ‚Gedanke‘, ‚Sinn‘, ‚Vernunft und Grund übertragen zu übersetzen. Λόγος leitet sich von ‚λέγειν‘, lesen, ab und bedeutet ursprünglich ‚Rechenschaft‘, ‚Aufzählung‘. Der Begriff spielt in der griechischen Antike und in der Alten Kirche eine entscheidende Rolle. Zunächst steht der Begriff im Gegensatz zum vorrationalen Mythos, meint also das begründende reflektierende menschliche Denken. Im Platonismus bezeichnet Λόγος die Mittlerinstanz zwischen dem transzendenten Gott und der Materie. Dem Λόγος wird somit Schöpfungskraft zugesprochen. Auf dem Konzil von Nicäa (325) wird die Wesensgleichheit des Λόγος mit Gott festgelegt, die schließlich zum trinitarischen Gottesverständnis führt (vgl. Schilson 1995).

Die Schrift als Mittel und Gegenstand zauberischer und mystischer Aktivitäten hat allerdings immer auch rational-technische Gründe, denn schriftlich Fixiertes ist im Gegensatz zum sprachlichen Ausdruck manipulierbar. Die Vorstellung vom göttlichen Buchhalter über die Himmelschrift, die sich in der bedeutungsvollen Anordnung der Sterne zeigt, konnte sich in den Religionen durchsetzen, so dass die „vornehme Herkunft der Schrift ihrer Mystifizierung Tür und Tor öffnet“ (Glück 1987, 213). Alles Geschriebene wurde als wirkungsvoll erachtet. Die Schrift sicherte zudem die Tradierbarkeit, indem sie die Gedächtnisleistung übernimmt und die genaue Einhaltung der Rituale fixiert, in denen sich magisches Handeln äußert. Diejenigen, die weder einen aktiven oder unmittelbaren Anteil an der Schreibkultur hatten noch über Kenntnisse des Lateinischen verfügten, überbrückten diese Distanz durch magische Vorstellungen.

„Die magische Bedeutung des geschriebenen Wortes rührt nicht zuletzt daher, daß das Christentum eine ‘Religion der Schrift’ ist. Nicht obwohl, sondern weil die Masse analphabetisch war, nahm die Schriftlichkeit des frühen (und hohen) Mittelalters einen hohen Rang ein. Der ‘Glaube an die Macht des Geschriebenen’ (Bertholet 1947, 46) impliziert folgerichtig den Glauben an die magische Macht des Schreibenden.“ (Hartung 1993, 124f.)

Zur Ausübung einer Kraftwirkung kann in den Buchreligionen zuweilen bereits ein einziger Buchstabe genügen. Das althebräische Thau/Thaw, der letzte Buchstabe des hebräischen Alphabetes, verdankt seine magische Kraft seiner ursprünglichen kreuzähnlichen Form, denn ihre „Wirkungskraft können Buchstaben [...] aus ihrer monogramatischen Bedeutung ziehen“ (Bertholet 1950, 14). Das Thaw wurde in besonderer Weise für die magische Instrumentalisierung benutzt: Einerseits in Formen weißer, Heil bringender Magie, andererseits apotropäisch, um Unheil durch magische Riten abzuwehren. Hier konkretisiert sich die Materialität von Schrift funktional vor allem als „Instrument konkreter Lebensbewältigung“ (Schreiner 2002, 88)⁷⁹.

⁷⁹ Schreiner ist einer der wenigen, der sich explizit mit Formen der Schriftmagie beschäftigt. Auf eine Definition des Magiebegriffs verzichtet er jedoch. Die Komplexität des historisch wandelbaren Begriffs und der mit ihm verbundenen terminologischen Differenzierung (Aberglaube, Superstitio, Zauber) zeigt Schreiner an vielen Beispielen, unter denen mancherlei apotropäische Formeln begegnen: „Dem mit einem Kreuzzeichen verbundenen Aussprechen einer Buchstabenkombination schrieb man die Kraft zu, Schadensmächte fernzuhalten und abzuwehren“ (Schreiner 2002, 78). Derlei Bräuche definiert er als Zauber. Eine differenzierende Abgrenzung von Magie und (christlicher) Religion findet sich hier nicht. Eine der wesentlichen Fragen in der gegenwärtigen Magiediskussion bleibt damit unbeantwortet.

Der Anfang und das Ende des griechischen Alphabets, A und Ω, fassen die ganze Machtgeladenheit sämtlicher zwischen ihnen stehender Buchstaben zusammen aufgrund des göttlichen Ausspruchs in der Apokalypse: „Ich bin das A und Ω, der Anfang und das Ende“ (Offenbarung 1,8).

II.3.3 Genuin-magischer Umgang mit Schrift – Prinzipien, Typen und Formen

In den Schriftursprungsmythen wird das geschriebene Wort hypostasiert. Hier eignet der Schrift eine besondere Kraft, die immer dann fortwirkt, sobald Geschriebenes mit magischen Absichten verwendet wird⁸⁰. Weil aber die Materialität der Schrift seit Platon pejorativ beurteilt wurde und alles Magische im rationalen Weltverständnis dem Verdikt der Irrationalität verfiel, konnte sich die Auffassung durchsetzen, dass die Schrift dem logischen Denken lediglich als Symbol und Instrument zur Vermittlung von Sinneseindrücken und begrifflicher Verarbeitung zu dienen hat. Die Magie dagegen hängt fest am Buchstaben (vgl. Di Marco 1988, 54) und somit an der Materialität des Geschriebenen. Voraussetzungen für einen magischen Umgang mit Schrift und für den Glauben an magische Schriftwirkungen liegen also sowohl in den Ursprüngen der Schriftentwicklung als auch in den Anfängen der Sprachwissenschaft, die davon ausgehen, dass das Geschriebene und die mit ihm gemeinte materielle oder geistige Außenwirklichkeit in einer Wechselbeziehung zueinander stehen.

„Dadurch, daß ich die Bezeichnung eines Dinges oder Wesens niederschreibe – natürlich unter strenger Beobachtung bestimmter formaler Gesetze – werden beide in einer unsinnlichen, aber wirkenden Weise miteinander identisch.“
(Tiemann 1938, 313)

Ebenso wie die schriftliche Benennung nicht nur ausschließlich die Wiedergabe mündlicher Rede ist, ist das Niedergeschriebene mehr als das Abbild des Gegenstandes und mehr als ein Teil desselben.

⁸⁰ Dies ist die Potenz der Schrift schlechthin: Ohne ihre Materialität zur Kenntnis zu nehmen, wird sie heute in der Absicht verwendet, Informationen zu transportieren. Das gelingt jedoch nur, wenn der Benutzer eingeweiht ist, d.h. wenn er die benutzten Buchstaben als Zeichen mit über sich selbst hinausweisendem Inhalt wahrzunehmen vermag. Wir benutzen Schrift beinahe ausschließlich absichtsvoll und nutzen damit latent ihre besondere Kraft.

Solange Buchstaben und ihre Kombinationsprodukte ausschließlich als Zeichen wahrgenommen werden, bleibt ihr magischer Charakter verborgen. Es ist deutlich, dass allein linguistische oder literaturwissenschaftliche Perspektiven die angesprochenen Sachverhalte und Wahrnehmungsprozesse nicht erfassen können. Magie umfasst eben auch ein nichtsprachliches Bedeutungssystem, dessen orientierende Funktion daraus erwächst, dass es aus Buchstaben- und Schriftmaterial (-ität) besteht, das auch in anderen semiotischen Systemen verwendet wird (vgl. Glück 1987). Schriftfunktionen im Kontext von Magie können der Sprach- und Literaturwissenschaft disziplinär erst dann zugeordnet werden, wenn sich die Sprachwissenschaft von der logozentrischen Beschränkung auf die rein kognitive Signifikation löst und die Literaturwissenschaft die Affinität von magischen Funktionen und Lyrik aufdeckt. Dazu ist ein Schritt in die Geschichte der handelnden Subjekte, ihrer Praktiken und Absichten bezüglich des interessierenden Gegenstandes der Schrift unerlässlich und klärend.

Der Wandel des Magieverständnisses und die fast ausschließlich pejorative Bewertung der Schriftmagie spiegeln sich in der hermetischen Tradierung (schrift-) magischer Phänomene. Seit den Ursprüngen der Magie ist der Zugang zu magischem Wissen tabuisiert, marginalisiert und dämonisiert worden (vgl. Schlieben-Lange 1988, 41ff.). Luther z.B. nennt in seinen Auslegungen zum ersten Gebot einige Beispiele für magischen Umgang mit Schrift, ohne sie zeitlich zu bestimmen oder ihre genauen Quellen anzugeben. Er kritisierte etwa einen im Wittenberger Raum anzutreffenden magischen Ritus, der gegen die verderblichen Wirkungen von dämonischen „Elben“ helfen sollte. Dazu wurden den Kindern Schutzbriefe um den Hals gebunden. (vgl. Luther, Martin: WA 1, 402, 15-21).

„Das magische Denken und Handeln läßt sich nicht aus Lehrsätzen oder schriftlich niedergelegten Erkenntnissen eruieren, sondern nur an rituellen Handlungen und Lebensregeln festmachen.“ (van Dülmen 1994, 79)

Zudem gilt ebenso:

„Die eigentliche Quelle magischer Kraft ist das gesprochene oder geschriebene Wort“ (Kieckhefer 1997, 64).

Magische Kräfte, die bestimmten Gegenständen wie z.B. Edelsteinen zugeschrieben wurden, verstärkten sich durch Inschriften. Die Formen und Wirkungen des sinnlichen, magischen Umgangs mit Schrift sind mannigfaltig und reichen bis an die Anfänge der (Alphabet-)Schriftentwicklung zurück. Im Folgenden werden ausgewählte historische Beispiele magischen Umgangs mit Schrift vorgestellt, die von einer ikonischen Potenz des Buchstabenmaterials ausgehen.

Neben dem apotropäischen und sakramentalen Schriftzauber begegnet der Typus der magisch erzwingenden Wirkung von Schrift, die sich z.B. im Herbeiholungszauber oder in Beschwörungen realisiert. Eine andere Form der magischen Zwingwirkung ist der auf Augustinus zurückgeführte Austreibungszauber, mit dem Krankheiten als sichtbare Zeichen der Anwesenheit von Dämonen ausgetrieben werden sollen.

Als magisch lässt sich an diesen Formen sowohl die Objektbindung als auch die Konstruktion des Wahrnehmungsaktes bezeichnen. Die magische Form, Verwendung, Wahrnehmung und Funktion von Schrift zeigt sich vor allem dort, wo ein niedergeschriebener Name mit der Person selbst identifiziert wird (Namenszauber⁸¹), begegnet aber auch in der Alphabet- und Buchstabenmagie. Das Spektrum magisch-okkulturer Ritualformen und skripturaler Magie realisiert sich in einer beachtlichen medialen Vielfalt, wie in beschrifteten Amuletten, Schutzbriefen, geheimnisvollen Schriften usw.

Wie erwähnt, lassen sich die magiethoretischen Begriffe für bestimmte Praktiken kaum scharf abgrenzen. Typen des Heilzaubers oder des Liebeszaubers können sowohl unter Prinzipien der weißen (apotropäisch) wie der schwarzen Magie rangiert werden, d.h. dasselbe Ritual und sein Ziel lassen sich je nach entsprechender Intention entweder als Liebes- oder als Bannzauber bezeichnen. Die vorgenommenen Systematisierungen in Prinzipien (,schwarze', ,weiße', ,imitative', ,kontagiöse' Magie) oder Typen (passiv, aktiv, Orakel und Heilzauber), aber auch Anwendungspraktiken wie das Steige- und Schwindeschema oder magische Quadrate helfen jedoch, das komplizierte Denksystem der Schriftmagie im Überblick zu erfassen.

⁸¹ Heute noch nachwirkende Spuren des Namenszaubers zeigen sich darin, dass urkundliche Schriftstücke erst durch persönliche Unterzeichnung mit dem eigenen Namen als gültig betrachtet werden oder im Interesse an Autogrammen berühmter Persönlichkeiten. Die Unterschrift einer Person repräsentiert ihr tatsächliches Vorhandensein und die Anwesenheit ihrer Aura.

Ob und in welcher Art und Weise dem Geschriebenen magische Wirkung zugeschrieben werden kann und ob mittels der Schrift magische Handlungen vollzogen werden oder ob gar die Schreibhandlung selbst als magisch zu klassifizieren ist, wird durch die Bedingungen des religionsgeschichtlichen und kulturhistorischen Hintergrundes, des pragmatischen Rahmens definierbar. Offensichtlich ist, dass der Schriftmaterialität eine eigene Bedeutung und der Schrift eine eigene Wahrnehmungsebene eignet.

II.3.3.1 Das Prinzip apotropäischer Schriftmagie

Im magischen Umgang mit Schrift und in der magischen Wirkung des Geschriebenen wird die Vermischung imitativer und kontagiöser Prinzipien besonders deutlich. Alle historischen Beispiele der Schriftmagie lassen sich unter dem so genannten Analogiezauber subsumieren (Namenszauber, Buchstabenmagie). Der Glaube an eine Schutzkraft des geschriebenen Wortes ist in allen Völkern, die eine Schrift besitzen, lebendig (vgl. Tiemann 1938). Die Namen von Heiligen und Kreuze wurden an Fenster und Türen geschrieben, um Dämonen und bösen Geistern den Eintritt zu verwehren. Außerdem wurden Amulette getragen, um sich selbst zu schützen. Allerdings lässt sich beim Tragen von Amuletten kaum entscheiden, ob dies einem apotropäischen Zweck dient oder dem sakramentalen Bestreben, die Kräfte des Trägers zu stärken oder zu erneuern. Schriftmagie zeigt also meist den apotropäischen Charakter weißer Magie.

II.3.3.2 Typen

II.3.3.2.1 Heilzauber

Im Heilzauber werden den Kranken mit Segenssprüchen versehene Lebensmittel verabreicht, oder die Krankheit soll vernichtet werden durch den Verzehr des Zettels, auf dem ihr Name geschrieben steht. Gedruckte, geschriebene oder gebackene Alphabetbuchstaben gibt man Kindern zu essen, um ihre Intelligenz zu fördern – darin begegnet eine erweiterte Form des Heilzaubers. Ein Ausläufer dieser Tradition sind vermutlich die Buchstabenplätzchen, das so genannte ‚Russisch Brot‘ oder die Buchstabennudeln. Der Identitätsglaube spielt für die Behandlung von Krankheiten eine große Rolle.

Das Tragen von Amuletten im apotropäischen Schriftzauber unterscheidet sich von dem Austreibungszauber insofern, als Amulette meist prophylaktisch getragen werden, während im Austreibungszauber die Krankheit bereits wirksam ist und durch spezielle

Schriftverwendung vertrieben werden soll.

II.3.3.2.2 Bannzauber: Liebeszauber und Schadenszauber

Ein schriftlicher Bannzauber wird ausgeführt, um z.B. Blutungen zu stillen oder um Feuersbrünste zu hemmen. Ein Bannzauber ist auch der seit der Antike bekannte Liebeszauber. Dabei kommt es darauf an, der begehrten Person unbemerkt einen mit beider Namen beschriebenen Zettel zukommen zu lassen, um in ihr die Liebe zur der den Zauber ausführenden Person erwachen zu lassen. Eine andere Methode des Bannzaubers zeigt sich in den verschiedenen Möglichkeiten, einen Dieb dazu zu bringen, das Gestohlene zurückzubringen bzw. jemanden als Täter zu überführen.

Der Bannzauber ist nicht eindeutig der weißen Magie zuzurechnen. Er kann auch in zerstörerischer Intention eingesetzt werden.

II.3.3.2.3 Orakel

Der mantische, zukunftsdeutende Gebrauch des Geschriebenen (Orakel, Ordal) ist mehrdeutig.

„In vielen Fällen dient er sicher nur dazu, die für jede Zukunftsbefragung nötigen unterschiedlichen Möglichkeiten zu kennzeichnen“ (Tiemann 1938 370),

kann aber ebenfalls mit positiver oder negativer Intention verwendet werden. Im Stab-orakel der Germanen wurden Zeichen in Hölzer eingeritzt. Diese Einritzungen dienten der Unterscheidung der Stäbe, die anschließend für abergläubische Riten zur Bestimmung der Zukunft verwendet wurden. Im Christentum wurde dieser Brauch modifiziert und übernommen: Mit Namen versehene Stäbchen oder Zettel wurden unter das Altarbuch gelegt, bevor eine Messe daraus gelesen wurde. Danach zog man einen Namen heraus; der Person des Namens, der auf dem Stäbchen eingeritzt war, galt dann in besonderem Maße das Gesagte.

In den Entdeckungsortakeln zeigt sich die angenommene Gleichsetzung des geschriebenen Wortes mit dem gemeinten Gegenstand (Identitätsglaube). Um einen Dieb zu entlarven, wurden z.B. die Namen aller Verdächtigen auf Gegenstände geschrieben und

diese dann im See versenkt. Der zuerst versunkene oder als erster wieder aufgetauchte Gegenstand verriet den Namen des Diebes. Das Prozedere wurde vorher festgelegt.

Ähnliche Methoden wurden beim Liebeszauber angewandt: Mädchen schrieben dabei Namen von heiratsfähigen Burschen auf Zettel und legten sie unter ihre Kopfkissen. Der am nächsten Morgen zuerst gegriffene Zettel enthielt den Namen des Bräutigams; umgekehrt konnte ein Mädchen die Zettel bei Nacht nacheinander aus dem Fenster werfen. Der zuletzt geworfene Zettel enthielt den Namen des Bräutigams. Eben solche Losorakel wurden verwendet, um den künftigen Beruf oder den nächsten familiären Todesfall in Erfahrung zu bringen.

In den beschriebenen Formen des Schriftzaubers wird der Objektcharakter des Geschriebenen besonders plastisch.

- Im Heilzauber nimmt eine Person die Kraft der Wortbedeutungen durch den Verzehr ihrer schriftlichen Repräsentation (Zettel) in sich auf.
- Der Fluchzauber entfesselt die Kraft der Verfluchung durch die Niederschrift des Namens einer Person auf Bleitafelchen in griechischen Schriftzeichen und gleichzeitig in lateinischer Sprache, wie dies bereits in der römischen Kaiserzeit üblich war.
- Ein Bannzauber kann durch Beschriftung von Haustüren mit Segenssprüchen Dämonen und Unheil abwehren.
- Im Liebeszauber werden die Gefühle einer begehrten Person beeinflusst, indem bestimmte Gegenstände mit dem Namen einer Person versehen und danach zauberkräftige, absichtsvolle Riten durchgeführt werden.
- Die sich auf Vergangenes beziehende Wahrsagung zur Ermittlung des Schuldigen in Kriminalfällen fällt in das Gebiet des Orakels. Zeremonien der Bibliomantie und des Buchstabenorakels wahrsagen Zukünftiges.

II.3.3.2.4 Namenszauber

Die hohe magische Valenz der Schrift lässt sich entwicklungsgeschichtlich auf die verschiedenen Wirkungen und Formen des Namenszaubers zurückführen.

„Die im Schriftzauber vielfach geübte Sitte, nur die Anfangsbuchstaben der Worte des Zauberspruches niederzuschreiben, hat ihre Wurzel in der frühchrist-

lichen Schreibung der nomina sacra.“⁸² (Tiemann 1938, 379)

Psychologisch beurteilt ist dem Namenszauber eine Identitätsvorstellung inhärent, die Ausdruck des menschlichen Strebens nach geistig-materieller Macht ist. Sobald etwas benennbar ist, kann es beherrscht und Macht darüber ausgeübt werden. Aus dem Identitätsglauben von Bezeichnetem und Bezeichnendem entstand auch der Brauch, alte Thora-Exemplare nicht zu vernichten, da sie mannigfach die Buchstaben, aus denen der Gottesname gebildet werden konnte, enthielten. Sie werden wie verstorbene Personen bestattet.

Die magisch-religiöse Faszination von Schrift spiegelt sich auch in der überlieferten Legende des Heiligen Franziskus, der jeden beschrifteten Gegenstand aufbewahrte, weil auf ihm der heilige Gottesname oder Buchstaben desselben stehen konnten (vgl. u.a. Tiemann 1938)⁸³.

Bereits in der griechischen Antike verbirgt sich das Wesen der Dinge in ihrem Namen. Besonders die Eigennamen der Gottheiten und alle Schriftzeichen, die den göttlichen Namen bilden, galten zunächst im Judentum und daran anschließend auch in der christlichen Religion als verehrungswürdig und sollten vor Missbrauch geschützt werden.

„Die sicherste Methode, sich der geheimen Kräfte der Buchstaben zu versichern, besteht verständlicherweise darin, das gesamte Alphabet zu nutzen [...], um alle potentiellen Produkte zu erfassen.“ (Glück 1987, 218ff.)

Die Formen des Schriftzaubers folgen dem Prinzip des Analogiezaubers. Aufgrund des jüdischen Verbotes, den Gottesnamen niederzuschreiben, entwickelten sich verschiedene Formen der Substitution nach dem Pars-pro-toto-Prinzip (,t‘ für Gott) und der Kontraktion (,hl.‘ für heilig), durch die sich die magische Anwendung des Schriftmaterials schnell ausbreitete (vgl. Dornseiff 1922, Glück 1987). Durch Matthäus 5, 18: „Amen, das sage ich euch: Bis Himmel und Erde vergehen, wird auch nicht der kleinste Buchstabe des Gesetzes vergehen, bevor nicht alles geschehen ist“, hat das Christentum selbst der Schreibkunst größte Aufmerksamkeit zugewandt. Und im „spätantiken Nach-

⁸² Das heilige Tetragramm יהוה musste „Adonai“ gelesen werden, so dass die heilige Macht des geschriebenen Wortes verhüllt und nicht missbräuchlich verwendet wurde (vgl. Dornseiff 1922, 145f.).

⁸³ Hierbei ist zu beachten, dass Franziskus ein Schriftkundiger war; viele Magie-Theoretiker weisen vor allem schriftunkundige Kulturen und Gesellschaften als anfällig für Schriftmagie aus.

rationalismus‘,

„in dem die primitiven Vorstellungen von einer wirkenden Identität des gemeinten Gegenstandes mit dem geschriebenen Wort längst verblasst sind und einer rein mechanisch-magischen Anwendung des Buchstaben- und Wortzaubers Platz gemacht haben [wird die Schrift ein] lebendiger Ausdruck für die Symbolhaftigkeit der ganzen Welt“ (Tiemann 1938, 386f).

Geheimschriften dieser Art tradierten sich im Brauch der ‚Initialkurzwörter‘, deren Verwendung den Lesevorgang hemmt und verlangsamt und somit eine Methode der ‚wilden Semiose‘ (Assmann, A.) und der Verfremdung (Sklovskij) darstellt – aber nur so lange sie tatsächlich überraschende Wirkung haben.

Der Kirchenvater Origenes (185-254) nimmt an, dass magische Kräfte an den Worten und besonders an den Namen haften. Wenn der Name bestimmter Dämonen, aber auch der Gottesname oder die Namen lebender Personen ausgesprochen oder geschrieben werden, gewinnt man Macht über sie. Im Mittelalter setzte sich eine am Ursprung natürlicher Vorgänge interessierte Magie durch, die am magischen Umgang mit Schrift anknüpfte. Mittels Buchstabenpermutationen glaubte man den verborgenen Kräften der Natur nahe zu kommen, um verändernd auf sie einzuwirken. Diese rationalistisch orientierten Formen der Schriftmagie (vgl. Ernst 1991) zeigen, dass der magische Umgang mit Schrift keineswegs als ‚primitiv‘ zu bezeichnen ist.

Das Prinzip der Analogie, das die Identität des geschriebenen Namens mit der ihn tragenden Person voraussetzt, realisiert sich in einer Vielzahl der schwarzen und weißen Magie- und Zauberarten: im Heilzauber, Liebeszauber, Fluch-, Bann-, Schadenszauber und im Orakel. Bei Fieber sollte der Kranke seinen Namen auf einen Zettel schreiben und diesen essen, um mit der Schrift die Krankheit zu vernichten (Heilzauber); der Zettel, auf dem der Name des Feindes steht, wird zerrissen, um dem Feind Schaden zuzufügen. Bei solchen Formen der Schriftmagie kommt es häufig auch auf den Akt des Schreibens an sich an und nicht ausschließlich auf das Produkt bzw. den Inhalt des Geschriebenen – die ritualisierte Handlung ist ausschlaggebend für die intendierte Wirkung. Das magische Verständnis von Schrift, die den niedergeschriebenen Namen mit der Person identifiziert, hat sich im bis heute rechtsbestimmenden Brauch der persönlichen Unterschrift unter Verträge tradiert. In der frühchristlichen Sekte der Jakobiner

wurden mit Gebeten beschriebene Brote gegessen, um das Gedächtnis zu stärken; besonders starke Wirkungen schrieb man der Kraft und Heiligkeit des Gotteswortes (Bannzauber) zu.

Neben den vollständigen Namen fanden also Abkürzungen und Kontraktionen besonders des Jesusnamens Eingang in den Schriftzauber. Ebenso konnte sich der beabsichtigte Zauber durch die Ersetzung des einfachen Namens durch Wortgruppen verstärken, die an die Hilfe spendenden Mächte gerichtet waren.

II.3.3.2.5 Buchstaben- und Alphabetzauber⁸⁴

Der Schriftmagie-Typ der Alphabet- und Buchstabenmagie⁸⁵ richtet sich an eine numinos wirkende, gleichwohl persönlich gedachte Macht. Einzelne Buchstaben in unterschiedlichen, z.B. asemantischen Kombinationen und Anordnungen werden im Buchstaben- und Alphabetzauber verwendet⁸⁶. Im alten Ägypten (seit ca. 1150 v. Chr.) war es üblich, sinnlose Buchstabenkombinationen niederzuschreiben, um möglicherweise den Namen des verborgenen Urgottes zu erhalten. In griechischer Zeit trug man einzelne Buchstaben zu apotropäischen Zwecken als Amulett. In spätantiker Zeit setzte sich dann die Verwendung der vollständigen Alphabetreihe als wirksamste Formel des Buchstabenzaubers speziell im Namenszauber durch, da sie alle Wesen und Dinge in sich einzuschließen vermochte.

II.3.3.3 Erfolg der Schriftmagie

Für den Erfolg eines Schriftzaubers ist neben der Anordnung des Geschriebenen (semantisch, asemantisch, gehäuft, ikonisch) und der Einhaltung des Ritus auch das Mate-

⁸⁴ An entwicklungsgeschichtlich frühester Stelle der im Alphabetzauber verwendeten Buchstabenreihen stehen die heiligen Zeichen und Symbole, wie sie in den Losorakeln (der Germanen) Verwendung finden. Im Lauf der Geschichte des christlich-abendländischen Kulturkreises werden die älteren heiligen Zeichen durch das christliche Kreuzzeichen verdrängt (vgl. Kieckhefer 1997, Tiemann 1938).

⁸⁵ Vgl. dazu die ausführliche und noch immer lesenswerte Studie von Dornseiff 1922. Dornseiffs Interesse richtet sich vor allem auf die ‚Kunst des Schreibens als unheimliches Mysterium‘ (1) und subsumiert Magie unter mystischen Schriftgebrauch.

⁸⁶ Tiemann schließt die Runen aus dem Typ des Buchstaben- und Alphabetzaubers aus, weil sie nicht als Laut- oder Wortzeichen zu klassifizieren sind, sondern als Symbole. Geier (1994) argumentiert anders, indem er darauf verweist, dass „die geheimnisvolle Stärke der geschriebenen Zeichen in ihrer Materialität“ (Geier 1994, 679) liegt, eben weil sie mehr als bloße Fixierung sprachlicher Aussagen sind. Die nord-europäischen analphabetischen Völker benutzten die Schrift zu magisch-kultischen Zwecken. Kieckhefer (1997) betont, dass es nicht eindeutig zu klären ist, ob die Runenschrift „ursprünglich und eigentlich ein Werkzeug zum Zaubern“ (61) war.

rial, auf dem und mit dem geschrieben wird, von Bedeutung. Beim Liebeszauber ist es besonders wirksam, mit Blut oder roter Tinte zu schreiben. Die Semantisierung des Schreibmaterials entsprach der Intention, sich gegen feindliche Einwirkungen zu schützen; so schrieb man auf stark duftende Pflanzenblätter, um Dämonen fern zu halten. Eher pragmatisch orientiert dagegen ist der Brauch, Kranken auf Mandeln, Käse oder Brot eingeritzte Zeichen zu essen zu geben.

Der Erfolg des Schriftzaubers ist vielfach von der ihn ausführenden Person abhängig. Magier zeichneten sich in Antike und Mittelalter durch eine besondere soziale Stellung aus. Im Mittelalter wurde die ausführende Person häufig allerdings nur deshalb ausgewählt, weil sie die Schreibkunst am besten beherrschte. Ebenso galt es, für den Schriftzauber besonders günstige Zeiten zu wählen, z. B. die bestimmten Kirchenheiligen geweihten Tage.

Zur magischen Verwendung der Schrift werden vor allem solche Dinge herangezogen, denen bereits eine vorhandene Kraft zugeschrieben wird. Im islamischen Fruchtbarkeitszauber war es z.B. Sitte, jungen Eheleuten ein mit der 112. Sure⁸⁷ beschriebenes Ei zu essen zu geben. Christliche Gegenstände wie z. B. Glocken wurden in der Absicht, ihre heilige Kraft zu vermehren, mit Inschriften versehen (vgl. Tiemann 1938). Von weiterführender Bedeutung sind die von Schreiner differenziert „gestuften Grade der Materialität“ (Schreiner 2002, 88), die er verschiedenen Formen der Schriftmagie zuordnet.

Während lange die Materialität von Schrift und ihre magische Valenz kaum berücksichtigt wurden, lässt sich mittlerweile phänomenologisch differenzieren: Die bewusste oder unbewusste Verwendung von Texten diente der Erforschung der Zukunft, der Heilung von Krankheiten, der Abwehr von Unwettern und bösen Geistern. Damit wurden unterschiedliche Grade der wirkungsmächtigen Realität von Schrift instrumentalisiert. Die differenzierende Kategorisierung aktiver und passiver magischer Praktiken ermöglicht die weitere Pluralisierung und perspektivische Erweiterung in der Phänomenologie des Schriftgebrauchs.

⁸⁷ 1. Sprich: Er ist der eine Gott, 2. Allah, der Alleinige; 3. Er zeugt nicht und wird nicht gezeugt, 4. Und keiner ist ihm gleich.

II.3.3.4 Wirkungssteigerung

Verschiedenen Verfahren wurde zugetraut, intendierte Wirkungen des Schriftgebrauchs zu verstärken. Vom Niederschreiben fremder Buchstaben erhoffte man sich eine Vergrößerung der intendierten Wirkung. Dem diente auch der usus, jeden Buchstaben eines Zauberwortes⁸⁸ auf ein gesondertes Blatt zu schreiben, um die magische Kraft jedes einzelnen Zeichens zu nutzen. Ähnlich wurden Zaubersprüche so konstruiert, dass jeder einzelne Buchstabe als Wort ausgeschrieben wurde, um neue Worte und Dinge zu schaffen und alle Kräfte zur Entfaltung zu bringen, die in einzelnen Buchstaben liegen.

Bereits im Hellenismus, später aber auch in kirchlichen Benediktionen (schriftlichen Regeln des 6. Jahrhunderts für das klösterliche Leben, die auf Benedikt von Nursia zurück gehen) schrieb man zauberische Kontraktionen bzw. nur den Anfangsbuchstaben eines Wortes oder ganzer Sätze, um die Zauberkraft in eine möglichst kurze und darum besonders wirksame Form zu bringen. Eine potenzierte Wirkung erhoffte man sich vom Häufungszauber, d.h. vom mehrmaligen Schreiben der Buchstaben, Wörter oder Sprüche. In der räumlichen Verbindung des Geschriebenen mit heiligen Gegenständen steigert sich die Wirksamkeit außerdem.

Der magische Brauch, ein Wort unkenntlich zu machen, entspringt dem Interesse, sich vor Gegenzauber oder Missbrauch zu schützen. Eine Form des so genannten ‚Gegenzaubers‘ ist die Schaffung von Mehrdeutigkeiten durch Homonyme oder alternative Leserichtungen. Im Chronostichon (in Hexametern abgefasstes Chronogramm) wurde dieser Brauch der magischen Intention entkleidet und hat sich bis ins barocke 16. und 17. Jahrhundert hinein erhalten⁸⁹. Dabei werden in lateinischen Textzeilen diejenigen Buchstaben, die zugleich römische Zahlen darstellen (M, D, C, L, X, V, I), groß geschrieben. Durch Addition derselben ergibt sich eine errechenbare, aber versteckte Zahl, die ein Ereignis- oder Erbauungsjahr nennt.

⁸⁸ Im Begriff ‚Zauberwort‘ subsumiert Tiemann alle „magischen Formeln, bei denen die eigentliche Gestalt und der ursprüngliche Sinn völlig verdunkelt sind, ja in vielen Fällen gar nicht vorhanden waren“ (1938, 325). Demnach sind Zauberworte grundsätzlich aufgrund ihrer Verfremdung asemantischen Charakters.

⁸⁹ Als Chronogramm bezeichnet man eine lateinische „Inchrift oder Aufzeichnung, in der bestimmte lateinische Großbuchstaben, die auch als Zahlzeichen gelten, herausgehoben sind und die in richtiger Ordnung die Jahreszahl eines historischen Ereignisses ergeben, auf das sich der Satz direkt oder indirekt bezieht“ (Schweikle, Günther 1990, 83).

Ein Beispiel: Die erhaltene Inschrift über dem Portal des alten Friedländer Gymnasiums in Mecklenburg enthält ein Horaz-Zitat in Latein: MVLta tVLit feCIItqVe pVer, sVDa-VIt et aLsIt („Viel hat der Junge geduldet und getan, hat geschwitzt und gefroren“): Die aus der Summe der lateinischen Ziffern zu errechnende Römische Zahl bestimmt das Erbauungsjahr des Gymnasiums für das Jahr 1784.

II.3.3.5 Formen

II.3.3.5.1 Steige- und Schwindeschema

Die unterschiedlichen Formen des Schriftzaubers weisen strukturelle Merkmale auf, die aufgrund ihrer Nutzung und Interpretation magischen Charakter haben. Die Schriftmagie legt großen Wert auf Gestalt und formale Struktur von niedergeschriebenen Formeln. Auf dem Prinzip der Ähnlichkeit (Analogiezauber) beruhen spezifische Formen des Namenszaubers, wie die Form des allmählich anwachsenden Engelnamens mit seiner Macht und Kraft zunimmt (vgl. Tiemann 1938, 326):

I R A H
R I R A H
R A I R A H
M A K I R A H

Der entgegengesetzte Vorgang findet sich etwa als Heilzauber schon im Altertum, um Krankheiten zu beseitigen bzw. ‚abzuschreiben‘; auch das Schwindeschema beruht auf der Analogievorstellung. Formen des Steige- und Schwindeschemas haben häufig eine geometrische Anordnung; am häufigsten begegnen das Dreieck oder die Pyramidenform als Variationen des Schwindeschemas. (vgl. Liede 1963 Bd. II, 277)

Abracadabra
Abracadabr
Abracadab
Abracada
Abracad
Abraca
Abrac
Abra
Abr
Ab
A

II.3.3.5.2 Das magische Quadrat

Seltener begegnet das Quadrat. Das magische ‚Sator-Arepe-Quadrat‘ hat sich durch seine „unversiegbare Kraft“ (Tiemann 1938, 326) stets lebendig tradiert und ist die bekannteste Form des Palindroms: „sator arepo tenet opera rotas“. Es wurde als christliche Bittformel interpretiert (vgl. Daxelmüller 1983, 895): „Pater, oro te, pereat Satan roso“. Als Palindrome bezeichnet man Buchstaben-, Wörter- oder Wortgruppen, deren geschriebene Form sich an der Zentralachse spiegeln lässt, und die anazyklisch von rechts nach links sowie von links nach rechts gelesen werden können und dabei entweder ein gleich lautendes, in jedem Fall aber ein semantisch sinnvolles Resultat ergeben, wobei Wortgrenzen keine Rolle spielen. Ein Gegenzauber, der zur Außer-Kraft-Setzung der beabsichtigten Wirkung von rückwärts liest, bleibt dabei durch die semantische Fülle zwecklos. Insofern eignet Palindromen genuin magische Kraft (Anna, Reliefpfeiler, Roma). Formen der Palindromdichtung wenden sich zudem gezielt dem Bildcharakter der Buchstaben zu. Sie verweisen aufgrund ihrer nicht ignorierbaren Materialität, die die „Linearität der Wahrnehmung unterläuft“ (Greber 2002, 142), auf ihren schriftmagischen Ursprung und bilden ein Schwellenphänomen zwischen Schriftmagie und Buchstabenmystik.⁹⁰

⁹⁰ Neue Spielarten der Palindromanie ergeben sich aufgrund der Möglichkeiten der Bewegung in digitalen Medien. Das palindromische Erscheinungsspektrum ist vielfältig: „Das Erscheinungsbild der Palindromanie, so muß man diagnostizieren, ist multipel – quasi ein Syndrom“ (Greber 2002, 132).

“Die antiken Zauberquadrate sind anders als die modernen Textgebilde der literarischen Avantgarde, die sprachliche, semiotische und ästhetische Autonomie erstreben, auf eine praxisorientierte magische Gebrauchsfunktion hin konzipiert.” (Ernst 1991, 447)

Obwohl der Ursprung des magischen Quadrates in der rituellen Schriftmagie liegt, gilt es seit der Antike bereits überdies als schriftartistisches Spiel (Rebus: Bilderrätsel), so dass sich eine Affinität zwischen der magischen Gebrauchsfunktion, seiner intendierten Wirkung und der optischen Inszenierung einstellt (Harms 1996). Die Bedeutung und Verbreitung dieser visuellen Textgestalt lassen sich „in allen Epochen der Literaturgeschichte konstatieren“ (Ernst 1991, 429).

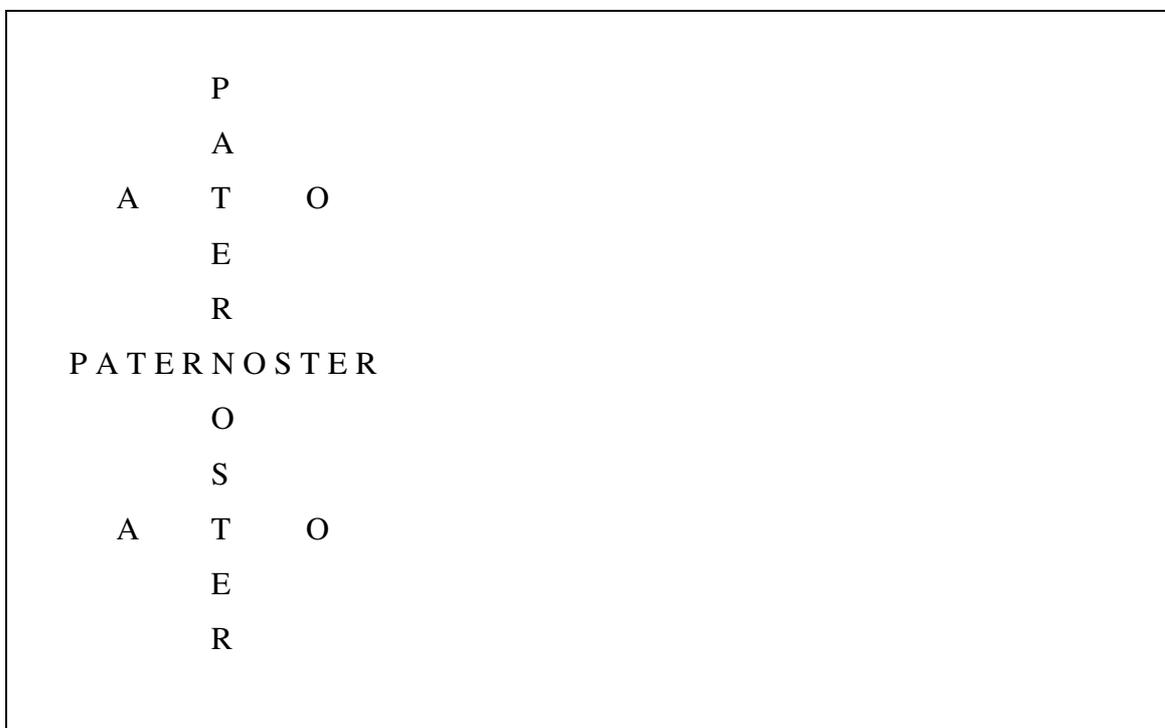
Das seit dem 1. Jahrhundert überlieferte „symbolische Palindrom“ (Weidhase 1990) ist in seiner Deutung bis heute umstritten. Palindrome und dabei insbesondere die magischen Quadrate, entfalten sich in ihrer Artistik häufig in die Dimension der Ziffern, d.h. die Buchstaben haben nicht nur buchstäblichen und symbolischen Sinn, sondern zudem einen Zahlenwert.

Die wörtliche Übersetzung „Der Sämann Arepo hält mit seiner Arbeit die Räder“, weckte nur wenig Interesse, während weitreichende Spekulationen über die Konstruiertheit der Formel, die als vollkommenes Palindrom in jede beliebige Richtung gelesen werden kann, angestellt wurden (vgl. Dinkler ³1961, Sp. 1373; Ernst 1991, 444):

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Die vielen Interpretationen, die sich durch Jahrhunderte an das Quadrat knüpften, zeigen, wie gering die primär-abstrakte, sprachbezogene Bedeutung eines Textes gegenüber seiner möglichen sinnlich-konkreten Deutung und Nutzung eingeschätzt wird. Das wahrscheinlich bereits seit dem 1. Jahrhundert einsetzende Bemühen, in der Formel eine

christliche Symbolik zu finden, schrieb diesem meist magisch-apotropäische Bedeutung zu (Heilzauber) und zeigt auf seine Weise die Faszination für Geschriebenes sowie das Bestreben, die magischen Systeme zu durchschauen, um zu erfahren, „was die Welt im Innersten zusammenhält“ (Goethe, Faust I). Die früheste Verbindung des Quadrats mit christlicher Symbolik begegnet auf Amuletten des 5./6. Jahrhunderts. Im 8. Jahrhundert deutete man die fünf Worte als die Namen der Nägel des Kreuzes Christi, im 10. Jahrhundert als die Namen der Hirten aus der Geburtsgeschichte Jesu; im 16. Jahrhundert las man die Worte der Formel als Hinweis auf die Namen der hl. Drei Könige. Die Reihe der Deutungsversuche setzt sich bis in die Gegenwart hinein fort (vgl. Dinkler³1961). Um seine christliche Symbolik zu unterstreichen, unterlag das Quadrat einer Umgestaltung ins ‚Pater-Noster-Kreuz‘.



Entscheidend ist an der magisch anmutenden Kompositionstechnik die selten anzutreffende Vollkommenheit, dass die Worte in jede Richtung gelesen werden können (vorwärts, rückwärts, diagonal) und immer wieder einen Sinn ergeben. Das Palindrom wurde im Volksglauben im Ritus des Orakels angewendet.

Die christliche Deutung des Quadrats entwickelte sich vor allem in der zum Synkretismus neigenden römischen Kaiserzeit, in der sich viele magische Formeln mit der christlichen Religiosität verknüpften (vgl. Ernst 1991, 441). Trotz der vielfältigen Deutungsversuche, die dem magischen Quadrat einen christlichen Sinn zu geben versuchen, ist

die Annahme am wahrscheinlichsten, dass das Quadrat in vorchristlicher Zeit entstand und im Zuge der Christianisierung christlich interpretiert wurde (vgl. Dinkler ³1961, Ernst 1991).

Magische Funktionen von Schrift entstanden aus der Vorstellung, die mit der Kraft des Geschriebenen rechnet und auf verborgene Mächte vertraute, die durch Schrift genutzt und instrumentalisiert werden konnten. Schrift unterliegt in magischer Nutzung sowohl Prozessen der Funktionalisierung als auch der Verselbständigung und bewegt sich damit im Spannungsfeld von Symbolsystem und Objektcharakter. Formal-strukturelle Stilisierungen beim magischen Umgang mit Schrift lassen sich in verschiedenen zeitlich voneinander getrennten Schrift-Bild-Phänomenen eruieren. Ihre begrifflich schwer fassbare und geheimnisvolle Erscheinung und Wirkung wird als magisch bezeichnet.

In dem Moment, in dem die Schrift als eigenes Zeichen- oder Symbolsystem wahrgenommen und zum Gegenstand der kulturellen Kommunikation wird, kann sie auch semiotisch analysiert und kategorisiert werden. Eco (1972), Nöth (²1999) u.a. definieren den magischen Umgang mit Schrift als semiotische Handlung⁹¹ und Magie als semiotisches Element, da sie sich durch, in und mittels Zeichen vollzieht. Allerdings erscheinen magisches und rationales Denken sowie magische und wissenschaftliche Erkenntnis angesichts eines sich wandelnden Wissenschaftsverständnisses nicht mehr als diametral entgegengesetzte Formen von Welterfahrung. Die bislang fast ausschließlich auf ihren Zeichencharakter reduzierte magische Schriftnutzung und -wahrnehmung wird aufgebrochen. Eine ‚magische Semiose‘ verweist auf die kulturgeschichtliche Nähe der Bilder zur (archaischen) Magie und somit auf die Autoreferentialität der Schrift. Magische Zeichen verlieren in dieser Interpretation ihren exklusiven Vermittlungscharakter, da sie sich aus der Sphäre der reinen Mittelbarkeit lösen.

Wenn etwas selbst Ding ist und damit selbst präsentiert anstatt zu repräsentieren, kann es nicht gleichzeitig Zeichen für etwas sein. Dies erfolgt erst zeitversetzt durch Uminterpretation oder veränderte Wahrnehmung. Die magisch-ursächliche Relation (Prinzip

⁹¹ Nöth (²1999) konstatiert, dass der pragmatische Rahmen magischer Handlungen semiotisch nicht vorhanden sei, da der Zeichenrezipient kein realer Kommunikationspartner, sondern ein materieller unbelebter Gegenstand ist, wie z.B. beschriftete Oblaten, so dass eine magische Zeichenhandlung keine mittelbare Handlung darstellt, wie es im Zeichengebrauch obligatorisch ist, sondern selbst eine wirkende Ursache, durch die Zeichen eine praktische Auswirkung auf die physische Welt haben. Besonders in der Technik der mündlichen oder schriftlichen Beschwörung ändert sich der Absender magischer Botschaften, wenn z.B. Krankheiten im Namen Gottes oder aufgrund der Kraft eines Heiligen vertrieben werden sollen. In diesem Fall sei keine semiotisch relevante Kommunikationssituation mehr vorhanden.

der Analogie) zwischen dem Zeichenträger und seinem Objekt führt zu einer semiotischen 'Anomalie' und Irritation auf der Beziehungsebene von Zeichen und Objekt. Einerseits kann Schriftmagie somit als Element der Semiotik definiert werden, weil sie zweckorientiert durch Zeichen geschieht, andererseits werden als magisch wahrgenommene Schriftprodukte aufgrund ihrer Unmittelbarkeit aus der semiotischen Disziplin ausgeschlossen.

Die Betonung der Materialität von Schrift und die damit einhergehende Remotivierung magischer Reminiszenzen der Schrift, die sich auch in der Rekonstruktion der Schriftentwicklung und des Schriftgebrauchs zeigen, offenbaren, was in der Schriftbetrachtung und Schriftanalyse häufig nicht wahrgenommen wird: die binäre bzw. bimediale Struktur der Schrift. Der Bildcharakter der Schrift – der der Buchstaben an sich und der des Schriftbildes – wird im Sonderfall der Ikonizität offensichtlich, da das Schriftprodukt in seiner sinnlich-konkreten Realität die Potenz zur Selbstbezüglichkeit offenbart. Um diese verdrängte Komponente der Schrift und des Geschriebenen aufzudecken oder um sie wieder deutlich zu machen und wahrzunehmen, braucht die Schrift die besondere Gestaltung, wie sie in Schrift-Bild-Phänomenen erlebt wird.

II.3.4 Zur Potenz der Schriftmagie in modernen literalen Gesellschaften

Die Definition der Schriftmagie unterliegt ähnlichen durch den geschichtlichen Wandel bedingten Problemen wie die Bestimmung des Magiebegriffs selbst und muss daher notwendig vorläufig bleiben. In der genuin magischen Nutzung von Schrift wurden Produkte unter Beachtung ihrer Materialität zur Einflussnahme auf den Lauf der Welt und auf Einzelschicksale verwendet. Der magische Umgang mit Schrift entstammt insofern absichtsvollem Handeln und rechnet mit einer speziellen, heute meist als fremd empfundenen Wirkung. Die intendierte Wirkung sollte mittels bestimmter Materialien unter Einhaltung bestimmter Regeln erreicht werden.

Schriftmagie wurde bisher als eine Form der sekundären Schriftfunktion bezeichnet (vgl. Glück 1987). Im Zuge der begrifflichen Neuformulierung primärer und sekundärer Schriftfunktionen wird der magische Umgang mit Schrift unter Betonung ihrer Materialität als sinnlich-konkrete Existenz- und Wahrnehmungsform der Schrift begriffen. Deutlich wird, dass sich im magischen Umgang mit Schrift sowohl die vormals als pri-

mär (kognitiv-abstrakt) als auch die vormals als sekundär (sinnlich-konkret) qualifizierte Form des Schriftmaterials jeweils selbständig und gleichberechtigt realisiert.

„Sekundäre Funktionen der Schriftlichkeit sind nicht an eine bestimmte Etappe des Literalitätsprozesses gebunden.“ (Glück 1987, 208)

Diese Beobachtung berührt das Zentrum der Diskussionen um den magischen Schriftgebrauch, weil damit die Berechtigung des Magie-Begriffs im wissenschaftlichen Diskurs angesprochen ist. Kritische Stimmen sehen einen magischen Umgang mit Schrift ausschließlich bei so genannten primitiven präliteralen Kulturen gegeben (vgl. vor allem die sich durchsetzende Meinung der Feldforscher Frazer, Evans-Pritchard u.a.). Unbestritten bleibt dabei, dass Schrift in schriftunkundigen Gesellschaften eher als geheimnisvoll wahrgenommen wird als in modernen literalen Kontexten. Die Fähigkeit zu lesen und zu schreiben ließ magische Riten und den magischen Umgang mit Schrift jedoch nicht verschwinden, sondern brachte dem magischen Bewusstsein vielmehr einen ‚gewaltigen Innovationsschub‘ (vgl. Geier 1994).

In der Schrift- und Buchstabenmagie werden Schrift und ihr Material bzw. ihre Materialität instrumentalisiert und damit ihrer logozentrischen, kognitiv-abstrakten Funktion enthoben und ganzheitlich wahrgenommen. Eine Autoreferentialität der Schrift aber muss einem zweckorientierten Umgang mit Schrift nicht mehr diametral gegenüber stehen. Die Instrumentalisierung des Geschriebenen ist somit entmonopolisiert; im magischen Schriftgebrauch und im magischen Schriftverständnis geht es demnach nicht vorrangig darum, den intelligiblen Sinn hinter dem Buchstabenprodukt zu entdecken. Vielmehr wird Schrift selbst zum Objekt, indem die sinnlich-konkrete Schriftmaterialität als gleichwertig berücksichtigt wird.

An den Definitionsfragen zur Schriftmagie lässt sich im Blick auf die Schrift-Bild-Phänomene auch eine Verschiebung und Erweiterung eines rein instrumentellen zweckorientierten Zeichengebrauchs hin zur Selbstbezüglichkeit der Schriftmaterialität feststellen. Der Begriff der Schriftmagie bedarf somit einer terminologischen Entgrenzung. Wie die Schrift selbst war auch Schriftmagie seit jeher mehr als ein reines Instrument. Der genuin magische Schriftgebrauch operierte stets mit der geistig-sinnlichen Faszination des Geschriebenen. Die Magie des Geschriebenen bestand also unabhängig von der

Schriftkompetenz seiner Nutzer. Mittels der Schrift versuchte man, Einfluss auf die Welt zu nehmen.

Die Schwierigkeit, über Magie und magischen Schriftgebrauch repräsentative, historisch exakte Aussagen zu machen, liegt darin, dass die Anwender magischer Verfahren selbst meist nichts Schriftliches hinterlassen haben. Außerdem sind aufgrund fehlender Schriftzeugnisse die Ursprünge der Schriftmagie oft kaum nachzuweisen. Feststellbar ist jedoch, dass eine Gesellschaft nicht selbst im Besitz einer Schrift sein muss, um gleiche oder ähnliche Zauberpraktiken zu entwickeln wie ein schriftbesitzendes Volk.

„Wenn ein Schriftkundiger auf irgendeine Art in den Besitz eines beschriebenen Zettels kommt, so benutzt er diesen alsbald aus sich heraus genauso als Amulett wie schreibende Völker.“ (Tiemann 1938, 382)

II.3.5 Exkurs: Schriftmagie im Dienste literaturwissenschaftlicher Bezüge – Zur Konzeption der Verfremdung

Magie erscheint oft als etwas irritierend Fremdes, weil sie mit Wirklichkeiten operiert, die der sinnlichen Wahrnehmung nicht unmittelbar zugänglich sind. Um ihre Phänomene perspektivisch angemessen zu bestimmen, kann die Konzeption der ‚Verfremdung‘ hermeneutisch zur Klärung beitragen. Verfremdung ist ein Begriff der Literaturtheorie bzw. der Literaturkritik, der die Distanz der poetischen Sprache und Schrift zur Alltagssprache/-schrift kennzeichnet. Dieser Terminus geht zurück auf den russischen Begriff ‚ostranenie‘, den der russische Formalist Viktor Sklovskij (1893-1984) prägte. Er wird üblicherweise mit dem deutschen Begriff ‚Verfremdung‘ übersetzt, der seine Entsprechung im lateinischen ‚abalienare‘ (sich entfremden) hat. Sklovskij (vgl. 1984) betonte dabei die prägende Wirkung und die Beurteilung des Kunstcharakters eines Werkes als Ergebnis unserer Wahrnehmung. Bei der Rezeption (poetischer) Texte wird die automatisierte Sehweise als „Seeweise“ (sic!)⁹² aufgebrochen und die Lesegewohnheit alteriert. Der Verfremdungsbegriff des russischen Formalisten bezieht sich dabei ausschließlich auf den Vorgang der Wahrnehmung poetischer Texte und nicht auf die äußere Form

⁹² Indem aus der „Seeweise“ eine „Seeweise“ wird, ist durch die Veränderung nur eines Buchstabens der Rezeptionsakt so irritiert, dass die semantische Füllung zunächst unterbrochen und der Prozess durch die Verfremdung verlangsamt wird.

derselben. Seine Theorie lässt sich jedoch auch auf Textprodukte beziehen, deren Buchstabenanordnung die gewohnte „Seeweise“ alterieren. Denn eine verfremdete Ordnung des Buchstabenmaterials führt zu einer bewussteren und intensiveren Wahrnehmung.

Die programmatisch formulierte Forderung, wieder zu unvoreingenommenem Empfinden zurückzukehren, geht auf den Entfremdungsbegriff Hegels (1770-1831) zurück. Eine fremd anmutende Gestalt des zu erkennenden Objekts ist die Bedingung jeglicher Erkenntnis. Nach Hegel bleibt das Verstehen immer ungenügend. Erst durch den ‚Schock‘ des Nicht-Verstehens kann wirkliches Verstehen ermöglicht werden (vgl. Knopf 1998⁹³). Für Sklovskij ergibt sich daraus die Notwendigkeit, das Bekannte und Gewohnte zu verfremden und den Kunstgriff der Verfremdung somit zum didaktischen Prinzip zu erheben.

Durch das Verfahren der Verfremdung, d.h. durch die Schaffung von ‚Differenzempfindungen‘ (vgl. Christiansen 1909) wird der bestehende Wahrnehmungsautomatismus aufgebrochen und den Gegenständen dadurch ihre Vertrautheit und Selbstverständlichkeit genommen. Sklovskij knüpft an die Methode der schon in der Antike bewusst geschaffenen künstlerischen Distanz an. Die Abweichung von bestehenden Konventionen und Normen lässt sich auf der inhaltlichen und auf der formalen Ebene realisieren. Ziel der Konzeption der Verfremdung ist die Verlebendigung von Wahrnehmung und Formen. Die verschiedenen Mittel der Verfremdung nennt er Kunstgriffe.

Sklovskij stand den Futuristen sehr nahe, die sich auf Formen und Möglichkeiten der Wahrnehmung konzentrierten. Außerdem schloss er sich Broder Christiansens (1909) Theorie der ästhetischen Wahrnehmung an, in der er, den Rezeptionsästhetikern folgend, auf die Konstitution eines ästhetischen Objekts durch die ästhetische Wahrnehmung hingewiesen hat. Ausgangspunkt ist bei beiden Theoretikern das Postulat der automatisierten Wahrnehmung und die daraus folgende Unmöglichkeit eines emotionalen Sehens. Sklovskij stellt ‚Wiedererkennen‘ und ‚Sehen‘ einander diametral gegenüber.

Obwohl Sklovskijs Verfahren sich ausschließlich als Prosatheorie versteht und seine Ausführungen zur Bildlichkeit sich ausschließlich auf sprachliche Bilder beziehen, lassen sich seine Beobachtungen problemlos auf lyrische Phänomene transformieren. Die

⁹³ Knopf 1998, 552. Knopf geht in seinem Artikel vor allem auf den Brechtschen Entfremdungsbegriff ein, der nicht eindeutig auf Sklovskijs Einfluss zurückzuführen ist (vgl. Lachmann 1984).

Aussage, dass Bilder immer an der Herstellung einer besonderen Wahrnehmung des Gegenstandes beteiligt sind und die Textrezeption deshalb immer verfremden, gilt in besonderem Maße für ikonische Bilder in schriftlichem Kontext. Sklovskij ist allerdings nicht an einer Systematisierung interessiert (vgl. Lachmann 1984, 331), sondern beschränkt sich auf die Beschreibung der Abweichungen innerhalb eines Werkes.

Der wesentliche Ertrag seiner Konzeption für die Fragen nach der Schriftmagie liegt in der Kompatibilität des Verfremdungsbegriffs auf beiden Ebenen: Verfremdung realisiert sich sowohl bezogen auf den rezeptionellen Prozess, also bei der Konstruktion des Wahrnehmungsaktes als auch im Blick auf das Objekt an sich (im Wandel der Formen). Außerdem kann der Begriff bzw. die Verfremdungs-Theorie den gegenseitigen Verweischarakter dieser Ausgangspunkte (Produkt – Rezeption) zum Gegenstand der Untersuchung erheben.

Besonders die Lyrik bemüht sich stets darum, Empfindungen zu verstärken (vgl. Burdorf²1997), so dass die diesbezüglich zu untersuchenden Artefakte des Barock und der Postmoderne unter der Perspektive der Verfremdung als schriftliche Kunstwerke eigener Prägung aufgefasst werden können. An ihnen realisiert sich der ‚Kunstgriff der Entblößung des Kunstgriffs‘ (Lachmann). Das fremd erscheinende Moment der Distanz entsteht in der Lyrik zuerst durch ihre Abweichung von der ‚alltäglichen‘ bzw. epischen Formulierung und Anordnung des Schriftmaterials; dieser Kunstgriff wird in der figurierten Lyrik nochmals verfremdet durch den Kunstgriff der Integration konkreter Bilder mittels einer entkonventionalisierten Anordnung. In diesem Verfahren erscheint der Kunstgriff ohne „Motivierung, gleichsam bloß sich selbst reflektierend“ und auf sich selbst als Kunstgriff verweisend (vgl. Lachmann 1984, 328). In Relation zum Leben an sich versteht Sklovskij Kunst als solche als Kunstgriff. Wenn mittels Verfremdung Kunstformen zerstört werden, entstehen neue Formen. Im hier interessierenden Zusammenhang sind sinnlich-konkrete Formen und Wirkungen von Schrift Kunstgriffe⁹⁴.

Im Sklovkijischen Sinne der Entblößung sind die zu untersuchenden Schrift-Bild-Phänomene der mittelalterlichen Initialen, der barocken Figurenlyrik und der Visuell-konkreten Poesie demnach verfremdete bzw. entblößte Kunstgriffe, da sie nochmals

⁹⁴ Schriftmagie ist also ein Mittel zur Verfremdung von Schriftlichkeit. Interessant, wenn auch eher zufällig ist die Begriffsidentität von der im Mittelalter üblichen Bezeichnung der Magie als Kunst und dem Sklovskijischen Kunstgriff.

vom konventionellen Darstellungsmodus der Schrift abweichen – ein Kunstgriff des Kunstgriffs. Das Ziel des Konzeptes erschöpft sich dennoch nicht allein im Selbstzweck (vgl. dagegen Lachmann 1984, 326ff). Vor allem in der Theorie des ‚Neuen Sehens‘ wird die Funktion der Verfremdung deutlich. Die Durchbrechung des Automatismus soll sich auf die Bewusstmachung des Wahrnehmungsprozesses und seiner Konventionen auswirken und somit zu einem kritischen, auf Veränderung zielenden Sehen anregen.

Damit gelingt es Sklovskij, die ästhetische und die soziale Ebene des Bewusstseins zu erfassen (vgl. Lachmann 1984, 339). Die Verfremdung wird damit zum Mittel der Umbewertung, wie sie hier an der Schrift verwirklicht werden soll.

Die automatisierte Wahrnehmung von Textartefakten soll damit erschwert, verlangsamt und verlängert werden, indem die Schrift durch inhaltliche oder formal-strukturelle Verfremdungseffekte ausschließlich an ihren Merkmalen und Wesenszügen erkannt wird, ohne dass sie tatsächlich gelesen wird. Verwundert wahrgenommen wird dadurch zunächst die provozierende Oberfläche, die Verpackung, aufgrund der gebrochenen Erwartung mittels der von dem Gewohnten abweichenden Darstellung. „Durch die Automatisierung der Dinge sparen wir ein Maximum an Wahrnehmungskraft“ (Sklovskij 1984, 75). Lesen ist in diesem Sinne zu unbewusstem Handeln ‚verkommen‘. Deshalb unterscheidet Sklovskij Sehen und Wiedererkennen – verfestigte Wahrnehmung ist bloßes Wiedererkennen. Beim Lesen kann und soll es nicht nur um Wiedererkennen gehen, wie in der Tradition des von Platon entworfenen idealistischen Schriftverständnisses, das Schrift zur puren Erinnerungshilfe degradiert. Es geht vielmehr um ein Lesen, dessen Ziel das Sehen ist mittels des Kunstgriffs der Verfremdung. Durch Verkomplizierung/Verdunklung der Form oder des Inhalts wird die Wahrnehmung irritiert und ein Bruch entsteht, so dass der verlängerte Wahrnehmungsprozess ein Ziel an sich wird (Sklovskij 1984, 76). Die Absicht, den Wahrnehmungsprozess selbst als Ziel zu begreifen, ist dann erreicht, wenn das Wahrnehmungsobjekt aus der gewöhnlichen Sphäre in eine neue Wahrnehmung versetzt wird, in der eine (semantische, syntaktische, pragmatisch-rezeptionelle) Verschiebung entstanden ist (vgl. Sklovskij 1984, 85). Das Merkmal des Künstlerischen soll vom Autor bewusst wahrnehmbar gemacht werden, um die Rezeption der Schrift vom Automatismus zu befreien.

Für unsere Perspektive lässt sich der Befreiungs- und Verfremdungs-Gedanke als geeignetes Instrument nutzen, um einen theoretischen Ansatzpunkt für die Untersuchung der Phänomene der mittelalterlichen Initialen, der barocken Figurenlyrik und der Visuell-konkreten Poesie zu finden, in denen das Interesse des Rezipienten durch die formal-ästhetisch verfremdete Form auf die Materialität der Schrift gelenkt wird.

Genuin magische Merkmale gelten ihrerseits als Mittel der Verfremdung, die sich als „überzeitliche, überkünstlerische Phänomene“ (Lachmann 1984, 324) erweisen und Sklovskijs Konzeption somit systematisieren. Die These der erschwerten Wahrnehmung durch (ver-)komplizierte Anordnung des Buchstabenmaterials wird also durch den Verfremdungsbegriff theoretisch fundiert. An die Stelle der üblichen konventionalisierten Rezeption von Schrift, in der es stets um Bedeutungszuschreibung geht, treten hier die Wahrnehmung der Schriftformen, ihre Anordnung und die Visualisierung von Konstruktions-Prinzipien.

Damit tritt das zunächst und vordergründig stets bei Schrift angenommene Ziel der Kommunikation in den Hintergrund. Die Schrift wird zum Selbstzweck. Sie dient lediglich dazu, den Text als Schrift-Bild in den Vordergrund zu stellen. Während sonst die Schrift als Bedeutungsträger fungiert, ist hier diese Wahrnehmungs-Konvention aufgehoben.

Die Schrift transzendiert damit ihre übliche Funktion. Sie eröffnet Möglichkeiten für metaphysische oder magische Wahrnehmungsvorgänge. ‚Lesen‘ und ‚Sehen‘ treten auseinander. Zu fragen ist dabei, ob der Schrift an sich magische Valenz eignet oder ob diese erst im Rezeptionsakt entsteht. Oder bedingen beide Möglichkeiten einander?

Magie lässt sich dabei vielleicht auch als durchgängiges Merkmal der Schrift an sich begreifen. Magische Wirkungen können sich auch einstellen beim Sinneseindruck von strukturell alltäglichen Texten oder bei inhaltlichen Überraschungsmomenten. Was geheimnisvoll, fragwürdig und fremd erscheint oder die Erwartung an einen Text nicht erfüllt und somit nicht gleich als verständlich erscheint, hat die Potenz, damit selbst als magisch bezeichnet zu werden.

Magisch kann zwar ein ontisches Wesensmerkmal von Schrift an sich sein, muss aber als solches wahrgenommen und klar definiert werden. Die Zuschreibung einer magi-

schen Valenz an ein Objekt hängt demnach dran, ob dieses in magischen Bedeutungszusammenhängen begriffen wird. Magisches Wesen und magische Wahrnehmung sind also nicht voneinander zu trennen. Während dies vor dem Hintergrund des aufgeklärtrationalen Weltverständnisses betont werden muss, gingen mittelalterliche Menschen von der Beseeltheit allen Seins aus. In ihrem Vorstellungshorizont konnten Objekte an sich magisch sein. Dennoch lässt sich heute nicht davon ausgehen, dass mittelalterliche Produzenten und Rezipienten per se magisch dachten und handelten.

Die Magie der Schrift bedient sich eines nicht-sprachlichen Bedeutungssystems, in dem die materielle Substanz und der graphische Ausdruck des Zeichens als Konstruktionsmaterial für den Aufbau neuer Bedeutungssysteme verwendet werden (vgl. Glück 1987). Es geht also um eine verfremdete Relation zwischen Objekten (nicht Zeichen!) der Schrift und Zeichensystemen anderer Ordnung. Zwar wird die abstrakt-kognitive Dimension der Schrift niemals aufgegeben, im magischen Schriftgebrauch erfährt die kognitiv-abstrakte Dimension jedoch eine Unter- bzw. Nebenordnung unter und neben der sinnlich-konkreten. Diese Schrift (-zeichen) repräsentieren dann erst ‚sekundär‘ (de Saussure, Glück, Geier) – also durch eine neue oder zusätzliche Interpretation – Funktionen, die nach logozentrischer Sprachauffassung als primär definiert sind. Deutlich wird, dass Schrift unterschiedlich genutzt und wahrgenommen werden kann. Sie ist im verfremdet-magischen Gebrauch nicht nur Instrument des sinnzuweisenden Lesens, also nicht nur Zeichen für etwas, sondern auch ‚Ding‘ an sich‘, d.h. sie erhält Objektstatus.

Durch den Kunstgriff der von üblichen Konventionen abweichenden Anordnung und Gestaltung von Schrift wird die Selbstverständlichkeit des flüssigen Lesens unterbrochen, und das Geschriebene „drängt sich als solches auf“ (Geier 1994, 683), seine ‚Oberflächlichkeit‘ (Sklovskij) gelangt ins Bewusstsein des Rezipienten und der rezeptionelle Prozess der ‚wilden Semiose‘ (Assmann, A.) wird realisiert, indem sich die Konzentration auf die Dinglichkeit der Schrift wendet und ihre Materialität somit die konventionalisierte Anonymität durchdringt. Die aus einem gewohnten ‚Ordnungsgefüge‘ (Assmann, A.) entlassenen Zeichen können neue und unerwartete Beziehungen eingehen: „Hierin liegt das subversive und innovative Potential wilder Semiose“ (Assmann, A. 1988, 238).

Der magische Umgang mit Schrift setzt eine Wechselwirkung des Geschriebenen mit der dadurch bezeichneten materiellen oder geistigen Außenwirklichkeit voraus. Die

magischen und zauberischen Verwendungsweisen von Schrift waren vielfältig. Als magisch können Schriftprodukte dann bezeichnet werden, wenn sie bestimmte, aus dem genuin magischen Umgang mit Schrift stammende formale Merkmale aufweisen, die den konventionalisierten rezeptionellen Vorgang durch fremd anmutende und geheimnisvolle Wirkungen durchbrechen.

Kapitel III: Schrift, Bild und Magie – ein Zusammenhang

III.1. Bild und Schrift in neuer Sicht

In der Literatur zur Schrift-Bild-Forschung fällt die vielfach begegnende kategoriale Trennung von Schrift und Bild auf (vgl. auch Nöth ²1999, 471-486), die zur unterschiedlichen Bewertung beider Eigenschaften, Funktionen und Leistungen führt. Schrift-Bild-Typologien spiegeln meist eine logozentrisch orientierte Perspektive auf die Schrift wider. Die Beziehung zueinander wird meist als ein Abhängigkeitsverhältnis des Bildes von der Schrift dargestellt. Deutlich wird die Ambivalenz der Schriftbewertung, indem Schrift zu unterschiedlichen Paradigmen in Beziehung gesetzt wird. Sobald Schrift und Sprache untersucht werden, wird Schrift stets in Abhängigkeit zur Sprache als sekundäres System dargestellt. Rückt das Verhältnis der Schrift zur bildlichen Darstellung in den Fokus des Interesses, wird die Schrift als primäres, das Bild als sekundäres System definiert.

Schrift-Bild-Forschung wird in der Literatur gegenwärtig meist unter Anwendung semiotischer Kategorien und Instrumentarien betrieben. Klassisch-semiotische Typologien klassifizieren Schrift-Text-Beziehungen nach syntaktischen, pragmatischen und semantischen Gesichtspunkten, in denen Schrift und Bild zwei unterschiedliche Zeichensysteme repräsentieren.

Die Untersuchung nach syntaktischen Gesichtspunkten beschreibt die Formen des räumlichen Nebeneinanders von Schriftprodukt und Bild (vgl. Pfister 1993):

1. Text und Bild sind räumlich (und zumeist zeitlich) getrennt (z. B. ein Gedicht über ein älteres Gemälde),
2. Text und Bild stehen nebeneinander im Ko- und Kontext eines Werkes (Emblemata, illustrierte Bücher),
3. Text und Bild gehen räumlich ineinander über, indem (a) der Text in das Bild hineinreicht, der Text (b) als Gegenstand in der bildlichen Darstellung vorkommt oder (c) Bild und Text so ineinander verwoben sind, dass ein Wortbild/Schriftbild entsteht.

Unter pragmatischen Gesichtspunkten wird nach den Formen der Bezugnahme des Zeichens gefragt. Inwieweit kommt den Medien ein (indexikalischer) Verweischarakter zu. Nach Barthes (1964) können Wörter und Bilder innerhalb einer komplementären Schrift-Bild-Beziehung Fragmente eines allgemeineren Gefüges („Syntagmas“) sein,

deren Teile sich auf einer höheren Ebene („Relais“) zu einer Einheit zusammenfügen, verwirklichen. Die Form der indexikalischen Bezugnahme zwischen Schrift und Bild nennt Barthes „Verankerung“: der Text lenkt den Leser durch die Signifikate des Bildes und veranlasst ihn, einige zu beachten und andere außer Acht zu lassen. Durch die Verweisfunktion der Schrift hat sie gleichzeitig eine selektive Funktion. Sie lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf bestimmte Elemente des Bildes und steuert so die Interpretation des Bildes. Das Postulat einer indexikalischen Beziehung zwischen Schrift und Bild geht davon aus, dass Schrift und Bild notwendig aufeinander bezogen bleiben, ihre Beziehung eine komplementäre ist.

Bei den bisher vorliegenden Untersuchungen unter semantischen Gesichtspunkten von Schrift-Bild-Phänomenen geht es, im Hinblick auf die Aussage der Gesamtbotschaft, um den Beitrag des Bildes für das Verständnis des Textes und umgekehrt. Als semantische Hauptklassen sind Redundanz, Komplementarität, Mehrdeutigkeit und Kontradiktion zu nennen. Dominanz- und Dependenzbeziehungen werden teils unter semiotischen Gesichtspunkten, etwa mit der Frage nach der Leistungsfähigkeit der Medien, teils unter medienpsychologischen und medienpädagogischen Fragestellungen erörtert: Welches Medium dominiert, wie sind die Konsequenzen für das Verstehen oder das Erinnern der Information? (vgl. Nöth ²1999, 483-485). Auch diese Fragen werden aus logozentrischer Perspektive beantwortet. Barthes (1964, 1979) argumentiert, dass die Bildbotschaft immer zu offen sei, um eindeutig sein zu können, sie bedürfen also stets eines sprachlichen Begleittextes: Ein Kommentar determiniert die Interpretation des Bildes, das ohne Begleittext eine unbestimmte oder eine andere Bedeutung hat. Der Text steuert die Interpretation, so dass in der Gesamtinterpretation von Bild und Text dem sprachlichen Kommentar eine primäre Rolle zukommt, während ein Text in der Lage ist, ohne eine zusätzliche Zeichenklasse verständlich zu sein, somit eine feste Bedeutung hat.

III.1.1 Spezifische Leistungen von Schrift und Bild

III.1.1.1 Schrift und Gedächtnis⁹⁵

Zunächst fungierte Schrift als Gedächtnishilfe. Der gedankliche Umgang mit dem Material gegenüber den ursprünglichen Objekten eröffnete grundlegend neue Möglichkeiten für den Umgang mit der Schrift. Träger- und Symbolfunktion werden auf verschiedene

⁹⁵ Vgl. Assmann, A./Assmann, J./Hardmeier, C. 1983; Wenzel 1995, Oexle 1984.

Funktionsträger verteilt (vgl. Feldbusch 1985, 94). Das Schriftprodukt hat neben seiner Existenz als materieller Träger der Botschaft einen symbolischen Gehalt. Das führte dazu, dass Schrift bald zu einem gesellschaftlichen Kommunikationsmittel wurde, das Objekte nicht nur im individuellen, sondern ebenso auch im gesellschaftlichen Bewusstsein darstellte (vgl. Feldbusch 1985, 161).

Die antike Gedächtniskonzeption ist lokalistisch: Sie projiziert das zu Erinnernde beispielsweise auf einen für das Auge erfassbaren Gegenstand, etwa auf ein Haus oder einen Körper, Engel o.ä., der gedanklich die Gliederung des zu Erinnernden leistet (vgl. Raible 1997,33). Um sich eine Rede zu merken, gliedert man ihren Inhalt gedanklich in verschiedene Räume eines bekannten Hauses, das man innerlich abschreitet. So erinnert man, heute würde man sagen ‚photographisch‘, die Rede, denn das „menschliche visuelle Erinnerungsvermögen ist erheblich effektiver als unser Erinnerungsvermögen für verbale Informationen“ (Schön 2002, 6). Diese Memorialehre entspricht dem Aufbau der *scriptio continua* – man liest meist das, was man weiß, bzw. man kann etwas mechanisch erinnern, was nicht verstanden ist. (Ikono-)Graphische Elemente sind Träger weiterer Informationen.

Später änderte sich die Mnemotechnik. Erasmus von Rotterdam und Descartes betonten im 16. Jahrhundert, in dem die Entwicklung zur Sichtbarmachung der inneren Struktur des Textes beinahe abgeschlossen ist, dass die Basis der Memoria das Verstehen, die Ordnung und die intensive Beschäftigung mit Texten ist (vgl. Raible 1991a, 29; 1997, 35) – der Sinn muss verstanden werden. Die Funktion des Mediums bzw. der Kulturtechnik ‚Schrift‘⁹⁶ lag im Mittelalter bis ins 12. Jahrhundert⁹⁷ hinein nicht ausschließlich darin, Wissen zu transportieren. Das professionelle Lesen der Bibel-Handschriften forderte den (mönchischen) Leser zur Nachfolge im Geist christlicher Lebensführung auf. Die alphabetische Verschriftung⁹⁸ ist vordergründig auf ein Gebrauchsinteresse hin orientiert. Durch die Einführung der Schrift wird die mündliche Kommunikationsmöglich-

⁹⁶ Der Terminus Schrift meint hier das Zusammenwirken von Schrift und Bild, das in mittelalterlichen Bibel-Handschriften üblich war, und im faszinierten Blick der wilden Semiose (Assmann, A. 1988) in jedem Buchstaben kontaminiert. Die Seiten der Bibel-Handschriften waren multimedial, da sie Bilder integrierten und zur synchronen Betrachtung anregten – die Schrift ihren Bildcharakter offenbarte.

⁹⁷ Im 12. Jahrhundert findet der Übergang vom monastischen zum scholastischen Lesen (Lesen der Gelehrten im hohen Mittelalter) statt. „Das monastische Lesen (Ende 8. Jahrhundert bis 12. Jahrhundert) entsprach einem Verhältnis zum Text, das man als ‚schriftliche Mündlichkeit‘ bezeichnen kann [...]“ (Schön 1999, 12).

⁹⁸ Vor der Verschriftung gab es kein einheitliches Wissen und keine rekonstruierbare Gedächtnisleistung außerhalb eines menschlichen Körpers.

keit (zwar) medial erweitert; die Schrift bildet Kommunikationsprozesse ab, d.h. die Schrift repräsentiert die Rede; der Leser liest den Text als aufgeschriebene mündliche Rede. Vor der Einführung der Alphabetschrift und in eingeschränkter Form vor jeglicher graphischer Fixierung überhaupt⁹⁹ ist das Gedächtnis Medium der Erinnerung und Garant dafür, dass das kollektiv geteilte Wissen, körperlich gebunden und personal vermittelt, von Generation zu Generation weitergegeben wird (vgl. Wenzel 1996, 114). Durch die Verschriftung ist dem Rezipienten die Möglichkeit der Wiederholung und des Zurückgreifens auf das Wahrgenommene gegeben (Entlastung des Kollektivgedächtnisses). Die Informationen beim körpergebundenen Lesen prägten sich dem Gedächtnis leichter ein als der ausschließlich visuelle Eindruck eines Zeichenereignisses. Diese Gesamtwahrnehmung ließ das Lesen zu einem Vorgang der Betrachtung werden – die „Wahrnehmungsfülle“ (Wenzel 1996) eines Zeichens wurde deutlich. Die audiovisuelle Wahrnehmung im Mittelalter beruhte auf dem Zusammenwirken von Hören, Sehen und Erinnern. Die Einführung der Alphabetschrift verlagert das Körpergedächtnis auf das Schriftgedächtnis (vgl. Wenzel 1995, 9): „Verschriftlichung bedeutet Externalisierung und dauerhafte Festlegung der Stimme in materielle Zeichen“ (Wenzel 1995, 10). Schrift bewegt sich im Spannungsfeld der Bimedialität einerseits zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit (vgl. die Arbeiten von Wenzel 1995, 1996), andererseits zwischen ihrem Symbol- und Bildcharakter, indem der Buchstabe in der Initialgestaltung um das Repertoire nonverbaler Zeichen erweitert wird.

III.1.1.2 Schrift und kommunikativer Gebrauch – zur idealisierten Textrezeption¹⁰⁰

Der Terminus ‚Text‘ leitet sich vom lateinischen Begriff ‚textum‘ – ‚Gewebe, Geflecht‘ ab. Texte sind komplexe Phänomene, deren Definition in der Sprach- und Literaturwissenschaft aufgrund unterschiedlicher Definitionsaspekte differiert. Zu unterscheiden sind textinterne und textexterne Kriterien sowie die Untersuchungen, die beide miteinander verbinden. Unter textinterner Perspektive werden Texte als grammatisch kohärente Folge von Sätzen beschrieben; textorientierte Analysen untersuchen Texte als sprachliche Handlungen aufgrund ihrer kommunikativen Funktion. Der Textbegriff ermöglicht

⁹⁹ Erst durch die Alphabetschrift, die die graphische Darstellung der Vokalisation ermöglicht, werden Gedächtnis und der Geist auch körperunabhängig.

¹⁰⁰ Vgl. zur Psychophysiologie des Lesens von Schrift und Wahrnehmens von Bildern Gross 1994. Gross beschäftigt sich ausführlich mit der Augenbewegung, der Reihenfolge der Saccaden und Fixationen und weist ihren Zusammenhang mit Lese- und Wahrnehmungserwartungen empirisch nach.

also sowohl enge als auch breite Auslegungen. Neuere Ansätze, die die beiden genannten Kriterien miteinander verbinden, untersuchen einen Text als kontext- und adressatengebundene sprachlich-kommunikative Handlung eines Produzenten, die die Grundlage für kognitive und intentionale Handlungen eines Rezipienten bildet (vgl. Günther 1993b). Text, hier verstanden als Schrift, besteht aus einzelnen Buchstaben, die durch die Wahrnehmung eines Rezipienten miteinander in Beziehung stehen.

Textrezeption besteht aus passivem Aufnehmen und aktiver Textverarbeitung. Ein Text ist verständlich, solange sich der Rezipient ein Schema zur Verfügung stellen kann, das er als Verständnisrahmen aktiviert. So können auch ohne explizite Satzverknüpfungen dem Text für den Leser grammatische, logisch-semantische und pragmatische Komponenten zugrunde liegen (Kohärenz). Der Leseprozess läuft unterhalb der Bewusstseinschwelle ab. Das Medium selbst, seine Materialität, wirkt nicht als Ablenkung. Der Leser erwartet, dem Text widerspruchsfrei Sinn zuschreiben zu können: Die Sinnerwartung konstituiert die Sinnkonstruktion. Dieser Prozess findet auch bei der Rezeption asemantischer Zeichenkombinationen statt. Aufgrund eines impliziten Vertrags schafft der Leser Sinn, weil und indem er ihn erwartet. Bedeutung wird also demnach nicht ‚entnommen‘, sondern im Rezeptionsprozess zugewiesen; der Rezipient weist dem Schriftbild Sinn und Bedeutung aus seinem kulturellen Kontext, seinem lebensweltlichen Hintergrund zu¹⁰¹. Die Kommunikationswirkung beruht auf dem Vertrag zwischen Text und Leser, auf dem Wechselspiel und der gegenseitigen Ergänzung von Lese- und Textstrategien; Lesen ist interaktiv. Das Schriftbild bietet und der Leser aktiviert einen Verständnisrahmen und bestimmte Schemata. Der Text gibt beim idealisierten traditionellen Lesen/Wahrnehmen eine Leserichtung vor, die der Leser aber auch umgehen kann und zuweilen sogar muss – wie bei den zu untersuchenden Schrift-Bild-Phänomenen zu zeigen sein wird (siehe Kap V, VII, IX).

Schriftzeichen haben im logo- bzw. phonozentrischen Verständnis im Signifikations- und Leseprozess ausschließlich Symbolcharakter. Die Art, in der die Bedeutungsträger funktionieren, ist auf Sinnzuschreibung ausgelegt. Wird die Aufmerksamkeit auf die Materialität der Zeichen gerichtet, werden unterschiedliche Signifikationsmodi von Zei-

¹⁰¹ Diesen Kernpunkt der Rezeptionsästhetik nimmt der Radikale Konstruktivismus auf. Dieser konzentriert sich allerdings nicht auf die auf Erkenntnis gerichtete Frage nach den Inhalten und Gegenständen der Wahrnehmung und des Bewusstseins, sondern auf den Erkenntnisvorgang an sich, damit auch auf seine Wirkungen und Ergebnisse. Die Wirklichkeit und Welt sind nur als erlebte, erfahrene, erkannte und in unserer Vorstellung konstruiert zugänglich.

chen und Text mobilisiert: Das semantische Verlangen meint ein Bedürfnis nach Sinnkonstruktion, ein Bemühen um Bedeutung. Beim idealisierten Lesen ist das Augenmerk allein auf die lexikalische Semantik gerichtet und alle anderen Aspekte (unabhängig von lexikalischer Signifikation) des Zeichens werden aus der Wahrnehmung ausgeschlossen. Das semiotische Streben bezeichnet das Bedürfnis, beliebige Objekte und Markierungen in Zeichen zu verwandeln. Der Ausgangspunkt jeder semiotischen Untersuchung lautet: Alles ist bedeutsam. Wichtig bleibt das Bewusstsein um die Unterscheidung von sinnentnehmendem und bedeutungszuschreibendem Lesen, da es ‚sinnerschließendes Lesen‘ unter der Perspektive des vom Autor intendierten Sinns als herauszulesende Eigenschaft eines Textes oder eines Schrift-Bild-Phänomens nicht gibt. Bedeutung ist stets zu verstehen als ein sich beim Rezipienten einstellender und konstituierender Sinn.

III.1.1.3 Schrift im entpragmatisierten Kontext – Schriftwahrnehmung wird zur Bildwahrnehmung

Es besteht auf der Objektebene und entsteht auf der Metaebene ein Spannungsverhältnis zwischen der abstrakten und der konkreten Figurengestalt des Zeichens. Jeder Buchstabe ist in diesem Sinne bimedial – er ist zugleich Schrift und Bild. Innerhalb eines Zeichens gibt es unterschiedliche Signifikationsformen: In seiner primären Rolle ist der Buchstabe unsichtbar und untergeordnet, indem er nach dem phonozentrischen Schriftverständnis ausschließlich als Tonträger fungiert und somit nur ein Teil des Ganzen ist. Als solcher wird er nicht einzeln entziffert, sondern gehört zur sichtbar gemachten Sprache (logozentrisches Schriftverständnis). In seiner sekundären Rolle emanzipiert sich der Buchstabe von dieser Funktion; er wird aus seiner Subordination herausgelöst, indem der Rezipient seinen visuellen Eigenwert bewusst und betont wahrnimmt. Wenn Schrift nicht nur Sinn transportiert, wird sie als Form und Material sichtbar. Die Zeichen werden in ihrer sinnlichen Unmittelbarkeit erkennbar und erfahrbar, sobald Buchstabe und Wort aus dem Signifikationsmechanismus herausgelöst werden. Die Poetizität eines Textes wird mit Materialität assoziiert, wenn das Schriftbild selbst zum Objekt wird. Dann entsteht ein neues Gleichgewicht zwischen Materialität und Signifikation und ein Buchstabe kann als Schriftzeichen sowie als Bild wahrgenommen werden.

Die Darstellung und Untersuchung der Schrift in selbstreflexiver und entpragmatisierter Perspektive führte zur Definition des Buchstabens und der Schrift schlechthin als Bild.

Für die zu untersuchenden Phänomene gilt es, die Spezifika von Schrift und Bild zu klären und zu überprüfen, inwieweit die in der bisherigen wissenschaftlichen Diskussion vorgenommene radikale Unterscheidung der einander ausschließenden Kategorien von Schrift und Bild tatsächlich Bestand haben kann.

Der rege Austausch und das vielfältige Zusammenwirken von Schrift und Bild im kulturellen Leben bezeugen, dass das, was sie mit ihren je eigenen Mitteln inhaltlich präsentieren, letztlich auf eine ihnen beiden zugrunde liegende Erfahrungswirklichkeit verweist (vgl. Willems 1990). Die unabdingbare gemeinsame Bezogenheit auf die Erfahrungswirklichkeit ist die allgemeine Voraussetzung dafür, dass Bild und Text überhaupt in einen Austausch treten können. Die Unterschiedlichkeit dieses Bezugs ist die Ursache für diesen Austausch.

„Denn nur insofern sie auf verschiedene Weise bei der Erfahrungswirklichkeit ansetzen, also mit ihrem Darstellen Unterschiedliches leisten, kann es sinnvoll heißen, wenn sie sich aneinander orientieren oder einander zu ergänzen suchen.“
(Willems 1990, 422)

Die Schrift kann das in der Erfahrungswirklichkeit Gegebene mit der Klarheit und der Allgemeinheit des Begriffs benennen, während das Bild in der Lage ist, unmittelbar mit dem Augenschein des Wirklichen zu konfrontieren. Die Schrift bezeichnet ihre Inhalte wesentlich mit Hilfe von Begriffen, die sich auf die außersprachliche Wirklichkeit beziehen. Dennoch bleibt ein Bezug zur sinnlichen Wahrnehmung stets latent erhalten. Die Schrift könnte nichts darstellen, wären ihre Begriffe nicht auf Anschauung bezogen und die Erfahrungswirklichkeit nicht aus dem Sinnenschein der Wahrnehmung gegeben (vgl. Willems 1990). Daraus leitet sich ab, dass die Bedingung einer jeglichen Schrift-Bild-Beziehung in dem gegenseitigen Verweischarakter der Medien liegt.

„Im darstellenden Wort ist immer ein Bezug auf einen quasi-bildlichen Sinnenschein, im darstellenden Bild immer der Bezug auf eine nur durch das Wort zu leistende Bedeutungssetzung beschlossen. Dem Wort wohnt ein verdunkeltes Bild, dem Bild ein verstummtes Wort inne.“ (Willems 1990, 423)

Das durch die und in der Schrift verdunkelte Bild wird in den Schrift-Bild-Phänomenen aufgehellt und das im Bild verstummte Wort wird im künstlerischen Bildwerk erneut

zum Sprechen gebracht. Die geschichtlichen Veränderungen der Schrift-Bild-Beziehungen dokumentieren die Geschichte der menschlichen Erfahrung überhaupt (vgl. Willems 1990). Die Perspektive der wissenschaftlichen Frage nach den Schrift-Bild-Beziehungen verfolgt zwei Ziele: Sie soll erstens zeigen, dass die verschiedenen Dimensionen von Schrift und Bild nur im Zusammenhang zu begreifen sind, die zweitens nur in ihrer geschichtlichen Entwicklung zu demonstrieren sind. Die These, dass das Zufügen von Bildelementen die Schriftsprache von ihrer kognitiven Ausrichtung nach logozentristischem Schriftverständnis befreie, ist aufgrund dieser Perspektive ebenso wenig angemessen wie der Gedanke, das Verständnis von Bildzeichen oder Bildern sei nicht auf Sprache angewiesen. Ein Bild ‚zum Sprechen zu bringen‘ bedeutet, dass den abbildenden Elementen, den ikonischen Zeichenstrukturen, symbolische Funktionen zuwachsen. Je konventionalisierter der Zeichengebrauch erfolgt, sei er sinnlich-konkret oder kognitiv-abstrakt, desto mehr nähert sich die Präsentation einer Repräsentation, d.h. die Dinge existieren nicht mehr an sich, sondern nur noch anstelle von etwas.

Konventionen bilden sich durch häufigen Gebrauch und entwickeln sich aus einer länger dauernden Gewohnheit. Im Bewusstsein verknüpfen sich die Gegenstände und deren Abbildungen zu Bedeutungen, die auch dann motiviert wahrgenommen werden, wenn Abbild und Gegenstand keine Gemeinsamkeiten mehr aufweisen. Konventionalisierung führt somit zur Eindeutigkeit und Allgemeinheit des Begriffs und bedient sich gleichzeitig dessen.

Schriftprodukte und Bilder haben ihre eigenen Besonderheiten, gewinnen auf den ‚ersten Blick‘ ihre je eigene Valenz. Der ‚lange Blick‘ der ‚wilden Semiose‘ (Assmann, A. 1988) dagegen verdeutlicht, dass die konstituierenden Valenzen der Schrift und die des Bildes in Gemeinsamkeiten übergehen und sich nicht mehr kategorial voneinander unterscheiden¹⁰². Die für das Bild und die Schrift in den philologischen Wissenschaften als medienspezifisch definierten Leistungen sind, unter der Voraussetzung, dass Buchstaben in ihrer ikonischen Potenz als Bilder wahrgenommen und definiert werden und unter postlogozentrischer Perspektive, gegenseitig übertragbar.

¹⁰² Dabei gibt es in der Natur der Dinge liegende Einschränkungen: es ist kaum sinnvoll und weiter führend, eine Bildgrammatik zu entwickeln, die sich ausschließlich aus bildlichen Elementen speist und der Sprachgrammatik analog ist, wie es jüngst Doelker (1997) versucht.

III.1.2 Unterschiede werden zu Gemeinsamkeiten

Die Typologien der bisherigen Schrift-Bild-Forschung (Doelker 1997, Glück 1987, Gross 1994, Titzmann 1990, Willems 1990 u.a. sowie die Sammelbände von Dirscherl 1993, Harms 1990) bedienen und präsentieren die untergeordnete ‚sekundäre‘ Rolle der Schrift; sie postulieren getrennte Zeichensysteme: Bild und Text sind in vielerlei Hinsicht komplementär. Was dem Bild fehlt, kann durch verbalen Text ergänzt werden, während das Bild bei der Repräsentation von konkreten Objekten im Raum visuell überlegen ist. Der Text kann abstrakte Gedanken und Sachverhalte repräsentieren. Die Komplementarität von Bild und Text wird im Nebeneinander von Text und Bild deutlich: Bilder illustrieren Texte, Texte kommentieren Bilder. Ein verbaler Kommentar ergänzt deskriptiv ein Bild, das auch unabhängig vom Text verständlich ist, so dass dem Text eine ‚sekundäre‘ Funktion zukommt.

Die in der bisherigen Schrift-Bild-Forschung herausgearbeiteten Unterschiede von Schrift und Bild – semiotisch, medienbedingt, rezeptionell – können bei der Untersuchung intermedialer Phänomene nicht mehr kategorisch als einander ausschließende Gegensätze formuliert werden. Die Opposition und Konkurrenz von konkret – abstrakt, Gedächtnis – Gebrauch, emotional/visuell – kognitiv, Ikon – Symbol, analog – sukzessiv usw. können nicht aufrechterhalten werden.

Im Folgenden werden tabellarisch¹⁰³ die Spezifika von Schrift und Bild aus der bisherigen Schrift-Bild-Forschung vorgestellt, die nunmehr ihre medienspezifische exklusive Existenz im Hinblick auf die intermediale Schriftbildexistenz aufgeben müssen. Da sich Phänomen- und rezeptionelle Kommentierungsebene stets gegenseitig bedingen und Übergänge bilden, werden sie nicht kategorisch getrennt aufgeführt. Texte ermöglichen potentiell unendliche Visualisierungen und erlangen dadurch potentiell dieselbe Vieldeutigkeit und den ‚Charakter der offenen Botschaft‘ (Eco) wie Bilder.

Die Erklärungen hinter den Quadraten geben die geläufigen Forschungsmeinungen wieder, die in den von mir untersuchten Schrift-Bild-Phänomenen neu beurteilt werden und eine neue Perspektive erfordern; *die Punkte zeigen eigene, teilweise abweichende Posi-*

¹⁰³ Die Positionen von Schrift und Bild gehen zwar vor allem aus den Publikationen von Dirscherl 1993, Doelker 1997, Glück 1987, Gross 1994, Harms 1990, Titzmann 1990 und Willems 1990 hervor, sie generieren jedoch neue Schlussfolgerungen.

tionen an. Das einst Trennende wird augenscheinlich zum Verbindenden. Das wird in den Kapiteln zu den Beispielanalysen V, VII, IX näher untersucht. Die Gemeinsamkeiten von Schrift und Bild bilden im weiteren Verlauf dieser Arbeit eine Folie für die Analyse der Schrift-Bild-Phänomene.

SCHRIFT	BILD
<p>☐ Schriftprodukte sind abstrakt. In ihrer Abstraktheit bleiben Texte unvollständig. Schrift wendet sich an den Sinn/den Verstand.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Schrift ist in der Lage, sowohl Kognitiv-Abstraktes als auch Sinnlich-Konkretes zu (re-)präsentieren.</i> 	<p>☐ Bilder sind konkret. Die durch sie entworfene Welt ist durch Vollständigkeit charakterisiert. Bilder wenden sich an die Sinne.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Bilder können auf Konventionen beruhen, so dass indirekte Darstellung möglich ist.</i>
<p>☐ Die Materialität der Zeichenträger bzw. die materielle Struktur potentieller Signifikanten ist nur als Auslöser der Identifikationsoperation relevant.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Ergebnisse der Wahrnehmungspsychologie zeigen, dass auch unter der Perspektive des idealisierten Lesens die Wirkung der Materialität nicht gänzlich verschwindet. Wie in der bildlichen Darstellung lenkt die Materialität den Blick.</i> 	<p>☐ Die Materialität steht im Vordergrund; sie ist bedeutungsrelevant.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Auch in Bildern ist die Blickspur nicht nur von der physischen Beschaffenheit, der Konfiguration und der Semantik des Abgebildeten abhängig. Die Aufmerksamkeit des wahrnehmenden Subjekts wird auf die Materialität gelenkt, aufgrund derer entschieden wird, ob der potentielle Signifikant auch ein faktischer ist, ebenso wie in der Schriftwahrnehmung.</i>
<p>☐ Nicht ‚primär‘-bedeutungshafte Wirkungen werden nicht relevant.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Der Text kann die Aufmerksamkeit auf seine signifikante Materialität durch zusätzliche Strukturierungen lenken.</i> 	<p>☐ Nicht ‚primär‘-bedeutungshafte Wirkungen werden in ikonischen Äußerungen oft als semantisch relevant interpretiert.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Die Bedeutungszuschreibung ist von der Perspektive abhängig. Semiotische Bild- und Schriftforschung gehen davon aus, dass alles bedeutsam ist.</i>
<p>☐ Schrift kann kommentierende Aussagen über andere Informationseinheiten machen.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Mit der Betonung der Materialität ist auch Schrift in der Lage zu präsentieren, anstatt zu repräsentieren.</i> 	<p>☐ Bilder können keine Metapropositionen umfassen.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Auch Bilder können sich der ‚Intertextualität‘ bedienen, es ist dies eine Frage der Kenntnisse und der Wahrnehmungsperspektive. Selbstbezüglichkeit und Metaebene gibt es in beiden Medien.</i>
<p>☐ Schrift ist symbolisch.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Schriftzeichen behalten stets ihren Symbolcharakter. Durch Anordnung oder eine ‚faszinierte‘ Form der Wahrnehmung erhalten sie ein sinnliches Potential.</i> 	<p>☐ Bilder sind imitativ; haben stets Abbildcharakter (Ikonizität, Similarität).</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Nicht zuletzt die moderne Malerei hat gezeigt, dass Bilder durchaus ‚abstrakt‘ sein können.</i>

SCHRIFT	BILD
<input type="checkbox"/> Schrift wird sukzessiv wahrgenommen. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Ergebnisse der Wahrnehmungspsychologie zeigen, dass Erfahrungen und Kenntnisse in der Schriftrezeption eine große Rolle spielen und das Auge den Text in großen Sprüngen zu lesen vermag.</i> 	<input type="checkbox"/> Bilder werden schneller und leichter wahrgenommen. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Sowohl Schrift als auch Bilder können in einem Augenblick gestalthaft wahrgenommen werden. Bei Bildern ist das sicher häufiger der Fall, sie sind deshalb allerdings nicht leichter verständlich.</i>
<input type="checkbox"/> Schrift löst einen kognitiven Rezeptionsakt aus. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Das idealisierte Lesen hat den vermeintlichen Anspruch, Schriftprodukte ausschließlich rein kognitiv-begrifflich zu verarbeiten.</i> 	<input type="checkbox"/> Bilder haben eine stärkere und unmittelbar emotionale Wirkung. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Allerdings entspricht ihre emotional-affektive Wirkung dem Grad ihrer Ikonizität. Aufmerksamkeit und Emotion werden durch betonte Materialität gefördert.</i>
<input type="checkbox"/> Die memoriale Leistung des durch das Schriftbild vermittelten Wissens ist gering und wird rasch vergessen. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Diese These gilt nur in linearen Texten.</i> 	<input type="checkbox"/> Bilder und die bedingten Gefühlsreaktionen werden länger erinnert. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Auch diese Wirkung entspricht dem Grad der Betonung der Materialität.</i>
<input type="checkbox"/> Die lexikalische Bedeutung der Schrift ist fest. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Vor allem lyrische Texte widerlegen diese These; Texte haben eine ebenso offene Botschaft wie Bilder. Feste Bedeutungen entstehen aufgrund von Konventionen.</i> 	<input type="checkbox"/> Die Bedeutung des Bildes ist grundsätzlich offen (Polysemie). <ul style="list-style-type: none"> • <i>Der Abbildcharakter kann feste Bedeutungen nur dann transportieren, wenn sie durch Über-einkunft festgelegt wurden.</i>
<input type="checkbox"/> Schrift besitzt eine hohe Codiertheit. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Schrift besitzt nur dann eine höhere Codiertheit, wenn lineare Texte zu mimetischen Bildern in Beziehung gesetzt werden.</i> 	<input type="checkbox"/> Bilder verfügen über geringe Kodiertheit. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Ebenso wie Schriftprodukte sind Bilder leicht zu decodieren, wenn ihre Darstellung und ihre Inhalte auf Konventionen beruhen.</i>
<input type="checkbox"/> Die Zeichenträger der Schrift sind beliebig/arbiträr; die Bedeutung ist verbindlich festgelegt, so dass dem Verständnis bzw. dem Akt des Verstehens eine Basis gegeben ist. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Auch Schriftzeichen haben ursprünglich abbildenden Charakter.</i> 	<input type="checkbox"/> Die intendierte Bedeutung der bildlichen Botschaft durch den Macher ändert nichts an der Polysemie des Bildes. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Bilder können ebenso instrumentalisiert werden wie Schriftzeichen.</i>
<input type="checkbox"/> Die lineare Sukzession erzwingt die Leserichtung. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Die Leseforschung und die Wahrnehmungspsychologie haben Schriftprodukten auch in linearer Erscheinung Hypertextualität nachgewiesen. Die Leserichtung steht zur Wahl, dennoch lenkt ein Text den Blick stärker.</i> 	<input type="checkbox"/> Die hohe Informationsdichte stellt eine Leserichtung zur Wahl. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Bilder lenken den Blick nicht zuletzt aufgrund des kulturellen Erfahrungshorizontes; die Leserichtung für Bild und Text verläuft im Abendland von links nach rechts.</i>
<input type="checkbox"/> Jedem Signifikanten ist eine begrenzte Menge von möglichen Signifikaten zugeordnet. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Der Grad der Lesefähigkeit und die Bereitschaft sich den Konventionen anzupassen entscheidet über die Zuweisung der Bedeutung (vgl. ‚Kinder geschichten‘ von Peter Bichsel: ein Tisch ist ein Tisch)</i> 	<input type="checkbox"/> Jedes Element wird erst unter bestimmten kotextuellen und kontextuellen Bedingungen zum Signifikanten. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Der Erfahrungshorizont bestimmt die Bedeutungszuweisung, vgl. die mittelalterliche Hermeneutik des vierfachen Schriftsinns, der auch auf Bildprodukte ausgeweitet wurde.</i>

SCHRIFT	BILD
<input type="checkbox"/> Bei der Sprachverarbeitung ist die linke Hemisphäre dominant, die die Prozesse des rationalen und analytischen Denkens steuert. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Schrift als graphisches Phänomen wird sowohl in der rechten als in der linken Gehirnhälfte verarbeitet.</i> 	<input type="checkbox"/> Bei der kognitiven Verarbeitung von Bildinformationen ist die rechte Gehirnhälfte dominant, die gleichzeitig die Instanz für die Verarbeitung von Emotionen ist. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Das gilt vor allem für mimetische Bilder.</i>
<input type="checkbox"/> Schriftsprachliche Zeichen weisen eine arbiträre Beziehung zwischen Zeichenträger und Bezeichnetem auf. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Alphabetbuchstaben haben ursprünglich abbildenden Charakter, der rationalisiert wurde und nur im Bewusstsein verschwunden ist.</i> 	<input type="checkbox"/> Das Bild ist der Prototyp des ikonischen Zeichens, weil es auf dem Prinzip der Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Bezeichnetem besteht. <ul style="list-style-type: none"> • <i>In dieser Radikalität betrifft diese These nur die mimetischen Bilder.</i>
<input type="checkbox"/> Schrift kann Zeitpunkte, -räume und -verläufe darstellen. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Auch Bilder können historische Abläufe darstellen (z. B. in der Historienmalerei des 19. Jhdts.)</i> 	<input type="checkbox"/> Bilder eignen sich zur Repräsentation des Räumlich-Visuellen. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Auch Bilder sind in der Lage, Verläufe darzustellen (z. B. Altarbilder mit Kreuzwegstationen), außerdem wird der Rezeptionsprozess eines Schrift-Bildes zum Ritual und evoziert dadurch einen Verlauf, der im Produkt vorgegeben ist.</i>
<input type="checkbox"/> Schrift wird instrumentalisiert und erschöpft sich in ihrer zweckorientierten Pragmatisierung. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Schriftprodukte sind in der Lage autoreferentiell zu sein.</i> 	<input type="checkbox"/> Bilder sind immer selbstreferentiell. <ul style="list-style-type: none"> • <i>Bild und Schrift sind in der Lage, zu repräsentieren und präsentieren; sie können Zeichen und Objekt sein.</i>

Die kategoriale Trennung von Bild als Analogmedium und Schrift als Dialogmedium lässt sich nicht aufrechterhalten. Der Begriff der Diskursivität (,mit logischer Notwendigkeit fortschreitend') entspricht nicht dem der Sukzessivität einer allmählichen Folge; und Präsentativität im Sinne von ,anwesend, vorliegend' kann nicht mit Simultaneität (,gleichzeitig') gleichgesetzt werden: Ein geordneter Blick liegt sowohl der Text- als auch der Bildrezeption zugrunde. Die Simultaneität, nämlich die augenblickliche Zugänglichkeit des Bildes ist nicht weniger aktualisierbar als die der Schrift bzw. des Schriftbildes. Etwas analog wahrzunehmen bedeutet, es auf den ersten bzw. auf einen Blick zu erfassen. Ein gezeichneter Baum ist schneller als Baum zu identifizieren als die Buchstabenkombination B-A-U-M.

Dieses Pauschalurteil allerdings verliert seine Gültigkeit in den behandelten Phänomenen, die sich auf der Grenze zwischen Bild und Schrift bewegen und eine eindeutige Zuordnung unmöglich machen. Noch deutlicher wird die Verwischung der Gattungen durch die Betonung der Eigenwirklichkeit von Schrift und der Klassifizierung der Buchstaben als genuin bildhaft. Außerdem kann das als ,Baum' identifizierte ikonische Zeichen z.B. auch eine ,Eiche' darstellen. Um das zu erkennen, bedarf es eines längeren

Blickes, einer sukzessiven Wahrnehmung, die auch Geschriebenes fordert. Bild und Schrift können und müssen sowohl simultan als auch sukzessiv wahrgenommen und entziffert werden. Die Identifizierung eines Zeichens als ikonisch oder arbiträr ist nicht Wesen des Zeichens, sondern unterliegt der kulturellen Codierung und Wahrnehmung (vgl. Gross 1994, 91).

Das bloße Vorhandensein eines Bildes suggeriert, unmittelbar wahrgenommen zu werden, indem sich die offensichtliche Simultaneität vor den Prozess der Aneignung schiebt – das gleiche gilt für Schriftbilder. Bilder bieten, obwohl sie als Analogmedium charakterisiert werden, ein ‚expressives Kontinuum von Abstufungen‘ (vgl. Gross 1994), in dem jede Nuance bedeutungstragend sein kann. Dialogität (diskursiv, diskret) und Analogität (präsentativ) sind nicht absolut, sondern kontextabhängig und konventionell definiert. Der Status ist nicht Eigenschaft des Zeichens, sondern wird ihm durch Interpretation zugewiesen. Wahrnehmung ist immer selektiv und deshalb immer interpretativ (vgl. Radikaler Konstruktivismus). Jeder Zeichenbegriff kann in einem bestimmten Augenblick in digitale Begriffe übersetzt werden; jedes ikonische Bild muss digital analysiert werden. In den hier untersuchten Phänomenen überschneiden sich die Wahrnehmungsformen bzw. wechseln sich ab, denn unterschiedliche Interpretationen und Identifikationen können nicht gleichzeitig aktualisiert werden.

Schrift-Bild-Phänomene ermöglichen somit einerseits sukzessive Lektüre, andererseits simultane Wahrnehmung. Lesen und Betrachten korrelieren. Die Drapierung des Buchstabenmaterials auf der Textfläche erhält eine zusätzliche symbolische Funktion. Lesen und Betrachten laufen somit zwar synchron ab, werden aber in zwei unterschiedlichen Wahrnehmungskanälen verarbeitet. Der graphischen Anordnung des Textmaterials folgt die Entmechanisierung und Verlangsamung des Wahrnehmungsprozesses. Die Buchstaben der Schrift-Bild-Phänomene postulieren eine neue Leseweise. Lesen wird zu einem umfassenden dynamischen Prozess, der zuweilen auch die Motorik des Lesers fordert (siehe dazu Kapitel VI). Der „Abbildrealismus der Figur und [die] Arbitrarität der Sprachzeichen schließen sich zu einer intermedialen Form zusammen“ (Ernst 1985, 89). Die Materialität der Schrift wird durch ihre Augenfälligkeit bewusst und beeinflusst dadurch den Wahrnehmungsvorgang.

III.2. Zur Schriftmaterialität

Ausgehend von den bisherigen Überlegungen lässt sich der Buchstabe als inter- bzw. bimedial¹⁰⁴ qualifizieren, als zwischen Bild und Schrift befindlich bzw. sowohl als Bild und als Schriftzeichen. In ihm semantisiert sich die Materialität des schriftlichen Zeichens. Alphabet-Buchstaben sind verblasste Ikon-Zeichen mit ursprünglich abbildendem Charakter (vgl. Gross 1994, 48, Schmauks 1995, 665).

Das Material von Schrift bezieht sich auf die äußerliche Textbeschaffenheit, wie Druckerschwärze, Beschreibstoff, Größe, Gewicht und Form. Es ermöglicht zwar die Existenz eines graphischen bzw. überhaupt eines Schriftproduktes, gilt aber im herkömmlichen ‚primären‘ Signifikationsprozess, semiotisch beschrieben, als ‚Rauschen‘ (Eco), also als Störfaktor. Innerhalb der logozentrisch-primären Bedeutungszuweisung¹⁰⁵ ist die Ikonizität als eine auf Ähnlichkeit beruhende Zeichenfunktion, die eine Form von

¹⁰⁴ Übergänge zwischen Text und Bild können sehr vielfältig sein. Häufig werden bestimmte Zeichen erst aufgrund ihres Kontextes als eines der beiden Medien identifiziert oder interpretiert. Für die Unterscheidung bzw. Zuordnung der Begriffe von Bild und Buchstabe bleibt der Zeichenbegriff konstitutiv. Die Diskussion um die Zeichenhaftigkeit der Phänomene fließt im weiteren Verlauf in das Kapitel zur Schriftmagie ein. Buchstaben oder Schrift an sich werden meist fraglos als (arbiträre, sekundäre) Zeichen interpretiert, die für etwas anderes stehen, selten als Nicht-Zeichen, als Objekte. Mit dem Begriff des Mediums sind Zeichen (-systeme) gemeint. Die Klassifizierung der Buchstaben als bimedial bezieht sich einerseits auf die inhaltlichen Beziehungen und andererseits auf die Tatsache, dass die raumzeitliche Beziehung im Buchstaben aufgehoben ist; ein Fall von Intermedialität, der häufig übersehen wird – eine Unbestimmtheitszone zwischen den Medien. Als intermedial sind visuelle Zeichen zu definieren, die sowohl als ‚Text‘ und als ‚Bild‘ wahrgenommen und interpretiert werden können. Ambiguitäten (Mehr- oder Doppeldeutigkeiten) der Schriftmaterialität werden meist erst durch ihren Kontext und dessen Variationen deutlich. Durch typographische Mittel können bestimmte Elemente hervorgehoben werden, die wiederum einen Text bilden; ein Akrostichon z.B. bildet sich durch die Sinn- und Bedeutungshaftigkeit der nacheinander gelesenen ersten Buchstaben eines jeden Wortes im Satz. Signifikant werden hier die Divergenz und Dialektik von Schriftkundigen und -unkundigen im Hinblick auf Schriftmaterialität, die auch den magischen Umgang mit Schrift entscheidend prägt. Die Schriftsysteme oder Schriftarten (ikonische Zeichen und deren Abstrahierung) hatten unterschiedliche Adressaten: das einfache Volk und die Lesekundigen. Ikone wurden aufgrund erleichterter Produzierbarkeit immer stärker stilisiert. Dieses Phänomen, des stilisierten, standardisierten Buchstabes, lässt sich als ‚Vorstufe zur Multimedialität‘ (Schmauks 1995, 665) oder als verschüttete Intermedialität bezeichnen.)

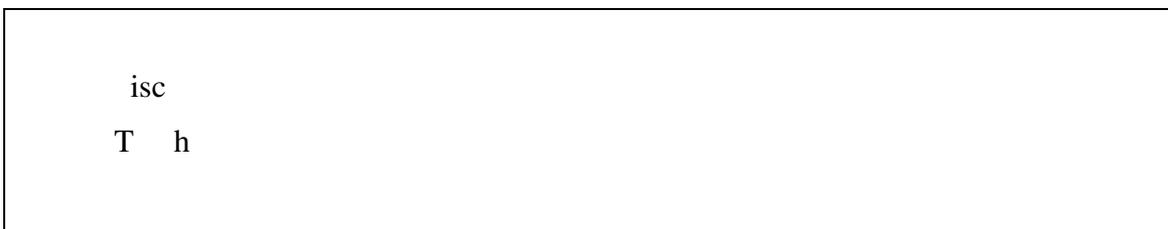
¹⁰⁵ Bedeutungszuweisendens Lesen heißt die Regeln des Systems lernen, also die Zeichen als solche (Signifikanten) auf ihre symbolische Signifikation hin einzuschränken und einer möglichen Signifikation der Materialität zu widerstehen. Lesen im logozentristischen Verständnis von Schrift ist somit ein Versuch, die Materialität der Signifikanten, die konkrete Textbeschaffenheit, zu ignorieren und auf ihre Signifikate hin durchsichtig zu machen. Damit ist Lesen ein transitorisches Verfahren, das psychophysiologische Selbstdisziplinierung verlangt. Der Text wird auf seine Elemente beschränkt wahrgenommen, denen der Vertrag zwischen Text und Leser semantischen Wert zuschreibt (vgl. Gross 1994). Dabei wird die Wahrnehmung der Buchstabenphysiognomie und der materiellen Textbeschaffenheit unterdrückt bzw. ignoriert. Im Prozess der Sinnproduktion werden ständig Entscheidungen getroffen und Vermutungen aufgestellt, um Bedeutungen, Bezüge und Strategien von Ambiguitäten zu befreien, denn Lesen aktiviert einen umfangreichen Wissensbereich. Wörter und ihr semantischer Inhalt werden in geistige Repräsentationen einer Situation/eines Sachverhalts/Zusammenhangs umgewandelt, die in außersprachlichem Wissen wurzeln. Lesen (von vor allem Gebrauchs-, Informationstexten und alltagssprachlichen Texten) ist pragmatisch und kommunikationsorientiert, d.h. auf Verständnis angelegt. ‚Schriftbilder‘ werden auf ihren Informationsgehalt und auf mögliche Handlungsanweisungen hin gelesen.

Referentialität darstellt, (dis-)klassifiziert. Unter dieser Perspektive bezieht sich Material auf die Form und Beschaffenheit der Zeichen bzw. Objekte, die Ikonizität auf deren Anordnung. Aus der Korrelation von Material und Ikonizität entsteht also die Materialität eines Schrift-Bild-Produktes. Es ist deutlich, dass der Einfluss des materiellen Artefakts auf die Wahrnehmung über die Konkurrenz unterschiedlicher Signifikationsformen innerhalb eines Zeichen bzw. Schrift-Bild-Phänomens hinausgeht (vgl. Gross 1994).

Wenn im Folgenden die Materialität von Schrift untersucht wird, zeigt sich die Verwobenheit und Bedingtheit von Material und Ikonizität. Die Bedeutungen beider können unter den Begriff der Materialität subsumiert werden. Somit kann diese Arbeit von der ikonischen Potenz des Buchstabenmaterials ausgehen und zu neuen Ergebnissen gelangen.

Den Buchstaben in der Tradition des Logozenismus als reinen Lautträger zu definieren bedeutet, die Rolle der Ikonizität und die des Materials und seiner Anordnung für schriftliche Strukturen zu ignorieren. Schrift ist seit ihren Anfängen übersprachlich, d.h. dieselbe Visualisierung wurde in unterschiedliche Lautfolgen (Sprachen) übersetzt; ein heutiges Beispiel in der polyliteraten Gesellschaft bilden die arabischen Zahlen¹⁰⁶.

Schrift ist in physischer Gestalt sichtbar und hat immer eine visuell-ikonische Potenz, die unterschiedliche Ausprägungen erfahren kann – auf produzierender wie auf rezeptivoneller Ebene:



¹⁰⁶ Vgl. zur Schrift-Bild-Diskussion im Hinblick auf die Sprache als Lautträger die Arbeit von Stetter (1997).

S

T

U F E.

So entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen der abstrakten und der konkreten Figurengestalt des Zeichens. Deutlich wird, dass es unterschiedliche Signifikationsformen innerhalb eines einzigen Zeichens gibt: In seiner so genannten ‚primären‘ Rolle ist der Buchstabe unsichtbar und untergeordnet, indem er ausschließlich als (Tonträger-)Symbol fungiert und somit nur Teil eines Ganzen ist. Als solcher wird er nicht einzeln entziffert, sondern gehört zur sichtbar gemachten Sprache, d.h. nicht einzelne Buchstaben werden beim Lesen identifiziert, sondern ganze Wörter oder Wortgruppen werden in Saccaden und Fixationen wahrgenommen (vgl. Gross 1994).

Durch die Wahrnehmung seiner Materialität aber löst sich der Buchstabe aus seiner ihm zugeschriebenen Funktion bzw. aus seiner ‚primären‘ Rolle. Indem sein visueller Eigenwert betont wird, lockert er sich aus seiner Subordination. Diese Differenzierung der Definition des Alphabetbuchstabens ist die Voraussetzung für die Untersuchung der Schriftmaterialität auf der Objekt- und auf der Metaebene. Wenn Schrift nicht nur Sinn transportiert, wird sie als Form und als Material sichtbar.

Die Materialität der Schrift, ihr Bildcharakter und damit ihre so genannten ‚sekundären‘ Funktionen (Geier 1994, Glück 1987) magischer, mystischer, kontemplativer, spielerischer usw. Art befinden sich im Spannungsfeld zwischen Semantik und graphischer Präsentation.

„In jüngerer Zeit hat sich in der zeichen- und medientheoretisch ausgerichteten Literatur- und Kulturwissenschaft die Überzeugung durchgesetzt, dass die Materialität von Zeichen niemals kategorisch unbedeutend [...] ist.“ (Wehde 2000, 12)

Die Materialität von Schrift behandelt also den konkreten Aspekt der materiellen und medialen Form der Schrift, die in und an der Kommunikation in jüngerer Zeit stärker beachtet wird. Hierzu gehören die visuelle Gestalt, ihre Anordnung, die Zeichenmaterie, die Farbe, die Deutung der Buchstabenformen sowie die Beschaffenheit des Beschreibstoffes und die Produkte der Schreibhandlungen, wie z.B. Bücher.

III.2.1 Kognitiv-abstrakte und sinnlich-konkrete Schriftfunktion

In den Zusammenhang der Diskussion um die Materialität von Schrift fällt auch die Reflexion der Begriffe der primären und sekundären Funktionen von Schrift. Die Differenzierung von primären und sekundären Funktionen der Schrift betrifft die Zeichenrelationen, die Schriftprodukte eingehen können. In der Schriftlichkeitsforschung wird Schrift in der Folge Platons meist als sekundäres System bezeichnet, das hinter die primäre Funktion und Präsentation der Sprache zurück tritt. Schrift wird unter dieser Perspektive instrumentalisiert, um gesprochene (primäre) Sprache visuell darzustellen. Sie selbst geht völlig in diesem Pragmatismus auf, ohne eine Eigenwirklichkeit für sich beanspruchen zu können. Schrift wird nur dann eine primäre Funktion zugesprochen, wenn sie ausschließlich auf kognitive intelligible Wahrnehmung hin angelegt ist. Sie ist demzufolge nicht nur ein sekundäres System an sich, sondern erfährt wiederum unterschiedlich wertende Kategorisierungen (primär, sekundär) innerhalb dieses Systems.

Sobald Schriftprodukte von ihrer Funktion abweichen, mündliche Rede darzustellen, oder provokativ die störungsfreie Sinnentnahme verweigern, wird das Potential ihrer bisher pejorativ als sekundär definierten Funktionen und Eigenschaften evident. Bei der Dominanz ‚sekundärer‘ Funktionen tritt die direkte Repräsentation sprachlicher Bedeutungen hinter die Funktion zurück, Zeichensysteme anderer Ordnung darzustellen. Zeichensysteme anderer Ordnung können sich z.B. im magischen oder spielerischen Umgang mit Sprache zeigen. Diese beiden Funktionen können sich in ein und demselben Phänomen überlagern und einander durchdringen.

In ihrer primären Funktion ist Schrift, definiert als geschriebene Sprachform, Medium und Instrument der Repräsentation von sprachlichen Zeichen; in ihrer sekundären Funktion wird sie zum Konstruktionsmaterial für andere Zeichensysteme, die dann „nicht mehr Medium, sondern vorgegebener Gegenstand [sind], in dem sich Zeichenbeziehungen anderer Ordnung materialisieren, z. B. religiöser, magischer, mystischer, zauberischer oder anderer (literarisch-ästhetischer, spielerischer, erotischer,...) Art“ (Glück 1987, 204). Die Elemente der Schrift werden zu Konstruktionsmaterial, das unterschiedslos neben anderen nicht schriftförmigen Zeichen und Objekten verwendet wird.

In der Sprachwissenschaft wird alles Schriftmaterial und somit auch die Schriftmaterialität als sekundär kategorisiert, das nicht ausschließlich der Sinnentnahme dient, son-

dem sozusagen zweckentfremdet ein anderes ‚Ordnungssystem‘ (Glück 1987) oder ein Mischsystem bildet, wie z.B. die Schriftmagie, in der sowohl die intelligible als auch die materiale Ebene bedeutungstragend sind. Jede Existenzform und Funktion der Schriftmaterialität wird noch immer in Bezug zu der als primär definierten Schriftfunktion be- und deshalb abgewertet. In der Kategorie der sekundären Schriftfunktion wird die primäre Funktion durch eine besondere Betonung der materiellen Substanz und des graphischen Ausdrucks der Zeichen überlagert. Die

„geschriebene Sprachform¹⁰⁷ wird auf ihre materielle Substanz reduziert und zu Konstruktionsmaterial für den Aufbau neuer semiotischer Systeme gemacht.“
(Glück 1987, 204)

Die sprachlichen Repräsentationsfunktionen bleiben dabei immer als Assoziationsraum erhalten¹⁰⁸. Schrift wird umgeformt zu abhängigen Variablen des dominierenden semiotischen Systems. Demzufolge kann ein Zeichen zu zwei Ordnungs- oder Zeichensystemen gehören.

Schrift ist in ihrer abstrakten, ‚primären‘ Funktion in der Hinsicht denotativ, dass sie eine „rekonstruierbare Darstellungsfunktion bezüglich sprachlicher Zeichen ausübt“ (Glück 1987, 204). Diese denotative Beziehung wird in den sekundären Funktionen durch andere Referenzen und Funktionszuweisungen überlagert und dadurch zurückgedrängt. Dennoch wird die sprachliche Dimension niemals aufgehoben, sondern anderen, nicht-sprachlichen Zeichenrelationen nebengeordnet. Die Beziehung der Zeichen in unterschiedlichen rezeptionellen Systemen ist folglich immer gleichberechtigt. Hier dokumentiert sich außerdem die definitatorische Entgrenzung des Zeichenbegriffs bzw. seine sich erweiternde Grenze. Ein Gegenstand ist in der Lage, durch rezeptionelle Funktionszuschreibung einen Zeichenstatus oder einen Objektcharakter anzunehmen. Das gilt auch für Schriftprodukte, indem sie unabhängig von Sprache wahrgenommen

¹⁰⁷ Hier zeigt sich, dass auch so heutige Wissenschaftler wie Glück, der mit seinen Arbeiten wesentliche Beiträge zur Schriftmagie geleistet hat und damit den Horizont des Umgangs mit Schrift zu erweitern suchte, selbst aus der Grundannahme heraus argumentiert, Schrift sei ein System, das (primär) gesprochene Sprache repräsentiere. Es ist ein Anliegen dieser Studie, Schrift nicht nur in Abhängigkeit von mündlicher Rede, in Negation darzustellen, sondern die spezielle Existenz und Bedeutung ihrer selbst zu zeigen.

¹⁰⁸ Ebenso wie Schrift nicht ausschließlich in Abhängigkeit zur Sprache ihren Grund hat, ist Schrift in jeder ihr zugeschriebenen Funktion doch niemals in der Lage, ihren Symbolcharakter zur Gänze zu eliminieren. Jeder Lesekundige versucht, Schrift oder Schriftfragmente auf ihren semantisch-kognitiven Inhalt hin abzutasten. Ein von der Sinnzuschreibung freier Umgang mit Schrift ist nur, wenn überhaupt, in den so genannten primitiven (schriftunkundigen) Gesellschaften anzutreffen.

werden. Indem Schrift nicht ausschließlich als Zeichen definiert wird, erweitern sich ihre Funktionen und Semantisierungsmöglichkeiten. Der von Glück (1987) postulierte radikale kategoriale Unterschied zwischen Schriftzeichen und Zeichen anderer Ordnung stützt sich auf die einseitige Definition von Schrift als graphischer Repräsentation der Rede. Schriftzeichen repräsentieren unter dieser Perspektive erst sekundär bzw. durch Uminterpretation andere Darstellungsfunktionen als die als primär definierten.

Daraus leitet sich ab, dass sekundäre Funktionen und Eigenschaften nicht als zusätzliche hinzutreten, die die primären Funktionen ergänzen und überlagern, sondern lassen sich als selbständige Funktionen und Erscheinungsweisen auffassen, die unter Umständen zu sozial wesentlichen Funktionen der Schrift werden,

„und es scheint sich sogar so zu verhalten, daß sekundäre Funktionen in einem zweiten Reinterpretationsschritt primäre Funktionen erhalten können“ (Glück 1987, 209).

Die Zeichenwahrnehmung oszilliert also immer zwischen dem materiell vorhandenen Zeichen und seiner Bedeutung. Die Wahrnehmung von Schriftmaterialität ist immer perzeptiv, umfasst also die Gesamtheit der akustischen und visuellen Prozesse umfassend. Zugleich ist sie apperzeptiv, nämlich ein aktives, bewusstes und willentliches Erfassen. Um semantisch erscheinen zu können, muss das Zeichen materiell verschwinden, aber um überhaupt Bedeutung zu transportieren, muss es materiell vorhanden sein, bleibt somit irreduzible Bedingung des Verstehens und Bedeutens¹⁰⁹. Die Zeichen- bzw. Schriftwahrnehmung bleibt ebenso ambivalent wie interaktiv, denn die Materialität ist die Substanz des Zeichens und gleichzeitig seine Begrenzung: „Wo Dinge gegenwärtig sind, gibt es keine Zeichen, und umgekehrt“ (Assmann, A. 1988, 239)¹¹⁰. Der Code ist das Signifikationssystem, „das eine Korrelation zwischen gegenwärtigen und abwesenden Entitäten herstellt“ (Eco nach Assmann, A. 1988, 238). Assmann spricht insofern von einer ‚inversen Relation von Anwesenheit und Abwesenheit‘. Unter der Perspektive der logo- und phonozentrischen Schriftauffassung und des idealisierten Lesens muss der Blick

¹⁰⁹ Nach Peirce das Quale(zeichen).

¹¹⁰ Eco (1987, 76) geht soweit, dass er konstatiert, es gebe keine Zeichen an sich, sondern nur Zeichenfunktionen.

„die (gegenwärtige) Materialität des Zeichens durchstoßen, um zur (abwesenden) Bedeutungsschicht gelangen zu können. Wer sich in die Materialität der Zeichen verstrickt, kann sie nicht verstehen, [...]“ (Assmann, A., 1988, 238).

Daraus ergibt sich die bisher wenig beachtete Potenz, Schrift nicht ausschließlich Sinn erschließend und transportierend, sondern selbst in ihrer sinnlichen Qualität wahrzunehmen.

Ausgehend von diesen Überlegungen erscheint es kaum sinnvoll, von ‚primären‘ und ‚sekundären‘ Funktionen von Schrift zu sprechen. Im Folgenden wird der Begriff der ‚sekundären Schriftfunktion‘ durch den angemessener erscheinenden Terminus ‚sinnlich-konkrete Schriftfunktion‘ ersetzt. Der Begriff ‚sinnlich-konkret‘ bezieht sich nicht ausschließlich auf die Funktion von Schrift, sondern ebenso auf die Wirkungen und Eigenschaften der Schriftexistenz und damit auf die Schriftmaterialität. Die in der Sprachwissenschaft übliche Bezeichnung der ‚primären Funktion‘ von Schrift ist ebenfalls abzulösen und damit neu zu qualifizieren: Die Bezeichnung ‚kognitiv-abstrakt‘ betont die stets mögliche, sinnentnehmende Schriftdeutung. Die Termini ‚sinnlich-konkret‘ und ‚kognitiv-abstrakt‘ bezeichnen zwei gleichberechtigte und nacheinander zu aktivierende Wahrnehmungs- und Deutungsmöglichkeiten von Schrift unter der Perspektive der Ikonizität und Eigenwirklichkeit der Schriftmaterialität.

III.2.2 Wahrnehmungsformen von Schrift unter Betonung der Materialität

Text und Bild bzw. Buchstabe und Bild¹¹¹ sind sowohl auf der Objekt- als auch auf der Metaebene nicht per se konträr (vgl. Gross 1994, 3). Dennoch werden ihnen zwei unterschiedliche Rezeptionsformen zugesprochen: Schriften werden gelesen, Bilder werden erkannt, betrachtet, gesehen. Der Code der Schrift muss erlernt werden; das, was auf Bildern dargestellt ist, kann spontan identifiziert werden. Die Schrift bildet eine Einzelsprache ab, Bilder repräsentieren außersprachliche Gegenstände und Sachverhalte.

Ebenso setzt nur scheinbar allein der Umgang mit Schrift eine doppelte Kompetenz voraus: Zeichenkompetenz (Weltkompetenz) und Sprachkompetenz. Der gezeichnete Grundtyp Baum ist sprachunabhängig zu erkennen, obwohl die Wahrnehmungsbedin-

¹¹¹ Bild hier verstanden als Bild mit Abbildcharakter, als mimetisches Bild.

gungen und die Darstellungskonventionen grundsätzlich kulturell konditioniert sind, so dass die Wiedererkennbarkeit an gewisse Grenzen stößt: Ist es eine Eiche oder eine Kastanie? Auch der Umgang mit Bildern setzt eine doppelte Kompetenz voraus.

Die Lesbarkeit von Schrift und Bild beruhen beide auf einem erlernten Code. Der Schriftcode allerdings bezieht sich auf einen geschlossenen Bestand an Graphemen, der damit einen geschlossenen Bestand an Phonemen eindeutig korreliert. Erkennbarkeit von Bildern beruht auf einem grundsätzlich offenen bzw. offeneren Repräsentationssystem, dessen Zeichenvorrat unerschöpflich erweiterungsfähig ist. Die Invarianten der Schrift, die Buchstaben, sind in ihrer visuellen Ausgestaltung dennoch ebenso so zahlreich variabel. Bilder tendieren immer dann in Richtung Schrift, wenn die Zeichenformen stärker standardisiert werden, sich die Zeichenmenge als fester und überschaubarer Vorrat stabilisiert oder/und sich die Referenz zu einem anderen strukturierten System erhärtet (vgl. Assmann 1994a). Diese Bedingungen können zusammen, aber auch getrennt voneinander auftauchen und ein Bild in Richtung Schrift tendieren lassen – und vice versa.

Lesbarkeit und Erkennbarkeit gehen in das Unterscheidungsmerkmal Abstraktheit versus Ikonizität über, z.B. in der Hieroglyphenschrift und deren hieratisch abstrahierter Variante. Beide Schriftsysteme (die ikonische Inschriftlichkeit der Hieroglyphen und die abstrakte Handschriftlichkeit des Hieratischen) haben kulturelle Funktionen ausdifferenziert: die des Gedächtnisses und die des Gebrauchs. Die Ikonizität der Schriftzeichen erhält zusätzlich zur Sprachreferenz die Dimension der Weltreferenz (vgl. Assmann, A. 1994a, 136). Die Weltreferenz

„läßt sich [auch bei opaken Schriftbildern] schon deshalb nicht völlig abstellen, weil sie unausweichlich zur Verständnisbildung des Lesers [und Betrachters] gehört“ (Gross 1994, 26).

Unerwartete und informative Elemente können den Blick beim Lesen festhalten; mit der Entfernung von Konvention und Erwartbarkeit wächst die Zeit der visuellen Dekodierung. Die Zeit des ‚Lesens‘ ist also von Intention und Interesse des Konsumenten abhängig, so dass die visuelle Wahrnehmung von Vorinformationen, Interpretationen und der Leseabsicht beeinflusst wird. Die ‚Syntax‘ des Schriftbildes ist für die semantische Valenz der Komponenten verantwortlich. Die Leseregeln von Schrift und Bild sind kul-

turell abhängig, sie entsprechen also der okzidentalen Leseausrichtung von links nach rechts. Außerdem setzt sich die Tendenz des Eindeutigmachens beim ‚Lesen‘ in beiden Medien gleichermaßen durch. Im Hinblick auf die rezeptionelle Zusammensetzung lokaler Informationen und komplexer Interpretationen bleibt das Lesen von Bildern und Texten immer interaktiv. Unterschiedliche Signifikationsformen, wie sie in der Wahrnehmung intermedialer Phänomene auftauchen, können nur nacheinander aktiviert werden: Verschiedene Interpretationen werden durch langsames Umschalten oder rasches Oszillieren aktualisiert (vgl. Gross 1994, Doelker 1997).

Die Unterschiede von Schrift und Bild, seien sie semiotisch, medienbedingt oder rezeptionell, können bei der Untersuchung intermedialer Phänomene nicht mehr kategorisch voneinander unterschieden werden: konkret – abstrakt, Gedächtnis – Gebrauch, emotional – visuell-kognitiv, Ikon – Symbol, analog – sukzessiv. Die Unterschiede lassen sich zugleich als Gemeinsamkeiten wahrnehmen, in denen sich eine neue, transzendente Potenz der Schriftwahrnehmung und -eigenschaft präsentiert.

III.2.2.1 Zur sinnlichen Wahrnehmung – die „wilde Semiose“

„Um mit Zeichen umzugehen, muss die Welt auf Abstand gehalten werden“ – so lautet die bisherige These der gängigen Literatur- und Sprachwissenschaft. „Wie sollte ein Bild ein wahres Bild sein, wenn es nicht gleichzeitig ein falsches Pferd wäre?“ (Augustinus nach Assmann, A. 1988, 239). Der von A. Assmann kreierte Begriff der ‚wildem Semiose‘ bringt Unruhe in die bestehende Ordnung der Beziehungssysteme von Konventionen und Assoziationen. Indem neue, unmittelbar-sinnliche Bedeutungen hergestellt werden, verzerrt und vervielfältigt sich der bestehende Sinn. Ein bekanntes Beispiel einer Irritation der bestehenden Ordnung ist ein Bild von René Magritte, auf dem realistisch eine Pfeife abgebildet ist; das Bild trägt allerdings den Titel: ‚Dies ist keine Pfeife‘. Die irritierte Erwartung realisiert ihren Bruch im rezeptionellen Prozess. Es zeigt sich, dass die wilde Semiose, das damit verbundene Starren und der faszinierte Blick zum legitimen Bestandteil der Rezeption erhoben werden. Es ändert dies auch die Funktion der Schriftzeichen, die nicht länger als Vehikel ‚degradiert‘ und dazu bestimmt sind, dem Intellekt in schnellem Blick die Richtung der Bedeutungszuschreibung zu weisen.

„Die Sukzession in der Wahrnehmung [allerdings] hört auf, wenn etwas ‚bekannt‘ ist, das [...] Objekt erstarrt und verliert seine Wirkung“ (Lachmann 1984, 329)

und dennoch ist „das Mitsprechen der Materie [...] nie völlig zum Schweigen zu bringen“ (Assmann, J. nach Gross 1994, 57f.).

Bei der ‚wilden Semiose‘ schiebt sich ikonische Materialität vor die Funktionalität und Zweckdienlichkeit des Zeichens. Im rezeptionellen Prozess ist die ikonische Materialität des Zeichens seiner Bedeutung abträglich (vgl. Gross 1994, 58). Die Aufmerksamkeit richtet sich nicht mehr ausschließlich auf den Inhalt des Schriftproduktes, sondern der Blick verhakt sich in der Textoberfläche und die Bedeutungszuweisung wird gestoppt. Die Materialität blockt die Semantisierung des Zeichens ab.

Assmann, A. (1988) bezeichnet diesen Vorgang als ‚Sprung aus der Konventionalität der Zeichen‘ und als ‚Zusammenbruch der Dekodierungsregeln‘. Hindernisse und Verfremdungseffekte verlangsamen den Blick und ermöglichen die Konzentration auf Details, die neue, unmittelbare Bedeutung herstellen.

Dennoch wird deutlich, dass sich innerhalb eines Zeichens unterschiedliche Signifikationsformen gegenseitig ausschließen. Obwohl in der ‚wilden Semiose‘ der ikonische Anteil der Buchstaben nicht verdrängt wird, bleibt eine Bewegung zum Immateriellen, zwar nicht gleichzeitig, aber doch zeitversetzt, erhalten. Das wechselseitige Verhältnis von Ikonizität und Symbolizität wird z.B. in solchen Phänomenen realisiert, die mehrere Leserichtungen anbieten, indem sie einem bildlichen Umriss folgen.

„Der Blick muss die (gegenwärtige) Materialität des Zeichens durchstoßen, um zur (abwesenden) Bedeutungsschicht gelangen zu können. Wer sich in die Materialität der Zeichen verstrickt, kann sie nicht verstehen, [...].“ (Assmann, A., 1988, 238)

Die Gegenüberstellung von Lesen und Starren, die der Begriff der wilden Semiose impliziert, macht die Dialektik im Umgang mit (Schrift-)Zeichen deutlich: einerseits die Durchsichtigkeit der Materialität zugunsten der allgemeinen Weltorientierung und Weltreferenz (vgl. Gross 1994, 26) sowie der zwischenmenschlichen Kommunikation und

andererseits die Bereitschaft, aus der Welt unmittelbare materielle und damit evtl. magische, Botschaften zu empfangen, welche über jedes pragmatische Interesse hinausgehen. Die Schrift wird eben von dieser Dialektik getragen, dass die Repräsentation ihrer innerweltlichen Ordnung und die Präsentation eines transzendenten Sinns gleichzeitig ebenso als unvereinbar wie unverzichtbar erscheinen (vgl. Assmann, A. 1988, 249).

III.2.2.2 Sinnlich-konkrete Schriftfunktion oder die ‚andere‘ Dichotomie¹¹² des Zeichens

Die so genannte Doppelstruktur der Sprache, die sich auf die der Schrift ausweiten lässt, soll sich im Folgenden nicht mehr ausschließlich auf ihre innerliche und äußerliche Form reduzieren (Signifikant – Signifikat). Entsprechend der Ecoschen These sind Zeichen nicht Zeichen an sich, sondern wesentlich immer ihre Funktion (1987, 76). Die Dichotomie bezieht sich im Blick auf die Schrift auf kognitiv-abstrakte und sinnlich-konkrete Funktionen. Damit wird ein Spannungsverhältnis zwischen der bewussten Wahrnehmung der Buchstaben als Zeichen mit verweisendem Charakter und ihrer Existenz als Gegenstand der Wirklichkeit postuliert.

Es geht also nicht mehr um die Beziehung von Sprache und Schrift, sondern um die der Schriftmaterialität eigene Dichotomie: Der verschriftete Buchstabe kann einerseits als materialisiertes Zeichen eines Symbols (Sprache) wahrgenommen, beschrieben und

¹¹² Die Doppelstruktur des Zeichens (vgl. Assmann 1993b, Glück 1987) bezieht sich in der Literatur noch immer auf die von de Saussure eingeführte Korrelation des Zeichens von Innen und Außen, die sich erweitern lässt in Begriffskonkurrenten wie unsichtbar – sichtbar, abwesend – anwesend, das Höhere – das Niedere, das Geistige – das Materielle, Sein – Schein. (vgl. Assmann 1993b, 29). Zu erinnern ist nochmals daran, dass de Saussure seine Ausführungen *expressis verbis* auf die Natur sprachlicher Zeichen bezog. Feldbusch (1985) beschrieb in ihrer Arbeit zur Entwicklung der geschriebenen Sprache eine Vielzahl von Gegensätzen, die Sprache und Schrift in der bisherigen Forschung einander konträr gegenüberstellen, um damit die Abhängigkeit der Schrift von der Sprache argumentativ zu festigen. Die Dichotomie von Sprache und Schrift lässt sich nicht nur in die Worte ‚primär‘ und ‚sekundär‘ kleiden, sondern auch in ‚natürlich‘ – ‚künstlich‘ (31), ‚dialogisch‘ – ‚monologisch‘ (24), ‚aktiv‘ – ‚passiv‘ (21), ‚dynamisch‘ – ‚statisch‘ (24), ‚dem Menschen wesensmäßig eigen‘ – ‚zusätzlich‘ (16), ‚prozesshaft‘ – ‚produktionsorientiert‘ (21), ‚unreflektiert‘ – ‚bewusst‘ (33), ‚geistige Kraft‘ – ‚sinnliche Materialisierung‘ (36). Diese immer noch als gültig angesehene Reihe der Gegenüberstellung von Sprache und Schrift basiert auf der de Saussureschen Minderwertbestimmung der Schrift. Feldbusch (1985) versucht in ihrer Arbeit engagiert diese postulierten Gegensätze vom sprachtheoretischen Sockel zu stoßen. Das ist für die Schriftforschung sehr verdienstvoll, wirkt an vielen Stellen jedoch nicht logisch, sondern eher polemisch. Viele dieser Gegenüberstellungen lösen sich auf, sobald der Bildcharakter des Schriftzeichens in die Überlegungen miteinbezogen wird: Schriftprodukte sind z.B. immer als dialogisch zu bezeichnen, wenn im Schriftprodukt Schrift und Bild aufeinander treffen, bzw. als Einheit wahrgenommen werden. Darüber hinaus ist jedes Schrift-Bild- (oder auch Schriftbild) Produkt in der Hinsicht dialogisch, dass es erst im Rezeptionsvorgang zum endgültigen Produkt wird, also erst im Wahrnehmungsvorgang entsteht. Schrift-Bild-Produkt und Rezipient bilden die beiden Ebenen der Kommunikation, die als dialogisch zu bezeichnen ist.

analysiert werden – also als Vehikel einer intelligiblen Sinnkonstruktion. Andererseits kann er entsprechend als autonomer Gegenstand mit eigener Wirkung bestimmt werden und somit den so genannten primären und damit wesenskonstitutiven Zweck der Schrift erweitern, nämlich der Kommunikation zu dienen. Schrift ist damit nicht mehr allein als geschriebene Sprache zu definieren, die im Abhängigkeitsverhältnis zu gesprochener und damit eigentlicher Sprache steht. Ihre Existenz ist davon unabhängig, sofern der Bildcharakter der Schrift als wesenskonstitutiv erkannt ist. Hier zeigt sich die ‚andere‘ Dichotomie des Zeichens.

Die Buchreligionen Christentum, Judentum und Islam tendieren ausgehend vom Postulat eines göttlichen Schriftursprungs dazu, das gesamte Alphabet und damit Geschriebenes schlechthin mit Ehrfurcht zu betrachten (vgl. Czerwinski 1997, Glück 1987, Wenzel 1995). Diese Hochschätzung mündet zuweilen in die Möglichkeit, in allen Erscheinungen Inskriptionen zu entdecken, die einem göttlichen Geist entstammen.

„Hier wird a priori bedeutungsloses Material semiotisch aufgeladen, natürlichen Gegebenheiten werden Korrelationen zu sprachlichen Bedeutungen aufgestülpt, so daß die Redeweise von den sekundären Funktionen der geschriebenen Sprachform präzisiert werden muß durch die Feststellung, daß Praktiken des >Lesens< natürlicher Objekte, das Schriftförmigmachen von nicht geschriebenen, sondern vorfindlichen Gegenständen, als gewissermaßen spiegelverkehrte Variante der sekundären Interpretationen der geschriebenen Sprachform aufgefaßt werden sollen.“ (Glück 1987, 226)

Die Techniken, durch die bestimmten Gegenständen die Bedeutung einer Schrift (-funktion) zugeschrieben wird, sind verschieden. Der Bildcharakter des Schriftmaterials kann dazu benutzt werden, den Schriftcharakter ganz aufzugeben, um die Schriftzeichen ‚demotiviert‘ (Sklovskij) in neue (Zeichen-)Relationen einzuführen. Der Textcharakter bleibt jedoch stets von Bedeutung und verschwindet nicht in oder mit der künstlerischen Form¹¹³. Die Alphabetschrift verweist nicht mehr referentiell auf eine Wirklichkeit, sondern tritt an deren Stelle. Durch die Betonung der Materialität wird Schrift zum Bild

¹¹³ Vgl. dazu auch Paul Klees Schriftbilder, in denen die ästhetische Konstruktion des Gedruckten seine primäre Funktion fast völlig zurückgedrängt hat. In vielen Werken des Konstruktivismus, Futurismus und Dadaismus sind Schriftzeichen und Schriftzeichenfolgen oft nur noch Kompositionsmaterial. In Schwitters Bildern geht es z.B. nicht um die signifikante Repräsentation des Realen, die Erfahrung und das Wissen in Zeichen, sondern um ihre Substituierung durch Zeichen. Diese Wirklichkeit gibt es nur noch als Schrift.

und als graphische Präsentation unmittelbar optisch aufgenommen, ohne zur kognitiv-intelligiblen Lektüre zur verführen.

„In einer Welt, die sich weniger durch den ‚Sinn‘ als durch das Auge vermittelt, taucht die Schrift als Bild auf, um als solches künstlich ‚gewertet‘ zu werden.“
(Geier zitiert nach Glück 1987, 238)

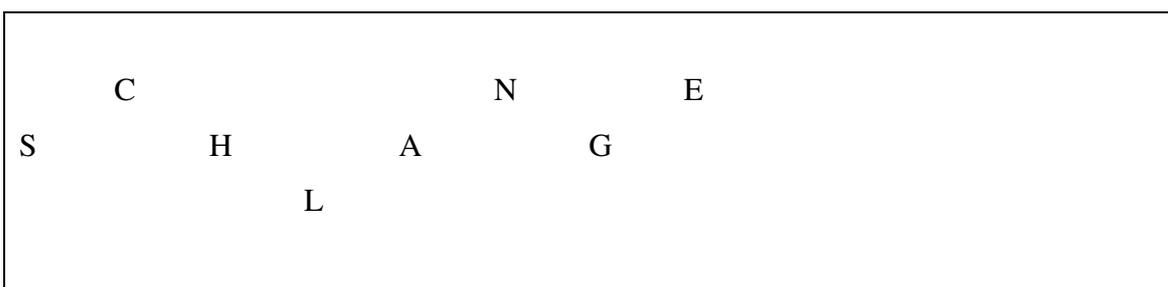
In der Lyrik gibt es Versuche, das ‚Jenseits der Sprache‘ (vgl. Geier 1994), ihre Übersinnlichkeit bzw. Transrationalität in Schrift als autonomen Gegenstand hineinzuverlagern, bzw. dort aufzuspüren und zu enthüllen (vgl. Glück 1987). Die ‚verfremdete‘ (Slovskij) Gestaltung und Wahrnehmung des Materials führt somit zu der Poetisierung des Buchstabens an sich. Im sinnlich-konkreten Umgang mit Schrift manifestiert sich die Konstruktion neuer semiotischer Systeme, die sich der Buchstaben als Bausteine bedienen. Hierin überlagern sich die kognitiv-abstrakte (ehemals primäre) und sinnlich-konkrete (ehemals sekundäre) Schriftfunktion. Die Schriftmaterialität wird nicht nur zum Konstruktionsmaterial für (Zeichen-)Systeme anderer Ordnung, sondern wird selbst Objekt.

Auch in der neueren Schriftlichkeitsforschung impliziert der Begriff des Schriftzeichens noch immer, auf die graphische Repräsentation sprachlicher Zeichen beschränkt zu sein: „alle anderen Zeichenrelationen stehen als Repräsentationsfunktionen nichtsprachlicher semiotischer Systeme in Opposition dazu“ (Glück 1987, 248). Eine Umbewertung der Schrift, die die ikonische Ebene der Schriftzeichen betont, nimmt die Eigenwirklichkeit im Prozess der ‚wilden Semiose‘ wahr. Das bedeutet, dass Schrift und Bild in den hier angesprochenen Phänomenen nicht zwei unterschiedliche Zeichensysteme repräsentieren, sondern ein aus Bild und Schrift gemischtes, analog sowie sukzessiv, konkret-sinnlich und zugleich kognitiv-abstrakt wahrnehmbares Zeichensystem entwickeln. Im Zuge der ‚ästhetischen Visualisierung‘ der Schrift erweitert sich der Zeichenbegriff von seinem arbiträren Status zu einem ikonischen und verwischt sogar seine Existenz, indem Zeichen selbst zu Objekten werden. Die Vermischung und Identifikation von Schriftzeichen und Zeichen anderer Ordnung dokumentiert sich an den hier vorgestellten Schrift-Bild-Verbindungen und befördert die Erweiterung des Schrift(-Zeichen)-Begriffs.

III.2.2.3 Die Eigenwirklichkeit und Autonomisierung der Schrift in den Schrift-Bild-Phänomenen

Bei der Darstellung des Verhältnisses von Schrift und Bild erscheinen Schrift und Bild in der Forschungsliteratur bisher als voneinander getrennte Kategorien. Die historische Nachzeichnung der Schriftbewertung (Kapitel I) unter dem Aspekt des fortschreitenden ‚Verschwindens‘ der Schriftmaterialität zugunsten der Lesbarkeit hat gezeigt, dass die graphische Form, die in einem (beliebigen semiotischen) System Zeichenfunktion ausübt, nicht nur als Schriftzeichen im strengen Sinn verstanden werden kann. Unterschiedliche Positionen zur Schrift (Kapitel I) verdeutlichen die Ambivalenz der Schriftbewertung seit Platon. Der Buchstabe bildet an diese Beobachtung anknüpfend eine gesonderte Kategorie, da er aus seiner Genese heraus als Bild (wieder) erkannt, deshalb als Schriftzeichen und als Bild untersucht werden kann. Der Blick auf die Schriftzeichen-genese (Kapitel I) zeigte in besonderer Weise die Problematik und die Valenz der schon immer vorhandenen Bildlichkeit des Schriftzeichens. Der Materialität der Buchstaben kommt unter diesem Aspekt eigene Bedeutung und Aufmerksamkeit zu.

Der Bildcharakter der Schrift wird auf verschiedenen Ebenen evident: dem Buchstaben an sich ist eine Bimedialität inhärent: Einerseits kommt dem Buchstaben an sich Bildlichkeit zu, andererseits ist die Kombination der Buchstaben, also ihre Anordnung, ikonisch.



Dennoch spielt es stets eine – wenn auch untergeordnete Rolle – welche Aspekte sich besser bildlich und welche sich besser schriftlich darstellen lassen, so dass den spezifischen Darstellungsformen, Eigenschaften und Leistungen der als Medien zu bezeichnenden Kategorien Schrift und Bild stets Rechnung getragen wird. Mittels des Bildes kann die Schrift vom anschaulichen Reden entlastet werden und über die Schriftsemantik hinausgehende Bedeutungszusammenhänge können sich entfalten. Die Verbindung von Schrift und Bild ist vielfältig, ein Text kann z.B. in der Gestalt des darzustellenden

Gegenstandes angeordnet werden, wie es in der barocken Figurendichtung und in der Visuell-konkreten Poesie übliche Praxis war. In Texten Visuell-konkreter Poesie werden, aufgrund einer bestimmten Anordnung des Buchstabenmaterials, Wörter durch Bilder substituiert. Bilder können auch hier zu Elementen eines Schrifttextes und Texte zu Bildern werden, wie bereits in der barocken Bilderlyrik, in der aus der typographischen Gestalt eines Textes ein Bild wird, das mit dem Inhalt des Textthemas korrespondiert, es substituiert oder ergänzt.

Alle in diesem Sinne multi-ikonischen Leseobjekte sind in ihrer Zeichenhaftigkeit Ikon, aber auch Symbol und Index¹¹⁴ (siehe die Peircesche Zeichentriade Kapitel I.2.2.1). Aufgrund dieser grundsätzlichen Dreigestaltigkeit der Schrift erfordert ihre Betrachtung und Encodierung sowohl eine kognitive als auch eine visuelle und damit eher affektive Leistung.

Daran lässt sich ablesen, dass nicht nur ‚das Bild dem Auge in seiner Gesamtheit zugänglich‘ ist (vgl. Gross 1994, 100), sondern ebenso jedes Schriftprodukt unter besonderer Wahrnehmung seiner Materialität als Bildganzes erkennbar ist. Obwohl die beiden Medien Schrift und Bild analog wahrgenommen werden (können), sind sie bei einem auf Intelligibilität abzielenden Lesen nur in einem zeitlich-abtastenden Nacheinander zu erschließen. Die Wahrnehmungsformen analog und sukzessiv schließen einander also nicht mehr aus, sondern ein und bedingen sich gegenseitig.

Die Existenz der Schrift in Schrift-Bild-Phänomenen ist in diesem Sinne als selbstreflexiv (vgl. Wende 2001, 9, Ernst 1991b, 9) mit eigengewichtiger Individualität (Gomringer²1991, 157) zu bezeichnen, weil sie im analog-rezeptionellen Prozess nicht als Zeichen für etwas, sondern als eigene Realität, die ihre Materialität berücksichtigt, wahrgenommen wird. Die spezielle Eigenschaft, Leistung und Funktion, die die Kombination von Schrift und Bild ermöglicht, wird in der bewussten Wahrnehmung deutlich, in der der Bildcharakter der Schrift eigene Berechtigung erhält.

Die Multi-Ikonizität ist besonders evident an der mittelalterlichen Initiale nachzuweisen, die schriftliches mit nicht-schriftlichem – etwa ornamentalem oder figürlichem – (Zei-

¹¹⁴ Schrift realisiert sich somit in drei Ebenen: Ikone resultieren aus der wahrgenommenen Ähnlichkeitsbeziehung, Symbole sind arbiträre Zeichen und beruhen auf Konvention, und die Schrift-Bild-Phänomene als Indices sind eine Reaktion auf konventionalisierte reizarme Schriftbilder, die selbst reaktionsauslösende Zeichen werden (der lange faszinierende Blick).

chen-)Material kombiniert. In der Eigenwirklichkeit der Materialität von Schrift realisieren sich Schriftwirkungen, die die kognitive Wahrnehmung übersteigen. Die Interpretation der Schrift-Bild-Phänomene geht über die Semantisierung der Zeichen hinaus, so dass die kategoriale Trennung von Bild und Buchstabe nicht aufrechterhalten werden kann (siehe Kapitel V, VII, IX).

Die immer vorhandene Potenz der Schrift zur Transzendenz lässt sich begrifflich an ihren genuin magischen Funktionen und Eigenschaften studieren, die die Klassifizierung des Buchstabenmaterials als ikonisch, unter Berücksichtigung der Materialität von Schrift, systematisch und exemplarisch, orientiert am jeweiligen kulturhistorischen Kontext, erfordert. Parallel zur Vermischung der Gattungsgrenzen von Schrift und Bild setzt eine Aktivierung des rezeptionellen Prozesses ein. Bedeutungszuweisendes Lesen weitet sich aus zu einem aktiveren Vorgang, d.h. Schriftwahrnehmung ist einerseits auch ohne Sinnbildung möglich, andererseits provozieren Schrift-Bild-Kombinationen eher perzeptive und apperzeptive Wahrnehmung. Die graduelle Wertigkeit der aktiveren Wahrnehmung ist abhängig von der Bereitschaft, sich auf jeden Text einzulassen.

Mit der Wahrnehmung der Schrift und des Buchstabens als Bild geht eine Zerstörung des ‚rezeptionellen Automatismus‘¹¹⁵ einher, d.h. durch eine gehemmte oder unmöglich erscheinende Sinnzuweisung, aufgrund fremd und geheimnisvoll anmutender Kombination von Schrift entsteht ein langer, faszinierter Blick, unter dem sich die Dinge erst bzw. wieder entfalten, indem die Buchstaben eine resistente Materialität annehmen und der Text selbst zum Bild wird – die Irritation der Wahrnehmung lässt sich mit dem literaturwissenschaftlichen Begriff der ‚Verfremdung‘ (Sklovskij) erfassen.

„Erst in der gestörten Vermittlung, so bei Unstimmigkeiten und Anomalien der Wahrnehmung meldet sich der Leib selbst, der ‚meist stillschweigend übergangen wird‘ (Sartre).“ (Waldenfels 1974, 1674)

Durch Farben, Formen, Anordnungen und Ornamente wird die rezeptionelle Bewegung hin zum immateriellen Inhalt unterbrochen, und die Buchstaben lassen ein entgegengesetztes Leseverhalten zu: nicht nur vom materiellen Signifikanten zum immateriellen

¹¹⁵ Das, was Sklovskij (1984) als Negation, als die Zerstörung des Automatismus sowohl der Rezeption als auch der Form bezeichnet, bekommt einen neuen Akzent durch die perspektivische Betonung der Materialität (vgl. Kapitel II.3.6).

Signifikat, sondern zur unmittelbar-sinnlichen Wahrnehmung der Materialität; nicht in der schnellen Bewegung des Intellekts vom Buchstaben zum Geist, sondern den Geist im Buchstaben selbst erkennend, von der Oberfläche aus in die nichtintelligible Tiefe, die die Konzentration auf den kognitiv zu erschließenden Inhalt durch die Materialität ablenkt. Schrift verfügt also stets über eine Ikonizität, die durch bewusst gestaltete Wahrnehmung aktualisiert werden kann. Solange die Materialität zugunsten der auf Bedeutung zielenden konventionalisierten Rezeption verdrängt wird, läuft der Prozess ohne Irritationen ab. Im Verhältnis der Materialität des Schriftbildes zur konventionalisierten Transparenz der Zeichen (Symbol) steckt immer die Möglichkeit zu transzendierender Wahrnehmung. Gestaltete Schrift bietet den spirituellen Impuls.

Darin wird ein neues Potential von Schrift sichtbar und somit eine neue Qualität (re-)präsentiert: Die ästhetisch-geformte Schrift bedient sich bildlicher, nicht-sprachlicher Elemente (Initialen) und der bewussten Anordnung und Gestaltung des Schriftmaterials zur Intensivierung und Vereigentlichung der (schrift-sprachlichen) Wirkung. Durch die Ästhetisierung bzw. Verfremdung der Schriftmaterialität erhält die Schrift eine eigene Wirklichkeit, in der sie selbst Objekt ist: Sie übersteigt und transformiert die bisherige Wirklichkeit, in der sie ausschließlich Zeichenfunktion ausübte.

Der Ertrag zeigt: Schrift ist immer Bild. Die in der fachwissenschaftlichen Diskussion bisher wertend unterschiedenen ‚primären‘ und ‚sekundären‘ Funktionen von Schrift werden gleichwertig, denn die Materialität beeinflusst die Rezeption. Primäre und sekundäre Funktionen schließen sich nicht mehr aus, sondern ihre gegenseitige Bedingtheit wird genutzt. Schrift und Bild gehen so ineinander über, dass sie nicht getrennt voneinander zu betrachten sind. Aus Bildern werden Texte und umgekehrt, so dass ursprünglich medienspezifische Transformationen und Substitutionen stattfinden. Die älteste Form der intermedialen Text-Bild-Beziehung findet sich in der Evolution der Schrift vom Bild über die Bildschrift. Im Kontext der alphabetischen Schrift lässt sich heute z.B. in der Werbung („F A M I L I D E U T S C H L A N D“) und auch in der Literatur eine Tendenz zur Nutzung der Schriftmaterialität ablesen. Die verfremdete oder ästhetisierte Schriftmodifikation bleibt allerdings meist auf die Ebene des Graphems beschränkt, die den Bildcharakter der Schrift oder des Buchstabens nicht nutzt.

Der Blick für eine eigenständige Wirklichkeit der Schrift jenseits der pragmatischen Zusammenhänge kann die intelligible Welt erweitern in Bereiche, „in denen der Logos keine Bleibe hat“ (Mattenklott, G. 1982, 135). Das Bildliche der Schrift, die Illustration,

der ornamentale Schmuck oder die Typographie und deren Anordnung lockern sowohl die phono- (vgl. Platon) und grammazentrische (vgl. Derrida) Logik als auch die ‚verödete Evidenz‘ (Mattenklott, G.) des Geschriebenen, um das transzendente Signifikat zum Vorschein zu bringen.

„Kontemplation weitet sie [sc. die Schrift] zur intensiven Ewigkeit. [...] Der Blick ist nicht zuerst auf praktische Verwertung aus und von deren Interesse geleitet. Vielmehr steht dieses [sc. Schriftverständnis] mit einer kontemplativen Versenkung in die Logik des Produziertseins der Welt im Gleichstand.“ (Mattenklott, G. 1982, 138)

Die Materialität von Schrift, deren Wahrnehmung die Möglichkeit zur transzendenten Wirkung inhärent ist, stellt in vielerlei Hinsicht ein Schwellenphänomen dar, da die Unterschiede von Bild und Schrift im Fall der Schrift-Bild-Phänomene nur noch bedingt aufrecht erhalten werden können. Schrift bewegt sich in den qualitativen Grauzonen von konkret – abstrakt, analog – sukzessiv, Bild – Schrift, Objekt – Zeichen, Verselbständigung – Funktionalisierung, Verfremdung – Konventionalisierung. Es geht darum, die Tiefendimension der literarisch-ästhetischen Phänomene aufzuzeigen, wobei die Grenzüberschreitung zu einem methodischen Prinzip wird.

Deutlich ist, dass das ästhetische Medium Schrift sich in einer manieristischen Perspektive von seiner instrumentellen Ausrichtung gelöst hat. Die Schrift selbst wird und wurde als Ornamentierung und, pointierter formuliert, als Bild definiert und interpretiert. Die im religiösen Mittelalter selbstverständliche und selbstverständlich genutzte Eigenwirklichkeit des Geschriebenen wich durch die Perfektionierung der Druckkunst im 15. Jahrhundert immer mehr einer anderen Gestaltungsform. Die Bildlichkeit und Kreativität der Schriftzeichen fiel den konformen Drucktypen zum Opfer und wurde nur in einzelnen Gattungen (barocke Figurenlyrik, Emblematik, Visuell-konkrete Poesie, Werbung) rekultiviert. Die Ablösung der Handschriften und Abschriften durch die Druck- und Vervielfältigungstechnik markiert die Nivellierung der Dynamik des Satzspiegels und objektiviert die Ornamentik mittelalterlicher Handschriften. Von ‚Schriftbild‘ seit der Einführung des Buchdrucks zu sprechen, bezeichnet Mattenklott, G. (1982) als Euphemismus.

Festzustellen ist, dass durch die Druckkunst die handschriftliche Ausgestaltung der Seiten, also die Kombination alphabetischer Drucktypen und handschriftlicher Gestaltungen, abnimmt. Der Begriff des Schriftbildes jedoch behält auch in seiner abstrakteren Verwirklichung weiterhin seine Berechtigung.

III.3. Magie, Mystik und Meditation in der Schriftwahrnehmung

In der Literaturgeschichte und besonders in der Lyrik finden sich Beispiele, in denen die Wahrnehmung der Materialität stets eine entscheidende Rolle spielt und sich Berührungspunkte von Schriftmagie und Ausdrucksformen christlicher Mystik zeigen (vgl. Ernst 1995, 176). Die so genannten ‚mönchischen Murnler‘ z.B. verfielen in der Rezeption liturgischer Texte in einen Trancezustand (vgl. Illich 1991, Schön 2002).

Genuine Magie richtet sich vom Individuum her nach ‚oben‘, zu überirdischen Mächten, um deren Einwirkung auf die Geschehnisse in der irdischen Sphäre zu erwirken. Die Mystik stimmt in ihrer Anerkennung göttlicher und dämonischer Wesenheiten mit der Magie überein. Das Ziel der Mystik ist die

„Erhebung der eigenen Seele des Mystikers zum Erlebnis des Göttlichen oder Dämonischen. Mystik ist zumeist das Streben, Gott unmittelbar zu schauen, die religiöse Erkenntnis der Gottheit durch individuelle Versenkung in sein Wesen, die persönliche innere Erleuchtung im Gegensatz zum allgemeinen und in Sonderheit dem kirchlichen Glaubensbefehl oder dem weltlichen Wissen zu erringen.“ (Endres ³1951, 32)

Buchstabenmystik ist die symbolische Interpretation der Buchstabengestalten, „die mit bestimmten Gegenständen oder Verhältnissen anderer Art assoziiert werden“ (Glück 1987, 220). ‚A‘ z. B. ist als Siglé für die Dreieinigkeit prädestiniert, ‚Y‘ als das Gleichnis der beiden Wege der Tugend und des Lasters oder als Symbol für das Alphabet selbst: „ein Arm steht für die Vokale, der zweite für die Mediale, der dritte für die Mutate“ (Glück 1987, 221).

Geier (1982), Glück (1987) u.a. sprechen in ihren Untersuchungen häufig vom ‚Magisch-Mystischen‘. Die Unterscheidung dieser beiden Phänomene bleibt jedoch wesent-

lich, wenngleich ein magischer Umgang mit der Schriftmaterialität durchaus zu mystischer Versenkung und Kontemplation führen kann. Schriftmagie kann eine Voraussetzung der Schriftmystik sein.

Das umgekehrte Phänomen zeigt sich im jüdischen Tetragramm des Gottesnamens. Das Verbot, ihn niederzuschreiben und auszusprechen führte zu magischem Schriftgebrauch (vgl. Dornseiff 1922; Bertholet 1950).

III.4. Magoide Merkmale von Schrift

Den Bildcharakter der Schrift hervorhebende (Struktur-)Merkmale der Schrift lassen sich aus den vielfältigen historischen Formen der Schriftmagie ableiten. Verfremdung der Schrift im Zuge magischen Umgangs mit Schrift führt zu einer neuen Wahrnehmung.

Merkmale der Schrift-Bild-Phänomene, die sich aus genuin magischem Umgang mit Schrift entwickelten, jedoch nicht oder nie in einem bewusst magischen Verwendungszusammenhang gebraucht wurden, werden im weiteren Verlauf der Arbeit als ‚magoide‘ bezeichnet.

Dieser Begriff wird in Abgrenzung zu Figge eingeführt, der den Begriff „magiform“ (Figge 1988, 18) prägte, diesen jedoch hauptsächlich auf Verhaltensweisen anwandte und weniger auf Zeichenkonstruktionen.

„Zeichen, die solche ‚Kraft‘ besitzen, ohne daß dies magisch interpretiert oder eingesetzt wird, können magiforme Zeichen genannt werden.“ (Figge 1988, 24)

Die Bezeichnung ‚magoide‘ bezieht sich einerseits auf äußerliche Strukturmerkmale der Schriftprodukte bzw. der Schriftmaterialität und nähert sich darin Figges Begriff an. Andererseits wird ‚magoide‘ jedoch ausgeweitet auf Analysekriterien der Metaebene. Der Terminus erlaubt somit die Charakterisierung eines Schrift-Bild-Produktes oder seiner Wirkung auf den historischen Rezipienten als eine Variation des Magischen. Das Prinzip ‚magiform‘ meint eine „bestimmte Form des Umgangs mit der Realität“ (Figge 1988, 11). Das Prinzip ‚**magoide**‘ generiert wesensmäßig selbst Wirklichkeiten. Alle

Schrift-Bild-Produkte, die magoide Merkmale aufweisen, ‚befreien‘ die Schrift von ihrem instrumentellen Charakter und stellen ihre eigene Existenz in den Vordergrund.

Das, was in historischen Schriftprodukten als genuin magisch identifiziert wird, wie z.B. ein schriftliches Schwindeschema unter dem Prinzip weißer Magie, dessen Existenz die Abnahme bzw. Verringerung möglichen Übels bewirken soll, besteht in den als magoid klassifizierten Schrift-Bild-Phänomenen fort, geht jedoch hinsichtlich seiner Bedeutung und Funktion darüber hinaus bzw. variiert diese. Die Bedingungen, um eine Schrift-Bild-Formen als ‚magoid‘ zu klassifizieren, sind ihre äußere Struktur und ihr mentalitätsgeschichtlicher rezeptioneller Verwendungszusammenhang. Beide variieren eine genuin magische Prägung. Merkmale, die sich aus der Analyse der Schrift-Bild-Kompositionen ergeben – z.B. die geometrische Anordnung – und/oder sich auf der Metaebene zeigen – z.B. wenn der Wahrnehmungsprozess aufgrund der Betonung bzw. Verfremdung der Materialität zum Ritual wird –, variieren genuin magische Merkmale und werden im Folgenden als ‚magoid‘ bezeichnet.

Ein wesentliches Unterscheidungskriterium magoider zu genuin magischen Formen liegt in der inhaltlichen Thematisierung: Die hier untersuchten Schrift-Bild-Produkte weisen immer eine semantische Ebene auf, die sich konventioneller Schriftwahrnehmung und -deutung nähert.

Durch die Verfremdung der Formen werden neue Formen geschaffen, in denen das Buchstabenmaterial bzw. die Materialität nicht mehr magisch interpretiert wird: Damit erscheint die Kraft magischer Zeichen profanisiert. Gleichwohl weisen die Phänomene z.B. durch räumliche Anordnung Charakteristiken magischer Schriftprodukte auf.

Von der Antike bis heute gibt es Schriftbilder, die die Materialität einzelner Buchstaben mittels disseminierter und dysfunktionaler Wortkörper hervorheben und mit ihrer verfremdenden Erscheinung die konventionalisierte Form der Wahrnehmung brechen. Magoide Schrift-Bild-Phänomene sind profanisiert, verdeutlichen jedoch die Potenz einer wirkungsvollen Schriftwahrnehmung. Der allen Buchstaben und Texten inhärente Bildcharakter sowie die transzendierende Potenz der Schrift realisieren sich in einer bewusst strukturierten Anordnung und Gestaltung des Buchstabenmaterials, dessen magisch-anmutende Kraft und Bedeutung das lediglich Sinn zuschreibende Lesen erweitert.

Schrift wird als solche unter Vernachlässigung ihrer logozentrischen oder phonographischen Funktion zerstückelt und neu zusammengesetzt.

Magoide Texte sind durch unterschiedliche Formen der Mehrdeutigkeit und der Überstrukturierung sowie aufgrund ihrer transzendentalen Bezüge gekennzeichnet: Sie zeichnen sich durch eine formale Geordnetheit aus, die über die konventionelle linguistische und grammatikalische Struktur von Schrift hinausgeht. Die Materialität der Schrift verbindet die beiden Medien von Schrift und Bild und macht sie unter magoider Perspektive zu eigenen realitätsverändernden Wesenheiten.

„In ihren magischen und mystischen Produktionen bleibt etwas lesbar, das in dem Maße unsichtbar werden musste, in dem Schrift ihrer ‘primären’ Funktion, gesprochene Sprache zu repräsentieren¹¹⁶, unterworfen wurde.“ (Geier 1994, 681)

Die literarisch-ästhetischen Schriftbildformen stehen durch ihre „Überstrukturiertheit“ (vgl. Geier nach Jakobson 1982) in enger Verbindung zum magischen Charakter der Schriftmaterialität. Der zauberhafte Ursprung der Poesie und die magische Kraft der Schrift und ihrer Materialität werden „mittels einer historischen Kritik am linguistischen Arbitraritätskonzept bewusst“ (Geier 1982, 362).

„Die Vergegenständlichung der Poesie zum strukturalen Objekt verschiebt ihre magische Wirkung in eine für sich funktionierende Form.“ (Geier 1982, 361)

Diese Überstrukturiertheit wird in literarisch-ästhetischen Texten konstitutiv, in denen es darum geht, die Zeichen in ihrer figural-qualitativen Materialität zueinander in Beziehung zu setzen, d.h. diese bewusst gesetzte Form der Verfremdung wahrzunehmen und zu reflektieren.

Die Magie ist eine mögliche von vielen Perspektiven, mit denen sich die sinnlich-konkreten Schriftfunktionen und -wirkungen untersuchen lassen. Die in den untersuchten Phänomenen von der Materialität geforderte Aufmerksamkeit durchbricht den Lese-

¹¹⁶ Dieser Satz behält seine Gültigkeit auch in Distanz von der Definition, Schrift sei geschriebene Sprache.

vorgang vom ‚Buchstaben zum Geist‘¹¹⁷ und zeigt damit, dass die Schrift ein eigenes Bedeutungsinteresse transportiert und zur eigenen Realität werden kann. Die Schriftmagie stellt ein Phänomen dar, in dem die Eigendynamik der Materialität von Schrift besonders evident wird. Magoide Schriftstrukturen bilden einen Aspekt des qualitativen Bedeutungs- und Wirkungs(zu)gewinns von Schriftmaterialität.

Die Beobachtung magoider Strukturen an Schrift-Bildern erklärt sich durch Anwendung und Wahrnehmung eines Verfremdungsverfahrens, wodurch eine neue rezeptionelle Leistung hervorgerufen wird. Unter dieser Perspektive erweist sich der pragmatisch-kausale Charakter der Schrift und der Magie als eine auch den magoiden Schriftstrukturen inhärente Funktion. Das verfremdete Schriftbild ‚erzwingt‘ andere, neue Reaktionen des Lesers, verursacht eine ‚andere‘ Wahrnehmung, die das Nachdenken über Schrift anregt und die transzendierende Wirkung von Schrift ermöglicht.

Als ‚magoid‘ wird eine wenig steuerbare Wahrnehmungswirkung bezeichnet, die die Potenz und Qualität hat, alles Stoffliche zu überschreiten. Diese Qualität ist nachweisbar, ohne die Intention des Produzenten zu kennen: Eine eventuelle genuin magische Absicht ist historisch nicht nachweisbar. Es geht also weder um faktisch magische Inhalte, noch um tatsächlich magisch-erzwungene Veränderungen der Wirklichkeit. Anhand der Untersuchung verschiedener Merkmale, die sich auf genuin magischen Umgang mit Schrift zurückführen lassen, kann jedoch die latent und subtil immer noch vorhandene magische Aura der Schrift begrifflich fassbar werden, so dass der Begriff ‚magoid‘ ein neues Analysekriterium in der Untersuchung von Schrift und Bild generiert.

III.4.1 Magie der Mehrdeutigkeit – Schrift als Wirklichkeit

Die Untersuchung von Schriftbildern unter magoider Perspektive macht die binäre und dichotome Existenz der Schrift offensichtlich und hebt die konkrete sinnliche und damit augenscheinliche Funktion und Wahrnehmungsmöglichkeit der Schriftmaterialität hervor. Die Abstraktheit bzw. die von de Saussure postulierte Arbitrarität der Buchstaben

¹¹⁷ Der Paulus-Vers „Der Buchstabe tötet, der Geist macht lebendig“ (2 Kor 3,6) lässt sich als Argument für die Unterscheidung von Magie und Religion verstehen. Während es im magischen Umgang mit Schrift auf die Materialität ankommt, geht es in der Religion nicht um den Buchstaben, sondern um den Geist. Das Wesentliche kann auf unterschiedliche Weise formuliert werden – das Zeichen weist über sich hinaus und bestätigt das Saussuresche Arbitraritätskonzept (vgl. Di Marco 1988, 54f.).

liegt nicht ausschließlich in der Natur der Zeichenkompetenz.

„Diese Schrift [sic. Hebräisch] ist freilich keine ganz abstrakte; sie absorbierte [...] bald wieder alle magischen Funktionen und Kräfte, die vormals in Bildern aufgehoben waren.“ (Assmann, A. 1994a, 136)

Schrift wird innerhalb des komplexen Denksystems der Magie zwar instrumentalisiert, allerdings ist sie auf eine Lesbarkeit und Verwendung hin angelegt, die die Anonymität des Schriftzeichens (Assmann, A.) durchbricht und das Bildpotential verdeutlicht, so dass Schrift dadurch selbst zur Realität wird: Sie repräsentiert nicht, sondern präsentiert – ihr Zeichenstatus ist sekundär.

Im genuin magischen Schriftgebrauch sowie in magoiden Schrift-Bild-Strukturen lassen sich unbekannte oder unsinnige Zeichen (-kombinationen) eruieren, so dass Schriftprodukte als permutative Akte mit positiver und schöpferischer Bedeutung (vgl. Tambiah 1978, 259) bezeichnet werden. Schrift hat keinen reinen Zeichen- oder Symbolcharakter mehr, sondern steht für sich, wird in die Objekthaftigkeit zurückgeholt (vgl. Lange-Seidl 1988, 88). Mit dieser Beobachtung wird die Intentionalität des Schriftgebrauchs thematisiert, denn jeder magische und magoide Umgang mit Schrift birgt die „Tendenz des Sich Verlierens“ (Lange-Seidl 1988, 88) in sich, die wiederum eine Folge der Schriftfaszination darstellt, wenn davon auszugehen ist, dass jede Mehrdeutigkeit oder Vagheit im Zeichengebrauch Faszination auf den Rezipienten ausübt (vgl. Lange-Seidl 1988, 82). Die eruierte schöpferische Potenz wird zum zeitunabhängigen Phänomen des Magischen und Magoiden. Sinnlich-konkreter und kognitiv-abstrakter Schriftgebrauch gehen stets miteinander einher, indem sie sich nacheinander aktualisieren.

III.4.2 Magie der Überstrukturiertheit – Schrift als Wirklichkeit

Magie in Antike und Mittelalter hat eine ‚funktional-binäre Struktur‘ (vgl. Daxelmüller 1993, 26), in der sie einerseits als die willentliche Einflussnahme des Menschen (Zeichen), andererseits als Reaktion (Realität) auf alltägliche Bedürfnisse aufgefasst wird. Damit ist sie ebenso Zeichen für etwas mit polysemantischen Wahrnehmungsmöglichkeiten wie selbst Objekt. Die Komplexität der Schriftmagie, die sich im Wechselspiel von Buchstaben, Wörtern, Formeln, Namen und Schriften (im Ritual) vollzieht,

schwächt die dominante kommunikative und dadurch instrumentalisierte Komponente der Schrift. Gleichzeitig spiegelt sich ihr schöpferisches Potential in „potenzierten Lese- und Verständnismöglichkeiten“ (Ernst 1991, 447), indem sich im ästhetisch und spielerisch definierten Umgang mit Schrift die ihr innewohnende Bildlichkeit offenbart. Magischer Schriftgebrauch war demnach immer schon mit einer Aura des Geheimnisvollen umgeben. Das Merkmal des Rätselhaften zeigen die Schriftprodukte in den Mehrdeutigkeiten ihres Sinns oder Unsinn, die sich nicht im einmaligen Lesen und Betrachten mitteilen.

In neueren Untersuchungen zur lyrischen Gattung, in denen die Bildlichkeit der Schrift ‚graphemisch (re-)motiviert‘ (vgl. Sorning 1985, 177) erscheint, trifft man zunehmend selbstverständlich und ohne besondere Aufmerksamkeit auf Begrifflichkeiten der Schriftmagie. Bei Tawada heißt es: „Der Kunst des Anagramms liegt die Magie des Alphabets zugrunde“ (1997, 30) – die Möglichkeit zur Polyvalenz umweht etwas geheimnisvoll Magisches. Die Begriffe ‚Magie‘ oder ‚magisch‘ werden in der Gegenwart häufig dann benutzt, wenn den als magisch bezeichneten Gegenständen oder Schriftprodukten die Potenz zur Vielheit, d.h. zur Vieldeutigkeit und Variation innewohnt oder sie sich durch eine die Materialität betreffende Verfremdung kennzeichnen lassen, die begrifflich unfassbar und mit einer unwirklichen Atmosphäre umgeben zu sein scheint und deshalb als geheimnisvoll wahrgenommen wird. Alle Schriftprodukte, in denen die Mehrdeutigkeit zum Programm wird, sind also in diesem Sinne als magoid zu bezeichnen. Sie machen auf die Möglichkeit des dem Buchstaben und seiner Anordnung innewohnenden Geheimnisses (vgl. Assmann, A. 1994a) aufmerksam. Marcel Reich-Ranicki erwähnt die „Magie der Dichtung“, die ‚letztlich immer etwas unheimlich bleibt‘¹¹⁸.

Die Verwendung des Magiebegriffs im Hinblick auf Schriftmaterialität enthält immer die Potenz einer Wahrnehmung, die über die der Schrift inhärente kognitiv-abstrakte Bedeutung und Bedeutungsmöglichkeit hinausgeht. Schrift wird damit nicht mehr ausschließlich als Informationsvehikel wahrgenommen. Die Schriftanordnung, die die gewohnte Linearität durchbricht, macht auf andere Wirkungen aufmerksam als die, die den arbiträren Symbolen auf den ersten schnellen Blick für den geübten Schriftbenutzer eigen zu sein scheint.

¹¹⁸ Vgl. Marcel Reich-Ranicki: Ein Jüngling liebt ein Mädchen. Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Frankfurt am Main/Leipzig 2001, S. 17.

III.4.3 Magie transzendenter Bezüge – Schrift als Wirklichkeit

Die Ergebnisse der neueren Schriftlichkeitsforschung und besonders die Theorie der ‚wilden Semiose‘ (Assmann, A.) erklären die Möglichkeit und Notwendigkeit des ‚langen Blicks‘, der die sinnliche Ebene der Schrift ernst nimmt. Lesen ist immer ein die Sinne ansprechender Prozess, Schriftbilder verdeutlichen das Bildpotential der Schrift besonders deutlich und setzen somit eine intensive und bewusste Lesehandlung voraus, die ein rezeptionelles meditatives bzw. kontemplatives Moment ermöglicht.

„Die Spanne der Möglichkeiten [der meditativen Wahrnehmung] reicht von der magischen Beschwörung bis zur mystisch frommen Versenkung.“ (Kieckhefer 1997, 25)

Die psychologische Disziplin postuliert zwei Grundhaltungen, Dinge wahrzunehmen: „Die eine ist auf Distanz, Geschwindigkeit und Kontrolle aus, die andere auf kontemplative Nähe“ (Tunner 1999, 9). In der Wahrnehmungssituation wird der Betrachter eines Gegenstandes in ein anderes Verhältnis zur Wirklichkeit geführt. Er erlebt die Wirklichkeit in der Distanz, die der Gegenstand, z.B. das Schriftbild¹¹⁹ vorgibt und hat nicht an ihr teil, da das Subjekt vom Objekt der Betrachtung abgekoppelt ist, denn indem ein Betrachter ein Bild fixiert, deklariert er es zum Objekt. In einer meditativen (Schrift-Bild-)Betrachtung wird der Betrachter auf das Sein und somit auch auf sein Sein verwiesen (vgl. Doelker 1997, Tunner 1999). Die Gegenstände der Wirklichkeit sind damit nicht mehr Objekte der Betrachtung, sondern Anstoß, über das eigene In-der-Welt-Sein zu sinnieren. Sie geben Anlass, sich selbst im Einklang mit dem Seienden zu erfahren. Die äußeren Bilder in sich aufnehmen heißt, in die Welt einzugehen und in der Existenz aufgehoben zu sein.

Das Wahrnehmen einer graphisch-ikonischen Gestalt ist ein (semantisches) Oszillieren zwischen Haben und Sein (vgl. Doelker 1997), zwischen Objektbezug und Subjektbezug, zwischen Darstellung und Wirklichkeit. Es stellt eine Erinnerung an die Freiheit dar, so zu sein und anders sein zu können, somit an die Freiheit, Wirklichkeit anzunehmen, zurückzuweisen und ändern zu können.

¹¹⁹ Das Bild muss nicht notwendigerweise mimetisch sein.

III.5. Reminiszenzen des Magischen in Schrift-Bild-Phänomenen

III.5.1 Bisherige Untersuchungsergebnisse

Angesichts der grundsätzlichen Affinität der Phänomene Bild und Schrift, die dazu herausfordert, diese beiden ‚Ereignisse‘ (Titzmann) nicht kategorial voneinander zu trennen, sondern sich ihrer Gemeinsamkeiten bewusst zu werden und zu bedienen, um die Eigenwirklichkeit der Materialität von Schrift plausibel darzustellen, wird der Bezug bildlicher Gestaltung zu magischem Denken und Handeln unweigerlich thematisiert.

Magie und Schrift weisen nicht nur in ihrer historisch wechselvollen Bewertung Gemeinsamkeiten auf, sondern sie bewegen sich beide auf der Grenze von Instrumentalisierung und Selbstreferentialität: Buchstaben und magische Handlungen werden einerseits für etwas verwendet, um eine bestimmte Reaktion hervorzurufen, andererseits eignet beiden das Potential, selbst wieder Realität zu werden, denn ihre Materialität ist im magischen Umgang mit Schrift meist wichtiger als ihr semantischer Inhalt. Daraus ergibt sich die Nähe von Schrift, Magie und Dekoration, die in der besonderen Anordnung und Gestaltung des Materials evident wird.

Ausgehend vom Bewusstsein der Omnipräsenz des Schriftmaterials, anhand der Darstellung des Wandels des Schrift- und Magieverständnisses und ihrer Bewertung, aus den historischen Beispielen magischer Geisteshaltung im Umgang mit Schrift sowie angeregt durch die Bewertungswende des Magischen in den 60er und 70er des 20. Jahrhunderts (vgl. Labouvie 1992), ergeben sich die folgend aufgeführten strukturellen Merkmale des magischen Umgangs mit Schrift. Deutlich wird, dass sich das genuin magische Bewusstsein im Hinblick auf Schrift im rationalistischen Zeitalter verwandelt hat, d.h. im Bewusstsein der aufgeklärten Post-Moderne bezeichnet wohl niemand den Umgang mit der Schrift und ihrer Materialität im Sinne einer zweckorientierten Magie, die von sympathetischen Zusammenhängen des Mikro- und Makrokosmos ausgeht. Vielmehr erscheinen bestimmte Strukturen der Schriftmagie in den dargestellten Schrift-Bild-Phänomenen in unterschiedlicher Qualität, Quantität und Funktion verlebendigt. Aufgrund der Profanisierung werden diejenigen strukturellen Merkmale hier ‚magoid‘ genannt, die sowohl auf der Objekt- (Schrift-Bild-Phänomen) als auch auf der Metaebene (Rezipient) zu eruieren sind. Die Tendenz und die Potenz der Schrift zur Selbstreferentialität und ‚völligen Zwecklosigkeit‘ entstehen vor magischem und spielerischem Hintergrund (vgl. Liede 1963, Bd. II), der im rationalistischen Wissenschafts-

verständnis nicht oder kaum mehr unmittelbar zugänglich ist und somit die Einsicht in den Zusammenhang von Schrift-Bild-Phänomenen, optischer Dichtung und Magie verstellt. Vor magischem Hintergrund bedeutet die Veränderung des Wortes die Veränderung der Sache.

Im Folgenden werden magoide Strukturmerkmale aufgeführt, die sich in den im weiteren Verlauf der Arbeit untersuchten Schrift-Bild-Formen zeigen. Alle Phänomene beruhen auf demselben Motiv, nämlich auf der Verzerrung der Oberfläche (Verfremdungsverfahren), die den gewohnten und erwarteten rezeptionellen Vorgang irritiert und die Ambivalenz der Schrift offenbart.

III.5.1.1 Überstrukturierung und potentielle Vieldeutigkeit

Am augenfälligsten ist in den untersuchten Phänomenen das Prinzip der Überstrukturiertheit (Jakobson) oder Markiertheit (Sornig); eine formale Geordnetheit (Ernst), die durch die besondere graphisch-ikonische Anordnung des Materials den Bildcharakter der Schriftprodukte aufdeckt.

Aufgrund der Überstrukturierung des Schriftmaterials bieten die Schrift-Bild-Phänomene meist mehrere Wahrnehmungs- und verschiedene sinnvolle Lesarten an, indem sie sowohl als Schrift als auch als Bild nacheinander gelesen und erkannt werden können. Sukzessive und analoge Rezeption bedingen sich gegenseitig und schließen einander, im Gegensatz zum gängigen wissenschaftlichen Konsens, nicht aus. Die Phänomene ermöglichen somit dem Rezipienten einen ‚schöpferischen Umgang‘ mit dem Geschriebenen. Dennoch steht das Sinn zuweisende intelligible Lesen nicht im Vordergrund, sondern neben der ‚Bewegung vom Buchstaben zum Geist‘, in der die Schrift als Medium aufgefasst wird. In dieser Hinsicht gilt die sinnlich-konkrete Wahrnehmung der Materialität, in der der Eigenwert im Bildcharakter der Schrift bedeutend wird. Überstrukturierte Schriftbilder sind grundsätzlich mehrdeutig. Die Vieldeutigkeit der Schrift-Bild-Phänomene realisiert sich in ihrer Potenz zur Variation, in ihrer sinnpermutativen ästhetisch-künstlerischen Anordnung des Schriftmaterials (‚ars permutandi‘, vgl. Ernst 1995). Die positive schöpferische Bedeutung, die auf der besonderen Kompositionstechnik beruht, bedingt die Verselbständigung der Schriftmaterialität. Die Phänomene sind sowohl als Bild wie auch als Schrift les- und wahrnehmbar.

Der evidente Bildcharakter der Schriftprodukte weist folglich eine Affinität zum magischen Analogieprinzip auf. Der Prozess der Semiose, der Bedeutungszuweisung, bleibt unabgeschlossen und uneindeutig, so dass die Schrift aus ihrer zeichenhaften Existenz herausgelöst werden kann.

III.5.1.2 Asemantische Kombinationen und geheimnisvolle Aura

Im Verfremdungsverfahren wird ein magisches Prinzip bzw. werden magoide Formen zum ästhetisch-literarischen Mittel. Hier muss daran erinnert werden, dass Schriftmagie eben auch von Schriftkundigen betrieben wurde, denen sich Schrift und ihre zugewiesene Bedeutung nicht im kognitiven Prozess erschloss. Fremde und sinnlose Buchstabenkombinationen konnten aufgrund ihrer geheimnisvollen Aura im magischen Denken Wirkung erzeugen. In magoiden Phänomenen kommt es nicht ‚primär‘ und ausschließlich auf eine Bedeutungszuweisung des Buchstabenmaterials an. Mit asemantischer Kombinatorik geht die Nutzung des Bildcharakters des Buchstabenmaterials einher. Ein wesentlicher Auslöser für die frühe visuelle (graphisch-ikonische) Gestaltung des Schriftmaterials liegt in ihrer hohen memorialen Leistung im Vergleich zu linearen Texten.

Je unkenntlicher, ungewohnter und unverständlicher ein Schriftbild, orientiert an logozentrischer Schriftauffassung, erscheint, desto stärker erscheint die rätselhafte und geheimnisvolle Macht und Wirkungsmöglichkeit der Schrift: Diese erscheint als Repräsentant und als Objekt opaken Geheimwissens.

Magisches Denken und Handeln gehen von der Faszination des ‚Magisch-Paranormalen‘ (Daxelmüller) aus. Analog dazu fußt magischer und magoider Schriftgebrauch auf der Faszination des Geschriebenen, in der sich die Schriftmaterialität gegenüber der Intelligibilität der Schrift im rezeptionellen Prozess verselbstständigt und Schrift eine Form der Entpragmatisierung erfährt. Die ‚ganzheitliche‘ Wahrnehmung der Schriftbilder erfordert sodann einen ‚langen Blick‘, der sich zwischen analoger und sukzessiver Rezeption bewegt, in dem Schrift und Bild zum gleichen Phänomen werden. Durch die magische und magoide Betonung der Form und Anordnung des Schriftmaterials präsentiert sich die Autonomie und Selbstreferentialität der Materialität von Schrift.

III.5.1.3 Zum Doppelcharakter der Schriftmaterialität

In magischer und magoider Schriftnutzung funktioniert Schrift grundsätzlich bimedial: Die Materialität von Schrift vereint ihre kognitiv-abstrakten und sinnlich-konkreten Rezeptions- und Funktionskategorien – Schrift wird zugleich als konkretes Bild und als abstraktes Symbol wahrnehmbar. Sobald die Schriftexistenz in ikonischer Materialität evident und somit die direkte Bewegung vom Buchstaben zum Geist unterbrochen wird, wenn also die formale Struktur der Schrift zur meditativen Wahrnehmung auffordert und eine transzendierende Wirkung ermöglicht, offenbart sich der Doppelcharakter der Schrift, die ihre symbolische Existenz auch unter Betonung ihrer Materialität nicht aufgibt.

Schrift erschöpft sich nicht in der Wiedergabe mündlicher Rede oder in ihrer bedeutungszuweisenden medialen Existenz, sondern erhält durch ihre graphisch-ikonische Visualisierung und der damit einhergehenden Betonung ihres Bildcharakters eine sinnlich-konkrete Eigenwirklichkeit, die in einer mindestens gleichwertigen Relation zu ihrer kognitiv-abstrakten ‚primären‘ Funktion steht.

III.5.1.4 Schrift, Bild und Magie – ein Zusammenhang auf verschiedenen Ebenen

Die Bedeutungsfülle und die daraus folgenden Definitionsprobleme des Magiebegriffs ermöglichten die Nachzeichnung der historischen Formen des magischen Schriftgebrauchs (vgl. Kapitel II). Die Begriffsvielfalt entwickelte sich nicht zuletzt aufgrund unterschiedlicher Bewertungen von Magie und Schriftmagie. Nun lässt sich zeigen, dass sich Formen der Schriftmagie des Bildpotentials der Schrift bedienen.

Die differenzierteren Begrifflichkeiten ‚kognitiv-abstrakt‘ und ‚sinnlich-konkret‘ beschreiben nicht nur Schrift und Bild an sich, sondern beziehen sich auch auf mögliche Wahrnehmungsmodi von Bild und Schrift. Das Lesen von Schrift-Bild-Phänomenen ist demzufolge ein ganzheitlicher Vorgang, in dem sich der sinnliche und der kognitive Aspekt abwechseln. Die bisher unterrepräsentierte und rezeptionell vernachlässigte sinnliche Form wird umso bewusster, je mehr das Schriftbild von konventionalisierten Normen abweicht.

Damit zeigt sich die Ambivalenz des deutschen Sinn-Begriffs, der sich sowohl auf die sinnliche Wahrnehmung – mit allen Sinnen – als auch auf die Erfassung vorhandener Bedeutsamkeiten durch den rational differenzierenden Verstand bezieht. Die Schrift-Bild-Phänomene stellen eine Übergangsform in der Objektanalyse und auf der rezeptionellen Ebene dar. Schrift kann auf unterschiedliche Weise unter Beachtung der sinnlich-konkreten Perspektive wahrgenommen werden.

„Die Schrift im engeren Sinne ist nur eines der Subsysteme des größeren Ganzen der symbolischen Fixierung der physischen und paraphysischen Welt, und Schriftmagie und -zauberei gehören in diesen größeren Kontext.“ (Glück 1987, 210)

Ob sich bestimmte, als magisch klassifizierte formal-strukturelle Merkmale des Schriftmaterials in mittelalterlichen Initialen, in barocker Figurenlyrik und in Visuell-konkreter Poesie historisch tatsächlich bzw. bewusst aus genuin magischen Denk- und Handlungsmustern ableiten, ist unabhängig von der Tatsache, dass sich die Produzenten der verschiedenen Formen der Stilisierung¹²⁰ sich tradierender oder bereits tradierter Stilmerkmale bedienen, die in ihrer formalen Struktur und in ihrer Wirkung als zauberisch-magisch begriffen werden können (vgl. Ernst 1995, 133). Phänomene, in denen Schrift und Bild kumulieren oder koinzidieren, lassen sich auf genuin magische Wurzeln zurückführen, in denen häufig der Bildcharakter der Schrift bewusst genutzt wird.

Jedoch ist deutlich, dass die Betonung der Schriftmaterialität lediglich eine Möglichkeit der Schriftbewertung innerhalb des geschichtlichen Wandels des Schriftverständnisses darstellt. Der in den Mittelpunkt des Interesses gerückte Bildcharakter der Schriftzeichen wird durch Rückbesinnung auf einen sinnlich-konkreten, magischen Schriftumgang illustriert. Hervorgehoben wird dadurch besonders deutlich die transzendente Potenz des Geschriebenen und der Schrift, die zwar immer vorhanden, aber in der Kumulation von Bild und Schrift, die den rezeptionellen Vorgang aktiviert, besonders effizient in Erscheinung tritt. Die lese- oder sinnpermutativ angelegten Schrift-Bild-Phänomene werden als „rationalistische Magie“ (Ernst 1991, 134) definiert. Dabei ist bemerkenswert, dass seit dem Rationalismus des 18. Jahrhunderts die Wissenschaft der

¹²⁰ Nicht nur die visuelle Materialität, sondern auch der Mündlichkeitscharakter bzw. die Mündlichkeitsmerkmale der Schrift und die daraus resultierende Klangsuggestivität können magischen Charakter haben.

Magie und ihren Einflüssen ablehnend gegenüberstand, obwohl magische Phänomene sowohl in der Renaissance als auch im Barock und in der Romantik große Wirkung hatten (vgl. Labouvie 1992, Tiemann 1938).

Es gibt in der Literatur zum Thema eine spürbare Reserve (Bukow 1994) dagegen, historische Phänomene als ‚magisch‘ zu klassifizieren, weil sie sich damit einer genaueren phänomenologischen Bestimmung entziehen. Gleichwohl ist es heuristisch und hermeneutisch aufschlussreich, Relikte der Magie vergangener Zeiten in der (Post-) Moderne aufzuspüren, etwa auch, um den latent vorhandenen magischen und meditativen Charakter der Alphabetschrift aufzudecken, der aus dem inhärenten Bildpotential ihrer Materialität erwächst, auch wenn dieser niemals zur Gänze vom Signifikat zu trennen sein wird¹²¹.

Es lässt sich zeigen, dass magische Valenzen und Dimensionen des tradierten Schriftmaterials auch in aufgeklärten polyliteraten Gesellschaften in vielfältigen variantenreichen Phänomenen anzutreffen sind. Zugleich ist deutlich, dass der Orientierungsrahmen des rationalistischen Weltbildes diesen Phänomenen nur sehr begrenzten Raum anbieten kann. Gleichwohl erleben die Kategorien des ‚Rituals‘ und der ‚Magie‘ gegenwärtig eine Renaissance. Der Abschied

„des Mythos von einem abgeschlossenen und unumkehrbaren Zivilisationsprozeß, dem Ende einer rationalistischen, vom Glauben an Funktionalität, Kausalität und Machbarkeit durchzogenen Aufklärung“ (Bukow 1994, 76)

kündigt sich an.

Zu klären ist damit, ob sich in der Entwicklung vom mittelalterlichen Umgang mit dem Buch und dem Buchstaben bzw. mit der Schriftmaterialität über die Repräsentationsbestrebungen des Barock bis hin zum so genannten ‚spielerischen‘ Umgang mit Buchstaben- und Schrift in der literarisch-ästhetischen Postmoderne tatsächlich eine funktionale Verschiebung im Umgang hin zur Schriftmaterialität vollzogen hat oder ob lediglich eine begriffliche Umterminierung stattfand. Seit den Ursprüngen der Schriftmagie wur-

¹²¹ Für Bukow hat der rekonstruktiv gewonnene Erkenntnisgewinn nur tendenziell seine Berechtigung, weil er aus der Distanz formuliert werden muss (vgl. Bukow 1994, 103). Bukows Ansatz ist konstruktivistisch.

de eine Wechselwirkung zwischen Magie und Spiel beobachtet (vgl. Di Marco 1988, 52, Fries 1988, 71). Die auf die Materialität gelenkte Aufmerksamkeit verändert das Bewusstsein im Hinblick auf die Schriftwahrnehmung.

Wie erwähnt, geht die Funktionsbestimmung der Schrift nicht darin auf, Sprache abzubilden – und umgekehrt. Die von uns untersuchten Phänomene verdeutlichen, dass Schrift nicht ausschließlich zum Zwecke bedeutungszuweisenden Lesens instrumentalisiert werden kann, sondern neben ihrer kognitiv-abstrakten Funktion durchaus in ihrer Materialität selbstbezüglich (sinnlich-konkret), als Objekt existiert und damit Bedeutung gewinnt. Im schriftmagischen Umgang realisieren sich beide Existenzmodi der Schrift – ihre autonome und ihre instrumentelle Valenz stehen gleichberechtigt nebeneinander. Ihre Materialität wird damit nicht anonymisiert, sondern eigens betont, während die kognitiv-abstrakte Ebene des Signifikats daneben ebenso ihre Gültigkeit behält.

Damit wird die oft anzutreffende These fragwürdig, dass magisches Denken und magische Schriftwirkungen ausschließlich in schriftunkundigen Kulturen anzutreffen sind. Vielmehr ist zu postulieren, dass auch im Schriftgebrauch der industrialisierten polyliteralen Gesellschaften von einer ‚Ubiquität der Magie‘ (Bukow 1994) und im besonderen von einer latenten Allgegenwart der Schriftmagie gesprochen werden kann und muss. Offenkundig eignet dem Magischen auch in diesen Kontexten wesentliche Relevanz. Es ist unzutreffend, Schriftmagie ausschließlich als das Ergebnis primitiver Vorstellungsassoziationen zu verstehen, denn die bewusste oder unbewusste

„unendliche Vielheit magischer Anlässe [...] scheint auch da noch durch, wo der Mensch schon längst den ersten Perioden seiner Geschichte entwachsen ist“ (Bertholet 1960, 599).

Zur Schrift- und Buchstabenmagie wurde in Kapitel II untersucht, inwieweit und in welcher Form die Materialität des geschriebenen Wortes magische Wirkungen und Verwendungen zur Folge hat. Dabei wurde deutlich, dass nicht nur Inhalt, sondern ebenso Form und Gestaltung der Schriftzeichen eigene Bedeutung in magisch-ritualisierten Rezeptions- und Produktionsvorgängen zuwächst. Buchstabe und Schrift sind Gegenstände, in denen sich Zeichenbeziehungen religiöser, magischer, mystischer oder literarisch-ästhetischer (spielerischer) Ordnung materialisieren (vgl. Glück

1987)¹²². Kapitel II beleuchtete die Materialität von Schrift unter der Perspektive des historisch-magischen Umgangs mit Schrift und entwickelte dabei eine schriftmagische Typologie, die eine Eigendynamik und einen Objektcharakter der Materialität zu erkennen gibt. Die daraus folgende Auf- bzw. Eigenwertung der Schrift erfordert ein Umdenken in Bezug auf Existenz, Wahrnehmung und Wirkung des Geschriebenen an sich. Die Schriftbilder markieren den Übergang lebendiger Magie zum Magischen, dem hier als ‚magoid‘ bezeichneten Schwellenphänomen. Die Magie ist in diesen Phänomenen nicht mehr bestimmend und essentiell: Sie werden nicht als magisch wahrgenommen oder magisch interpretiert und genutzt, sondern in ihren Strukturen werden die ehemals magischen Potenzen, Valenzen und Qualitäten der Schrift in profanierter und dem weitgehend säkularen Kontext angepasster Form, eben ‚magoid‘ wirksam.

Der magische bzw. magoide Umgang mit Schrift wird damit nicht pejorativ als ‚sekundär‘, sondern positiv als ‚sinnlich-konkret‘ bezeichnet. Neben den instrumentalisierten, zweckorientierten, kognitiv-abstrakten Umgang mit Schrift tritt der sinnlich-konkrete: Diese beiden Valenzen schließen einander nicht aus, sondern bedingen sich gegenseitig. So gilt: Wenn Schrift gelesen wird, d.h. wenn sie als Instrument der Sinnzuweisung genutzt wird, tritt ihre sinnlich-konkrete Komponente in den Hintergrund und vice versa. Diese ‚negative Korrelation‘ wird im magoiden Umgang mit Schrift außer Kraft gesetzt. Die Bereitschaft, Schrift als magoid wahrzunehmen und zu nutzen, eröffnet neue Dimensionen in der phänomenologischen Rezeption von Schrift: Ihr Bildpotential wird sichtbar. Sie kann somit weiterhin funktional-zielgerichtet genutzt werden und behält gleichzeitig die Potenz ihrer sinnlich-konkreten Materialität, die zur meditativen und transzendierenden ganzheitlichen Schriftbetrachtung einlädt.

Von den mittelalterlichen magischen und mystischen Verwendungsformen der Schrift, die Mönche in einen Trancezustand versetzten¹²³, führen Verbindungslinien zur barocken Figurenlyrik und zu Texten Visuell-konkreter Poesie. Um diese genauer zu bestimmen, ist zunächst eine explizite Unterscheidung von Magie (richtet sich an überirdische Mächte, höhere Kräfte) und Mystik (Versenkung mit dem Ziel der Vereinigung mit dem Göttlichen) vorzunehmen. Sie berührt auch die Frage, ob die Magie im Laufe

¹²² Glück setzt ohne auf entsprechende Magie-Forscher mit konträrer Position zu verweisen, Religion und Magie gleich und verwendet offensichtlich in der unkritischen Nachfolge Dornseiffs und Bertholets ebenso undifferenziert die Begriffe Magie und Mystik.

¹²³ Lautes Lesen und ‚nur Sehen‘ führten beide in einen Trancezustand, d.h. mystische Versenkung bedurfte nicht unbedingt der Vokalisation.

ihrer geschichtlichen Entwicklung zum Spielerischen unterminiert wurde und inwiefern in der (Post-)Moderne der Magiebegriff wieder eine Konjunktur erlebt.

Dabei ist es unabdingbar, Formen und Wege mystischer Versenkung von Aspekten der magischen Schriftnutzung zu unterscheiden. Magie erwächst nicht aus religiösem Streben. Durch ihren konkreten Umgang mit der Materialität der Schrift lassen sich gleichwohl auch in der magischen Schriftverwendung mystisch anmutende und damit einhergehend, meditative Konnotation bemerken.

Es ist zu beobachten, dass sich Variationen genuiner Schriftmagie nicht nur in der mittelalterlichen Initialgestaltung (siehe Kapitel V) wiederfinden, sondern auch bis in die barocke Figurenlyrik (siehe Kapitel VII) und die Visuell-konkrete Poesie (siehe Kapitel IX) hinein nachwirken. Dies gilt etwa vom so genannten Schwindeschema der Stunden-glasgedichte, das durchaus als ‚magoid‘ bezeichnet werden kann. Evidentes Kennzeichen der Schriftbilder der Initialen, Bilderreime und Texte Visuell-konkreter Poesie ist die Überstrukturierung unter Betonung von Form und Anordnung des Schriftmaterials, in der der Bildcharakter des Alphabetbuchstabens genutzt wird und spirituelle Impulse gibt.

Der Inhalt von Buchstaben, Wörtern, Sätzen, Texten und Büchern war seltener primär wesentlich für den magischen Umgang mit Schrift: Immer schon entfaltete die Schriftmaterialität eine eigene Valenz neben dem kognitiv zu erschließenden Inhalt und zeigt darin Berührungen zum Feld der Magie. Häufig steckte hinter der Nutzung fremder Schriften oder einer bewusst dem konventionalisierten Sinn entzogenen Buchstabenkombination der Wunsch, eine beabsichtigte Wirkung noch zu steigern. Die Anordnung des Geschriebenen erfordert einen langen Blick, der die Abstraktheit des Schriftzeichens zu durchdringen und zu erschließen versucht. Eine nicht auf schnelle Lesbarkeit hin angelegte Ordnung der Schrift, die dann nicht mehr nur Zeichensystem ist, sobald ihr Eigenleben als solches anerkannt bzw. wahrgenommen wird, verweist auf die Bedeutung von Verfremdung und auf die visuellen Reize der Überstrukturiertheit. Die Hervorhebung des Bildpotentials führt zur Autonomie der Materialität der Schrift.

Funktionalisierung als Instrumentalisierung und Entpragmatisierung im Sinne von objektiver Verselbständigung sind in der Betonung der Materialität und des inhärenten Bildcharakters der Schrift jeweils autonom ablaufende Prozesse, obwohl sich Schrift

häufig ohne Widerstand in funktional ausgerichtete Zusammenhänge integrieren lässt. In Schrift-Bild-Phänomenen befindet sich Schrift im grenznahen Spannungsfeld von zugleich mimetischer und amimetischer, funktionaler und dysfunktionaler, bedingter und unbedingter Existenz. In der Untersuchung der Schriftmagie als eines ‚transliterarischen Bezugssystems‘ zeigt sich, dass die Konzentration auf die rein intelligible Zweckorientierung und Funktionalität des Geschriebenen der Schrift ihre eigene Qualität nimmt. Die inhaltliche und semantische Ausrichtung vor allem auch der Literatur hat die Aufmerksamkeit auf formale Strukturen und die heute als magoid bezeichnete, spielerische Art ihrer Präsentation häufig in den Hintergrund treten lassen. Erst die neo-strukturalistische Zeichentheorie mit ihren Konzepten der Dekonstruktion und Intermedialität (vgl. Derrida 1972, 1974, de Man 1988) stellt die immer sprachlich vermittelte Erkenntnis der Dinge in Frage und richtet das Augenmerk auf ihre immanente Qualität, ihr ‚eigentliches Wesen‘. Schriftmagie markiert die Schwelle von Schriftlichkeit zum Handeln. Die Schrift-Bild-Phänomene können zeigen, dass die Doppelorientierung der Schrift eigentlich immer schon wirksam war.

Aus der ursprünglich genuin magischen Schriftnutzung entwickelten sich strukturelle Gestaltungsmerkmale der Schrift (-Materialität), so dass die These von der Allgegenwart der Magie als eines zeit- und kulturtheoretisch unabhängigen Phänomens, dem Potenz zu transzendenter Wirkung eignet, verifiziert wird. Damit ist deutlich, dass Schrift nicht ausschließlich als Zeichensystem fungibel ist, sondern sich latent im Spannungsverhältnis von Semantik und graphischer Präsentation bewegt.

Eine literatur- und sprachwissenschaftliche Untersuchung zur Schriftmagie kann die vergessene, aber noch immer vorhandene Sinnlichkeit der Schrift, die sich an ihrer Materialität realisiert, exemplarisch und gleichzeitig repräsentativ aufdecken. Aus dem Horizont des antiken, des mittelalterlichen und des frühneuzeitlichen Weltbildes, in dem magische Vollzüge ihren festen Ort hatten, entwickelte sich der magisch-spirituelle Schriftgebrauch, der später die Repräsentationsfunktion der Schrift entdeckte und diese zum spielerischen Interesse an der Geometrie der Schriftform weiter entwickelte. Magoide Strukturen manifestieren sich in allen diesen unterschiedlichen ‚Spielarten‘ der Schrift. Es ist zu untersuchen, mit welcher Intensität und Funktion sich die magoiden Merkmale an den im Folgenden behandelten Schrift-Bild-Phänomenen studieren lassen.

III.5.2 Vermutete weitere Zusammenhänge: Materialität und Magie in mittelalterlichen Initialen, barocker Figurenlyrik und Visuell-konkreter Poesie

Die Semantisierung und Betonung der Materialität von Schrift in der Folge der Abkehr von der phonozentrischen Schriftauffassung, in der sich die Existenz von Schrift auf die Vehikel-Funktion gesprochener Sprache reduziert, formuliert die ‚übergreifende Kategorie‘ der drei unterschiedlichen Schrift-Bild-Phänomene der mittelalterlichen Initialen, der barocken Figurenlyrik und der Visuell-konkreten Poesie. Die Materialität selbst äußert sich unterschiedlich in den heterogen erscheinenden Phänomenen. Die der Schrift inhärente Bildlichkeit ist kein homogenes Phänomen, sondern sie entspricht unterschiedlichen Absichten: In mittelalterlichen Initialen lässt sie sich an der spirituellen Schriftfunktion ablesen; im Barock zeigt sie sich im Repräsentationsstreben barockmanierter Figurenlyrik und in der Visuell-konkreten Poesie der Gegenwart am Spielcharakter des Buchstabenmaterials. Alle drei Phänomene lassen strukturelle Merkmale genuin magischen Schriftumgangs erkennen. Die ursprünglich magischen Formen des Schriftumgangs und der Schriftmaterialität unterliegen einem Säkularisierungs- und Ästhetisierungsprozess, an dessen vorläufigem Ende die Dichtung schließlich in selbst-reflexiver ‚spielerischer Manier‘ verfasst wird. Ziel der Untersuchung der einzelnen Phänomene ist es, Formen der Schriftmaterialität systematisch in den ausgewählten ästhetisch-literarischen Gattungen zu eruieren, ihre poetischen Ausdruckskräfte aus magischen Traditionen zu entwickeln und den Zusammenhang von Magie und literarisch-ästhetischen Formen der Schrift zu reflektieren.

Die Wechselbeziehungen von magischem Umgang mit Schrift und Literatur einerseits und von magisch und magoid interpretiertem Objekt und Rezipient andererseits sind so vielfältig, dass eine Beschränkung auf die ausgewählten Phänomene unumgänglich ist. Die Beziehungen von Schriftmagie und Literatur Schritt für Schritt kulturgeschichtlich zu verfolgen, würde den Rahmen dieser Studie sprengen. In den hier untersuchten, exemplarisch ausgewählten Phänomenen, die repräsentative Zeugnisse aus unterschiedlichen Gattungen und Epochen bilden, sind Bild(-lichkeit) und Schrift untrennbar miteinander verbunden.

In der Untersuchung der Schrift-Bild-Phänomene spielt die Wahrnehmung eine zentrale Rolle. Sobald im Rezeptionsvorgang Gestalt und Gestaltung der Schrift ins Bewusstsein rücken, wird die Materialität wahrgenommen und als semantische Größe interpretiert.

Die Zeichengestalt verschwindet nicht im Prozess der Bedeutungszuweisung. Die Materialität kommuniziert verschiedene Bedeutungen (vgl. Wehde 2000, 11), indem die kognitive und die affektive Ebene in unterschiedlicher Intensität bzw. in andersartiger Gewichtung zusammen wirken. Jede Bild- und Zeichenrezeption kann als sinnliche Anschauung direkte, also leibhaftig gegenwärtige, und modifizierte, nämlich auf die Gegenwart des Abgebildeten angewiesene Vergegenwärtigung sein (vgl. Waldenfels 1974, 1670). Wahrnehmung im Zusammenhang mit der Materialität der Schrift weist auf bewusste sinnliche Erfassung hin.

Gegenstand der Arbeit sind die literarisch-ästhetischen Formen verschiedener Schriftbilder, bei denen die Materialität der Zeichen(-systeme), also die sinnlichen und semantischen Qualitäten der visuellen Form der Schrift, ihre graphische Bildlichkeit sowie ihre Kombination, eine entscheidende Bedeutung hinsichtlich ihrer Bedeutungsstruktur und -organisation gewinnen. Alle ausgewählten Paradigmen stammen aus dem christlich-abendländischen Kulturkreis¹²⁴ und zeigen Verbindungen zu genuin magischem Umgang mit Schrift.

¹²⁴ Innerhalb der abendländischen Mediengeschichte markieren sowohl Geist und Buchstabe als auch Bildcharakter und arbiträres Zeichen kategoriale Grenzen (vgl. Assmann, A. 1994b).

Kapitel IV: Mittelalterliche Initialen in christlichen Handschriften

IV.1. Der kulturhistorische Kontext des Mittelalters

IV.1.1 Zur Schriftlichkeit im Mittelalters¹²⁵

Zwischen dem 7. und dem 10. Jahrhundert galt das Interesse der Gebildeten in Klöstern und Stiften vorrangig der Tradierung des in der Antike entstandenen christlichen Schriftguts und Wissens, weniger der Produktion neuer Schriften; dies gilt zum Teil auch für das hohe Mittelalter. Das Kopieren antiker Manuskripte erhielt vielfach den Vorzug gegenüber dem Schreiben neuer Bücher. Schreiben bedeutete also im Mittelalter

in erster Linie Kopieren als Abschreiben von Handschriften: Es ging vornehmlich um Reproduktion, nicht um Produktion. Dabei ging es um die exakte Wiedergabe des Wortlauts der Texte, in der Gestaltung jedoch war die Abschrift in einem großen Maße frei.

„Die Indifferenz gegenüber allen Formen korrekten Kopierens scheint geradezu ein Hauptmerkmal der mittelalterlichen Kopierpraxis zu sein.“ (Springer 1889, 307)

Die Schreiber konnten die Seiten kunstvoll mit farbigen, prunkvollen Initialen, Illustrationen und anderem Schmuck ausstatten.

Capitalschrift	Kustica 3. Jahrh.	Spätrom. Unziale 7. Jahrh.	Cursive des 2. Jahrh.	Cursive des 6. Jahrh.	Irische Halb- unziale, 7. Jhd.	Modern. irische Minuskel	Angel- sächsisch	Karolingische Minusk. 7.-10. J.
A	Λ	Δ	λ	α	α	a	a	Δ
B	Β	Β	δ	β	β	b	b	β
C	ϸ	ϸ	ϸ	ϸ	ϸ	c	c	ϸ
D	Ϲ	Ϲ	Ϲ	Ϲ	Ϲ	d	d	Ϲ
E	Ϻ	Ϻ	Ϻ	Ϻ	Ϻ	e	e	Ϻ
F	ϻ	ϻ	ϻ	ϻ	ϻ	f	f	ϻ
G	ϼ	ϼ	ϼ	ϼ	ϼ	g	g	ϼ
H	Ͻ	Ͻ	Ͻ	Ͻ	Ͻ	h	h	Ͻ
I	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	i	i	Ͽ
L	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	l	l	Ͽ
M	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	m	m	Ͽ
N	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	n	n	Ͽ
O	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	o	o	Ͽ
P	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	p	p	Ͽ
Q	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	q	q	Ͽ
R	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	r	r	Ͽ
S	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	s	s	Ͽ
T	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	t	t	Ͽ
V	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	v	v	Ͽ
X	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	Ͽ	x	x	Ͽ

Abb. 2: Vorformen der karolingischen Minuskel

Kennzeichnend für das frühe Mittelalter war im 8. Jahrhundert die Einführung der karolingischen Minuskel, die sich aus der spätantiken Halbunziale¹²⁶ gebildet hatte, sowie

¹²⁵ Vgl. Ludwig 1999; Villeneuve 1993.

¹²⁶ Abbildung 2 aus Feldbusch 1985, 309 (zit. nach H. Jensen 1925). Die Halbunziale verbindet Elemente der Unziale (Majuskelcharakter) mit solchen der Minuskel, die Ober- und Unterlängen betont. Karl der Große führte diese Schrift (karolingische Minuskel und Capitalschrift) ein, die aus großen, unverbundenen, regelmäßig gebauten und regelmäßig proportionierten Buchstaben bestand und setzte damit einen

die Einführung der Worttrennung und später die Weiterentwicklung der Interpunktion (vgl. Raible 1991a, 1991b, 1997). Die rein dekorative Funktion des Bildschmucks wurde von der Absicht überlagert, das Manuskript mit zusätzlicher Information auszustatten, die sich allein im Medium des (Schrift-)Sprachlichen kaum darstellen oder vermitteln ließ – es ging dabei um Informationen, die nicht über das Ohr, sondern ausschließlich über das Auge wahrgenommen wurden.

„Am Zeichen [...] wird eine [...] Informationsebene eingespielt, die nicht selbst abschriftsfähig ist, die, wie man auch sagen könnte, die Originalität des Nicht-Originals¹²⁷ installiert.“ (Fuchs 1998, 35)

IV.1.2 Schreiben und Lesen im Mittelalter

Das Schreiben von Texten und das Verfassen waren im Mittelalter ganz verschiedene Tätigkeiten. Der Schreibakt war in den Vorgang der Manuskriptherstellung integriert, die das ganze Spektrum der visuellen Präsentation umfasste (vgl. Ludwig 1999). Das Schreiben war die Aufgabe professioneller Schreiber, die selbst des Lesens¹²⁸ häufig nicht kundig waren (vgl. Schön 1999). Die *scriptio continua* lehnte sich an die gesprochene Sprache an, in der keine Wort- und Satztrennungen zu hören sind. Durch das allmähliche Aufbrechen der *scriptio continua* durch Worttrennungen, Auszeichnungen einzelner Buchstaben usw. entwickelte sich eine andere Art zu lesen: Dabei ging es darum, das wahrzunehmen, was über die Schrift hinaus durch das Schriftbild vermittelt wurde – die Materialität der Schrift wurde bedeutsam. Bei der oralisierten Lektüre religiöser Texte hatte man im Mittelalter den Sinn der Texte ausschließlich dem Gehörten entnehmen können. Der Lesevorgang der Antike und des frühen Mittelalters beruhte auf der Vokalisation des Lesenden, der das, was er vor Augen hatte, selbst in Laute übersetzte. Nur auf diese Weise konnte dem Gelesenen Sinn zugeschrieben werden.

Gegenpol zum dynamischen, geheimnisvollen Charakter der Unzialschrift. Das entstandene übersichtliche Schriftbild betonte die Eigenform des Buchstabens.

¹²⁷ Fuchs geht von unserem historischen Sinn bzw. von unserem historischen Verständnis aus. Es bleibt zu überprüfen, ob das Mittelalter schon einen Begriff für ‚Original‘ hat.

¹²⁸ Lesen ist immer als ästhetischer Wahrnehmungsvorgang zu verstehen, da der Begriff Ästhetik auf das griechische Wort *aisthetikós* zurückgeht, der mit sinnlicher Erkenntnis, Sinneswahrnehmung übersetzbar ist. Lesen ist immer ästhetisches Lesen (vgl. Gross 2000).

Die Lesenden des Mittelalters sind demnach (noch) ‚Perzipienten‘ zu nennen, denn ihre Wahrnehmung ist multisensorisch organisiert. Gegenüber dem ‚Rezipienten‘ bringt der ‚Perzipient‘ ein ‚Mehr‘ an Aktivität auf, denn Perzeption umfasst sämtliche Prozesse der aktiven Sinngebung, auch die Identifikation von Wörtern, die unterhalb der Bedeutungsebene zu liegen scheinen. Der Perzipient gab den Buchstaben Stimme, um Sinnentnahme zu ermöglichen – er war auf lautes Lesen angewiesen (vgl. Ludwig 1999, 7)¹²⁹. Diese Art zu lesen setzte voraus, dass die zu lesende Schrift und die Muttersprache des Lesers übereinstimmten.

Da im 6. und 7. Jahrhundert das Lateinische für die irischen¹³⁰ Mönche eine Fremdsprache war, gingen sie als erste dazu über, mit den Augen nicht nur die einzelnen Buchstaben, sondern ganze Wörter zu erfassen, so dass sie ein Wort nicht erst hören mussten um es zu verstehen; „es genügte schon der bloße Augenschein“ (Ludwig 1999, 8). Bis dahin war die graphische Gestalt des Geschriebenen für das Verständnis nicht relevant. In antiken Texten finden sich nur vereinzelt Lesehilfen, wie Worttrennungen, Spatien, zur akustischen Realisierung. Diese dienten der Gliederung des Textkorpus, gelten als Verständnis¹³¹- bzw. Überblickshilfen, präsentierten aber nicht in dem Maße, wie es später bei ausgezeichneten ornamentierten Initialen beabsichtigt wurde, eine sich neben der Schrift einstellende Wahrnehmungspotenz.

Bald aber waren die (Ab-)Schreiber mit dem Problem konfrontiert, das Geschriebene nicht nur lesbar, sondern auch unmittelbar verständlich werden zu lassen, so dass es darauf ankam, alle visuell-interpretierbaren Möglichkeiten für ein reibungsloses Verstehen des Textes zu nutzen. Die Schreiber des Mittelalters, vor allem diejenigen, die mit der Herstellung christlicher Schriften befasst waren, nutzen alsbald ihre gestalterischen Freiheiten und brachten auf der Schreibseite und im Manuskriptbuch mehr Informationen in Form anderer medialer Botschaften als der des abstrakten Buchstabenmaterials unter, als für den mündlichen Vortrag nötig gewesen wären. Sofern das mittelalterliche

¹²⁹ Es lässt sich das Lesen mit lauter Stimme ‚alta voce‘ (vgl. Schön 2002, 4) wohl kaum als Apperzeption bezeichnen, weil diese noch tätiger als die Perzeption die aktive, bewusste und willentliche Erfassung von Wahrnehmungs- und Denkinhalten meint (vgl. Knobloch 1993, 48f.). Der Wahrnehmungsvorgang Visuell-konkreter Poesie ist als intendierter apperzeptiver Prozess zu beschreiben, da die Texte häufig erst im rezeptionellen Prozess entstehen.

¹³⁰ Hier wurde das leise Lesen und Kopieren erstmals praktiziert, bevor es auf den Kontinent importiert wurde.

¹³¹ Ludwig unterscheidet Lese- und Verständnishilfen. Diese Differenzierung ist sicherlich beachtenswert, aber für den hier erläuterten Zusammenhang nicht relevant.

Denken und Handeln an das Sichtbare gebunden war, wurden in der christlichen Liturgie und im kirchlichen Ritus

„die Grundwahrheiten des Glaubens für die sensorische Wahrnehmung faßbar gemacht [und] der unsichtbare Gott vergegenwärtigt und in die materielle Welt eingebunden“ (Wenzel 1995, 24).

Schrift spielte in der mittelalterlichen Gesellschaft eher eine sekundäre Rolle, da die Kommunikation auf die wechselseitige Wahrnehmung handelnder Personen und körpergebundener Verständigungs-codes hin orientiert war. Texte lesen zu können war eine Ausnahme. Schrift galt somit sowohl als Kommunikationsmedium wie als Instrument der Repräsentation (vgl. Wenzel 1995). Durch die beachtete Eigenwirklichkeit der Schriftmaterialität, die im Mittelalter offensichtlich ganz selbstverständlich wahrgenommen wurde (vgl. Czerwinski 1997), ergibt sich für die Schrift eine dritte Existenzform, die auch für den postmodernen Rezipienten wahrnehmbar bleibt: Die Schrift löst sich aus ihrem pragmatisierten, hinweisenden Korsett als Funktionsträgerin der Lautsprache und wirkt präsentativ – sie wird Objekt, eigene Realität.

Dabei wird deutlich, dass Schrift nicht nur, wie eine vordergründige Betrachtung annehmen könnte, gesprochene Sprache wiedergibt. Man wird ihr kaum gerecht, solange sie als ‚sekundäre‘ Kategorie neben der Lautsprache betrachtet wird. Schrift enthält ihre eigenen semantischen Ebenen. Durch die optische Gestaltung sind immer zwei visuell-denotative Zeichendeutungen möglich: die der symbolischen- und die der graphisch-ikonischen Repräsentation, welche die Buchstabengestalt an sich figürlich oder ornamental abbildet. Der Buchstabe re-präsentiert zudem gleichzeitig einen ungefähren Lautwert (vgl. dazu Gross 2000, 162).

Die These von der stets vorhandenen ‚polymedialen‘ (Zeichen-, Bild- oder Laut-) Struktur des Buchstabenmaterials wird ausgehend von dieser Überlegung verifiziert aufgrund der Definition des Lesens als einer Wahrnehmungsform, die zwischen kognitiver Erkenntnisleistung und affektiver, emotionaler Sinneswahrnehmung oszilliert sowie aufgrund der Einbeziehung der Materialität der Schrift. Zu beachten bleibt, dass erst der Leser einen Text zum Schriftträger macht, semiotisch gesprochen heißt das, Schrift wird erst durch Wahrnehmung im Bewusstsein des Wahrnehmenden zum Zeichen. Die polymediale Struktur mittelalterlicher Schriftlichkeit fordert den Lesenden zur perzeptio-

nellen, aktiveren Wahrnehmung auf, die insofern different gegenüber der dem heutigen Leser vertrauten „totalen typographischen Umwelt“ (Schön 2002, 1) ist. Lesen war im Mittelalter ein vielgestaltiger Prozess, mit dem die Schrift außer als Repräsentationsmedium auch als Objekt selbstverständlich rezipiert wurde.

Da die Schreiber nicht unbedingt ebenso des Lesens kundig sein mussten, war die Notwendigkeit der Beherrschung beider Kompetenzen nicht vorhanden. Die Schreiber mussten zwar nicht Buchstabe für Buchstabe den Inhalt dessen decodieren können, was sie schrieben: Teilweise aber kannten sie ihn z.B. aufgrund des häufigen Besuchs der Messe auswendig. Vielfach übernahmen die Schreiber auch die Gestaltung der Initialen, deren Funktion zunächst darin bestand, den Anfang des Textes auszuzeichnen (vgl. Pächt 1984, 63). Die Kompetenzen des Schreibers und die des Künstlers verbanden sich in den klösterlichen Schreibzentren in den mit der Herstellung der Codizes befassten Personen, die vielfach zugleich auch Benutzer, Leser und Betrachter der von ihnen gestalteten Handschriften und der darin gestalteten Initialen waren: Produzenten und Rezipienten waren identisch.

Seit der Klosterreform des Heiligen Benedikt von Nursia (gest. um 547) fertigten Mönche Codices¹³² für liturgische Feiern, aber auch für Zwecke der Meditation (vgl. Alexander 1978, 8). Erst als die Initialen zu künstlerisch-ästhetischen und damit eingeständigen Kunstwerken wurden und damit zu „einer autonome[n] Sphäre zwischen Bild und Schrift“ (Pächt 1984, 45) gehörten, wurden die Kompetenzen des Schreibers und die des Illuminators unterschieden und die Produktion der Codizes vermutlich zwei verschiedenen Ausführenden überlassen. Im 12. Jahrhundert etablierte sich ein weltliches Berufskünstlertum, dem künstlerische und ästhetische Aufgaben überlassen wurden.

¹³² Der Codex war in der Spätantike und im Mittelalter die Standardform längerer Texte. Er bestand wie das Buch aus gefalteten und gebundenen Blättern. Ihr Material war Pergament, das aus Tierhäuten gewonnen wurde.

IV.1.3 Exkurs: Schönheit im Mittelalter

IV.1.3.1 Das griechische Verständnis des Schönen und seine Wirkung im Mittelalter

Das Verhältnis von Schönheit und Transzendenz-Bezug¹³³ gerät erst im 13. Jahrhundert in das Interesse, sofern die Frage nach Wesen und Ort der Schönheit und des Schönen formuliert wurde (vgl. Aertsen 1991). Im frühen Mittelalter wurde die Frage nach der Schönheit mit dem Impuls verbunden, sich dem Wahren anzunähern. Damit brach auch der Transzendenzbezug auf:

„Der Ort des Schönen ist das Wahre, welches den Charakter des Guten erhalten hat. [...] Die Extension des Wahren zum Guten – das ist der Ort des Schönen im Mittelalter.“ (Aertsen 1991, 22)

Die Aussagen des Pseudo-Dionysius Areopagita (5./6. Jahrhundert) waren für die mittelalterliche Lehre des Schönen bestimmend. In den Aussagen des Dionysius repräsentiert sich griechisches Denken, indem die Wechselbeziehung des ‚Schönen‘ mit dem ‚Guten‘ thematisiert wird. Das Schöne ist der Gottesname, und die primäre Bedeutung dieses Namens ist „das Gute“. Die Ursächlichkeit des Guten erstreckt sich sowohl auf das, was ist, als auch auf das, was nicht ist. In der Tradition und Perspektive des neuplatonischen Denkens hat das Gute als Idee einen Vorrang vor dem Seienden als Materie. In der Denktradition des Dionysius stehen das Schöne und das Gute in einem engen Zusammenhang, so dass das Gute, das mit Gott identifiziert wird, gleichsam ‚schön‘ genannt werden kann.

„Das überwesentliche Schöne heißt ‚Schönheit‘, weil von ihm jedem Wesen nach seiner Eigenart Schönheit mitgeteilt wird. Es ist nämlich Ursache der Harmonie und des Glanzes aller Dinge.“ (Aertsen 1991, 3)

In dieser Idee des Schönen wird Gott ‚schön‘ genannt. Das Göttliche ist ‚überschön‘ (Aertsen), weil es immer in gleicher Beziehung und auf gleiche Weise schön ist. Das Göttliche entsteht nicht und vergeht nicht, es nimmt weder zu noch ab. Es wird ‚schön‘

¹³³ Transzendentalität meint die die Welt überschreitenden Vorstellungen und Erfahrungen. Die Scholastik benennt die allgemeinen transzendentalen Bestimmungen des Seins als Einheit, Wahrheit, Gutheit und Schönheit.

genannt, weil es für sich selbst und in sich gleichgestaltig immer schön ist. Weil das göttliche Schöne in dreifachem Sinn die Ursache von allem ist, definiert Dionysius die Identität zwischen dem Guten und dem Schönen. Das Göttliche ist der Urbeginn von allem, weil es die hervorbringende Ursache ist (Wirkursache); es ist ebenso das Ende von allem, die Zielursache, denn alles wird um des Schönen willen, und es ist die exemplarische Ursache (Urbild), weil nach ihm alles bestimmt ist. Es gibt also kein Seiendes, das nicht am Schönen und Guten teilhat, weil alles nach dieser ursächlichen Hinsicht das Schöne und Gute erstrebt (vgl. Aertsen 1991). Schönheit ist also nichts, dass durch den Wahrnehmungsakt im Bewusstsein entsteht, sondern etwas, das den Dingen, den seienden und den ursächlichen, inhärent ist.

Dionysius unterscheidet zudem eine absolute Schönheit von einer kreatürlichen, die allerdings eine ursächliche Gemeinsamkeit haben. Dieses Ursächlichkeitsverhältnis interpretiert er als Partizipationsverhältnis, denn das Schöne erstreckt sich universell auf alles Seiende (vgl. Aertsen 1991). Das Gute ist mit dem Schönen wesentlich und phänomenologisch identisch, obwohl sie sich weiterhin begrifflich unterscheiden.



Abb. 3: Mit Akanthusranken gestaltete Initiale „D“

Ein wesentliches Element antiker künstlerischer Gestaltung ist das Motiv der Akanthusranke, die zunächst als Füllmotiv Verwendung fand.¹³⁴ Sie erscheint in der Baukunst ebenso wie in der Gestaltung der Codices. Ranke und Buchstabe blieben jedoch entsprechend der antiken ästhetischen Grundeinstellung zunächst voneinander getrennt: Jedes Medium hat eine ihm entsprechende eigene Gesetzlichkeit. Eine Vermischung von Buchstabe und Bild war undenkbar. Texte wurden vorgelesen und galten somit als etwas Akustisches. Die Auszeichnung einzelner Textstellen, die den Text dadurch zu etwas Optischem hätten

machen können, kam nicht vor. Bilder waren zwar in einzelnen antiken Handschriften

¹³⁴ Abbildung 3 (Akanthusranke) aus Sauerländer (1994), 23.

enthalten wurden aber nicht wie die Initialen in den Text integriert (vgl. Ludwig 1999). Bild und Text waren deutlich voneinander getrennt. Durch die Preisgabe der *scriptio continua* gab es im frühen Mittelalter Unterbrechungen, die ausreichend Platz und Möglichkeit für Bilder schufen. „Ein Weg, auf dem Bilder in das Buchstaben- und Wortgefüge eindringen konnten, führte über die Initiale“ (Ludwig 1999, 12).

IV.1.3.2 Schönheit und die Theologen der Scholastik

In der „*Summa theologica*“ bzw. der „*Summa Halensis*“ oder der „*Summa Fratris Alexandri*“ (1235 unvollendet) des Alexander von Hales (1170/85-1245) ist das Schöne als eine Seinsbestimmung definiert. Bei dem Mystiker Bonaventura (1217/18-1274), dem Schüler Hales', erhält das Schöne eine synthetische Funktion, die alle Ursachen, das Eine, das Wahre und das Gute, umfasst (vgl. Aertsen 1991). In einem mittelalterlichen anonymen Traktat wurde die Triade des Einen, Wahren und Guten mit den Personen der christlichen Dreifaltigkeit verbunden. Albert der Große (um 1165-1229) betont die begriffliche Unterscheidung des Schönen und Guten, da das Schöne aber einen implizit transzendentalen Charakter hat, ist es sachlich mit dem Guten identisch. Bei Thomas von Aquin (1225/26-1274) bietet das Schöne die Erkenntnismöglichkeit des Guten. Schönheit ist zwar mit dem Guten vertauschbar, fügt diesem aber etwas Begriffliches hinzu.

„Das Schöne aber, so wird behauptet, hat den Charakter einer Formursache. Also hat auch das Gute diesen Charakter.“ (Aertsen 1991,14)

Dionysius synonymisierte die Schönheit und das Gute, während der Aquinate die Termini differenzierte. Er verwendete den Begriff der Formursache im aristotelischen Sinn: Schönheit ist eine innere Ursache (vgl. Aertsen 1991). Das Gute hat den Charakter eines Zieles, während sich das Schöne auf das Erkenntnisvermögen bezieht und seine Objektgebundenheit allmählich aufgibt. Als schön wird nun das bezeichnet, was im Akt der Rezeption gefällt. Im Begriff des sowie im Anblick und Erkennen des Schönen kommt das ‚Streben‘ (Aertsten) zur Ruhe. Gut ist, was dem Strebevermögen gefällt, schön dagegen dasjenige, dessen Erkenntnis gefällt (vgl. Aertsen 1991). Das Schöne wird nicht mit dem Seienden identifiziert, sondern mit dem Guten. Der Ausgangspunkt des Schönen bei Ulrich von Straßburg (gest. 1277/78?) ist die Form, die die Grundlage sowohl des Guten als auch die der Schönheit eines Dinges bildet.

„Die Form ist die Gutheit eines jeden Dinges, insofern sie dessen Vollkommenheit darstellt; sie ist die Schönheit jedes Dinges, insofern sie wie ein Licht über das Geformte hinstrahlt. [...] Alles Geschaffene geht aus der göttlichen Kunst hervor, der exemplarischen Ursache von allem, und besitzt daher eine species oder forma.“ (Aertsen 1991, 16f.)

Mit diesem Verständnis weist Ulrich auf Augustin, bei dem der Terminus ‚species‘ ebenfalls eine ästhetische Konnotation besitzt.

IV.1.3.2 Von der Anschauung des Schönen zur Transzendentalität im Mittelalter

Im Mittelalter wird das Schöne in Bezugnahme auf das Gute behandelt. Ausgangspunkt ist stets die definierte Identität von Schönheit und Gutheit, die ihre Wurzeln im griechischen Wertesystem hat. Die mittelalterlichen Denker modifizieren dieses Verständnis vor ihrem christlichen Hintergrund. Bereits bei Alexander von Hales wird das Schöne als eine Form oder eine Bestimmung des Guten bezeichnet, die in der Wahrnehmung gefällt. Das Schöne ist in den Abhandlungen Thomas von Aquins auf das Gute hin geordnet und mit einem Erkenntnisvermögen verbunden. Das Neue am Verständnis des Schönen im mittelalterlichen Denken ist diese Betonung der Beziehung des Schönen zur Erkenntnis. „Schönheit hat mit Ästhetik im ursprünglichen Sinn des Wortes zu tun“ (Aertsen 1991, 19), es ist mit visueller Sinneswahrnehmung verwandt. Die Betonung des Kognitiven führt zu einer Verschiebung des Ortes von Schönheit in der Richtung auf die Wahrheit (vgl. Aertsen 1991).

Die Annäherung an das Wahre vollzieht sich in der gleichen Weise, wie sich die von Augustin überlieferte Appropriation¹³⁵ der Schönheit von Gott-Vater auf Christus als den Sohn Gottes fortsetzt. Zudem ist die Qualität der Gutheit nicht allein unmittelbar dem Sohn zugeeignet, sondern zugleich dem Geist, da nach Dionysius Schönheit und Gutheit miteinander einhergehen. Die mittelalterliche Annäherung des Schönen an das Wahre kommt zudem im dionysischen Begriff der ‚Klarheit‘ (claritas) zum Ausdruck, denn in der Klarheit werden die Dinge offenbar. Der Unterschied von Schönerem und Wahren liegt darin, dass die

¹³⁵ lat. Zueignung. Als Appropriation wird die Zueignung der gemeinsamen Attribute und Handlungen der drei Personen der Trinität bezeichnet, die auch einer einzelnen dieser Personen zugesprochen werden können.

„Wahrheit eine Disposition der Form ist, die auf das Innere des Seienden bezogen ist, die Schönheit dagegen eine Disposition der Form ist, die auf das Äußere bezogen ist.“ (Thomas von Aquin zitiert nach Aertsen 1991, 21)

Der Ort des Schönen ist demnach das als gut aufgefasste Wahre, weil das Schöne in der Ordnung von wahr und gut beschlossen liegt, in der das Schöne stets seinen Bezug zum Guten behält. Das Schöne hat somit ein apperzeptives¹³⁶ Moment: Schön ist das, was gefällt. Albert der Große unterschied zwei Formen von Wahrheit, die er auf zwei Formen von Erkenntnis zurückführte (vgl. Aertsen 1991): Die Erkenntnis der theoretischen Vernunft richtet sich auf die Wahrheit schlechthin. Die Erkenntnis der praktischen Vernunft entsteht durch Erweiterung (extensio) des Wahren zum Guten. Sobald sich im mittelalterlichen Denken das Wahre zum Guten erweitert hat, bietet es den Raum für das Schöne. Somit bietet die visuell-sinnliche Wahrnehmung der Dinge die Möglichkeit zur Transzendenz. Die illuminierten Handschriften und die ausgestalteten Initialen spiegeln die Dialektik von Wahrheit und Schönheit und die eindrucksvolle Gestalt des Guten im Wechselspiel von Immanenz und Transzendenz (vgl. Czerwinski 1997).

IV.2. Die bildliche Darstellung im Mittelalter

IV.2.1 Zur Geschichte bildlicher Darstellung

Die frühe bildliche Darstellung konnte mehreren Zwecken dienen. Dem ‚ästhetischen‘¹³⁷ Bedürfnis diene sie zur Freude, zur Unterhaltung, zudem als Schmuck und dem Spieltrieb; dem praktischen und logischen Bedürfnis nach hatte sie ihren Zweck in der Mitteilung und drittens ging sie in Antike und Mittelalter häufig aus einem metaphysischen Bedürfnis hervor, gehörte somit dem Gebiet der Religion und der Magie an (vgl. Pfister 1927). Somit wurde das Bild als ein von Kraft erfüllter (orendistischer) Gegenstand, als Doppelgänger des Abgebildeten, verstanden und verfügte über dieselbe Kraft wie das Abgebildete: So wie das ganze Bild, ist auch der einzelne Teil krafterfüllt (Identitätsglaube). In mythischen Bildern wurden Bildwunder erzählt; im Kult wurden Handlungen vorgenommen, die sich auf das Bild bezogen. Das Verhältnis zum heiligen

¹³⁶ Apperzeption enthält im Gegensatz zu der eher passiven Rezeption oder Perzeption ein aktives, bewusstes und willentliches Moment bei der Erfassung von sinnlichen Wahrnehmungs- und Denkinhalten. Die Rezeption ist eher auf die kognitive Wahrnehmung orientiert.

¹³⁷ Czerwinski (1997) weist in Anlehnung an Belting auf die Problematik des Ästhetik-Begriffs, vor dem Zeitalter des Schönen hin.

Bild äußerte sich aber auch immer in begrifflicher Reflexion. Im Glauben wurde das Bild als Ersatz für etwas Wirkliches verwendet: Im Kult und im Ritual¹³⁸ tritt das (heilige) Buch für die gottbestimmte Wirklichkeit ein (vgl. Pfister 1927). Bei heiligen Bildern war die Kraft das Wesentliche, die sich in Wirkungen und Offenbarungen äußerte. Bildzauber beruhte somit auf dem Glauben an den innigen, bis zur Identifikation gehenden Zusammenhang von Bild und Dargestelltem.

IV.2.2 Zur Buchmalerei¹³⁹

Die Buchmalerei¹⁴⁰ bemühte sich darum, ein Manuskript¹⁴¹ mit zusätzlicher Information auszustatten, die sowohl im Sprachlichen als auch im Schriftlichen weder enthalten noch transportierbar war. Durch die materielle Ausgestaltung der Alphabetschrift dringt die Initiale in die Sphäre der Unaussprechlichkeit vor. Die Technik des Abschreibens und Kopierens entwickelte eine selbst nicht abschriftsfähige (Fuchs 1998) semantische und affektive Ebene, die sich untrennbar mit der Schrift verband.

IV.2.3 Zum Analogiecharakter bildlicher Darstellung

Im 4. Jahrhundert wurde auf dem Konzil von Nicäa das alttestamentliche Bilderverbot¹⁴² aufgehoben und die bildliche Darstellung theologisch gerechtfertigt (vgl. Hödl/Meinhardt 1983). Gregor der Große (590-604) verlangte, dass Bilder deshalb in den Kirchen angebracht werden sollten, damit jene, die nicht lesen können, wenigstens

¹³⁸ Im Kult und im Ritual wurden Handlungen vorgenommen, die sich auf das heilige Bild und seine Kraft bezogen und einen bestimmten Zweck verfolgten: Es ging darum, die Kraft, die das Bild ausstrahlte zu übertragen. Das konnte durch Berührung, Küssen oder Beisichtragen passieren. Alle Bräuche aber verfolgten den Zweck, die Kraft des Bildes auf sich selbst oder auf etwas anderes zu übertragen, sich selbst oder etwas anderes mit dieser Kraft zu vereinigen.

¹³⁹ Die Buchmalerei ist neben der Architektur die am besten erhaltene mittelalterliche Kunstgattung. Vgl. dazu ausführlicher Messerer 1981, 290.

¹⁴⁰ Zur Buchmalerei und Farbsemantik vgl. Bierbrauer 1983, Geck 1982, Jakobi 1991, Jantzen 1940, Künzl 1981 und 1983, Messerer 1981, Pächt 1984, Werckmeister 1967 u.a.

¹⁴¹ Die Etymologie des Wortes Manuskript geht auf das lateinische ‚manuscriptum‘ zurück und bedeutet ‚handschriftlich geschrieben‘.

¹⁴² Das frühe Christentum wie auch Judentum und Islam lehnten das Bild als Inbegriff des Götzendienstes ab. Gegen den Widerstand des Klerus setzt sich in der Volksfrömmigkeit eine Bilderverehrung durch. Im 8./9. Jahrhundert stattfindenden Byzantinischen Bilderstreit (Ikonoklasmus) siegten die Bilderfreunde. Im Westen konnte der Bilderbestand durch die Bestimmung Karls des Großen gesichert werden, der Bilder als ‚Gefäße‘ des Heiligen bezeichnete und sie gleichzeitig als Hilfsmedium für Leseunkundige (biblia pauperum/biblia picta) definierte. Luther förderte Bilder vor allem unter didaktischen Gesichtspunkten (vgl. Maser 1995, 157).

aus den graphisch-ikonischen Darstellungen den Inhalt der Bücher entnehmen und verstehen könnten. Seit dem 4. Jahrhundert entwickelte sich im Osten trotz großer Widerstände ein lebhafter Bilderkult. Johannes Damaskenos (gest. vor 754) entwickelte eine Bildtheologie, die die Differenz des Bildes zum Göttlichen unterstrich. Gleichzeitig aber verdeutlichte er, dass kein Abbild ohne das zu verehrende Urbild existierte und insofern auch die Bilder maßvoll zu verehren seien. Er schuf somit die theologische Basis für den Entscheid der Bilderverehrung auf dem 7. ökumenischen Konzil in Nicäa 787, das zum letzten Mal verbindliche Entscheidungen für die Ost- und für die Westkirche traf. Zum Wesen des Bildes gehörte nach Johannes Damaskenos zwar die Ähnlichkeit mit dem Urbild, aber zudem auch die Verschiedenheit. Er betonte die Ähnlichkeit in der Form und die Verschiedenheit in der Natur (vgl. Hödl/Meinhardt 1983). Das Bild weist von sich weg und damit über sich hinaus, ist aber ein wertvolles Medium, um sich dem Göttlichen zu nähern.

Von der Kreuzverehrung abgesehen, hatten die Bilder in der römisch-katholischen Liturgie keine Bedeutung für den Vollzug des Mysteriums; ihnen kam lediglich eine katechetisch-didaktische Funktion zu. Im Mittelalter setzte sich die Überzeugung durch, dass das Geheimnis der Menschwerdung Gottes in Jesus Christus das alttestamentliche Bilderverbot aufzuheben vermag (vgl. Hödl/Meinhardt 1983). Die hochscholastische Theologie des 13. Jahrhunderts entwickelte eine fundierte Theologie des Bildes und der Bildverehrung.

IV.3. Mittelalterliche Initialen in christlichen Handschriften

Als Initialen werden Anfangsbuchstaben¹⁴³ in Handschriften bezeichnet, die durch Größe, ornamentalen oder figürlichen Schmuck sowie durch ihre besondere Farbgestaltung hervorgehoben sind. Mit ihrer Entstehung bestand die Möglichkeit, Schrift in die Buchmalerei einzubeziehen. Vorher gab es seit der Antike den Großbuchstaben, die Kapitalschrift und die Rustika. Gemäß der antiken Ästhetik wurden Texte im Fluss wiedergegeben – ohne optische Besonderheiten. Die wenigen vorhandenen Initialen wurden

¹⁴³ In den spätkarolingischen frankosächsischen Schulen kam es vor, dass die Initiale nicht den Seitenanfang markierte, sondern aus dem Wortverband verschoben in die Mitte der Seite rückte und somit eine zentrale Stelle auf der Seite einnahm. (Folchard-Psalter, St. Gallen, 9. Jahrhundert, vgl. Pächt 1984, 73f.). Die dem Buchstaben im konventionellen Schriftbild folgenden Buchstaben sind hier vor und nach der Initiale angeordnet.

sogar an den Rand der Seite verbannt (vgl. Pächt 1984, 63), weil der Text eine genaue Wiedergabe des Gesprochenen sein sollte. Ihren Höhepunkt erlebte die mittelalterliche Initialkunst erst im 7.-12. Jahrhundert, so dass sich diese Arbeit auf Beispiele aus dieser Zeit beschränkt.

In vorkarolingischer Zeit begannen die Sätze mit Majuskeln. Eine gesteigerte Form der Majuskel ist die Initiale, in der mehrere typographische Mittel wie Form, Farbe, Größe, Stellung auf dem Blatt sowie die künstlerische Ausstattung zusammenspielen, um den Textbeginn, möglicherweise auch eine wesentliche Stelle im Text, hervor zu heben und durch eine deutlich ausgeformte Hierarchie die Struktur des Textes herauszuarbeiten. Es gibt Initial-Worte, Initial-Zeilen, sogar Initial-Seiten. Innerhalb einer „Initialzone“ (Gumbert 1992) konnte wiederum eine Abstufung der Schriftarten stattfinden oder ein Farbwechsel. Ob die typographischen Unterschiede in der Initialgestaltung funktionsgebunden oder als rein dekorativ zu bestimmen sind, lässt sich kaum abschließend klären. Ein funktioneller Schriftunterschied begegnet etwa in der typographischen Unterscheidung der liturgischen Handlungsvorschriften von Texten, die bei dem Messfeiern gesprochen werden sollten.

Die Gestaltung der Schriftzeichen selbst weist auf funktionale und wirkungsträchtige Unterschiede hin. Der Einsatz von Größenunterschieden, Farbunterschieden, Formunterschieden, Schriftarten und die Kombination dieser typographischen Mittel allein konnte die Wirkung des Geschriebenen bereits steigern. Sie wurden schon in spätantiken Handschriften verwendet, erlebten ihre Blütezeit jedoch erst im Mittelalter. Mit dem Buchdruck verschwand die Kunst der Buchmalerei und damit die der Initialgestaltung zwar nicht zur Gänze, verlor aber spürbar ihre Bedeutung.

Zu unterscheiden ist die Entwicklung der abendländischen Buchmalerei und Initialkunst von der byzantinischen. In der byzantinischen Buchmalerei wurden weit häufiger figürliche Initialen und Miniaturen verwendet als in der des Okzidents, in welcher die ornamentale Buchkunst einen Höhepunkt in den insularen, merowingischen, karolingischen und ottonischen Schulen erlebte. Das Figürliche gewann in Byzanz an Körperlichkeit. Dennoch legte die byzantinische Initialkunst stets großen Wert auf die Erkennbarkeit des Buchstabens, auf die klare Trennung der schriftlichen von der bildlichen oder ornamentalen Sphäre, da der Buchstabe als Zeichen eindeutig sein sollte, während in der Entwicklung der abendländischen Kunst Buchstabenkörper hyperdekorativ gestaltet

wurden (vgl. Bierbrauer 1991). Die frühbyzantinischen Initialen bewahrten die klare alphabetische Grundform der Schriftzeichen. Initialen dokumentieren somit deutlich auf ihre Weise die Beziehung zwischen der Ausstrahlung aufwendig ausgestalteter Manuskriptbücher und den ihnen zugrunde liegenden religiösen Vorstellungen (vgl. Ludwig 1999).

IV.3.1 Zur aktuellen Forschungsdiskussion um mittelalterliche Initialen in christlichen Handschriften

Innerhalb der Disziplinen der Sprach- und Literaturwissenschaft gibt es in der neueren Literatur nur die Aufsätze von Sauerländer (1994), Harms (1996) und Czerwinski (1997), die sich speziell mit der Wirkung von Schrift und Bild der Initiale beschäftigen. Sauerländer beschreibt vorrangig das Verhältnis von Bild und Schrift und arbeitet mit einer Fülle von Material, das allerdings nicht immer eingehend ausgewertet wird. Harms untersucht vornehmlich figurierte Initialen und bezeichnet die Initialgestaltung als Verdinglichung des Buchstabens. Czerwinski entwickelt die programmatische These, dass sich in den Initialen eine Verdichtung der Schrift abzeichne, und berührt damit das Thema unserer Untersuchung. Er konzentriert sich dabei aber weitgehend auf die Frage nach der Ästhetizität im mittelalterlichen Kontext.

Interessante Beobachtungen bieten die zahlreichen Arbeiten von Aleida Assmann (1983, 1988, 1991, 1992, 1993, 1994a, 1994b, 1996, 1997), die wiederholt das Bildpotential der Alphabetschrift und vor allem den Bildcharakter mittelalterlicher Initialgestaltung thematisieren. Zuweilen wird das große Thema der Initialgestaltung in sprach- oder literaturwissenschaftlichen Diskursen, die sich mit der Materialität der Schrift auseinandersetzen, gestreift, wie von Ludwig (1999), Gross (1994), Mon (1989) und ganz marginal immer wieder von Ernst (1982a, 1982b, 1983, 1984, 1985, 1986a, 1986b, 1987, 1988, 1990,a, 1990b, 1990c, 1991a, 1991b, 1992, 1995).

Das größte Interesse wird den Initialbuchstaben in der Kunstwissenschaft gewidmet, vor allem im Bereich der Buchmalerei (Bandmann 1958/1959, Jakobi 1991, Geck 1982, Werckmeister 1967 u.a.). Das Schrifttum speziell zu den Initialen ist aber selbst dort nicht sehr umfangreich. In der bisherigen Interpretationsarbeit der Buchmalerei in Religions- und Kunstgeschichte sind vor allem Ornament und Dekoration bislang eher ver-

nachlässigt worden (vgl. Bandmann 1958/1959). Systematische Darstellungen der Initialkunst in mittelalterlichen Handschriften bieten Alexander (1978) und Nordenfalk (1970). Gutbrod (1965) und Pächt (1984) geben allgemeine überblicksartige Einführungen; die von Schardt (1938) gewählten Beispiele entsprechen seinem erkenntnisleitenden Interesse: Er stellt einen Bezug der Initialkunst zum mittelalterlichen Denken her. Vollständige Darstellungen mittelalterlicher Initialgestaltung sind aufgrund der Fülle mittelalterlicher Initialkunst sowie aufgrund ihrer uneinheitlichen Gestaltungen kaum möglich.

Das ‚Merkwürdige‘ an der Initialgestaltung mit wichtigen Erkenntnis leitenden Aspekten für diese Arbeit erkennen und formulieren vor allem Gutbrod (1965) und Pächt (1984), die auch auf die Geschichte der Initialgestaltung eingehen und einzelne Deutungsbeispiele anführen. Zudem setzten sich theologische Arbeiten mit Initialen und ihren Deutungsmöglichkeiten auseinander. Artikel über Initialen finden sich in allen einschlägigen theologischen Lexika¹⁴⁴. Speziell sind die Arbeiten von Suntrup zu erwähnen (1980, 1997).

IV.3.2 Zur Entwicklung der Initialgestaltung im Okzident

Pächt weist in seinem historischen Überblick der abendländischen Initialgestaltung auf die „Umwandlung des Gegenständlich-Darstellungshaften in das Ungegenständlich-Ornamentale und seine Rückverwandlung“ hin. Darin zeige sich die für „ein Jahrtausend währende Auseinandersetzung zwischen Schriftzeichen und bildlicher Form, sei es ornamentaler oder figürlicher“ (Pächt 1985, 57) Natur¹⁴⁵. Die historische Entwicklung verlaufe von zoomorphen Darstellungen über florale Motive bis hin zu menschlichen Bildern. Vor allem Initialen in liturgischen Büchern wie den Evangeliiaren, Sakramentaren oder Psaltern wurden ausgestaltet. Die Hervorhebung einzelner Buchstaben in der Bibel selbst setzte sich jedoch erst in der Karolingischen Zeit durch.

¹⁴⁴ Religion in Geschichte und Gegenwart, Theologische Realenzyklopädie (siehe Literaturverzeichnis)

¹⁴⁵ Es bleibt allerdings ungeklärt, ob es wirklich eine Entwicklungslinie ‚konkret-abstrakt-konkret‘ bzw. ‚bildlich-ornamental-bildlich‘ in der Genese der Initialgestaltung gibt. Entscheidend ist jedoch die Beachtung und Nutzung des Bildpotentials der Buchstaben.

IV.3.2.1 Insulare Initialgestaltung

Unter dem Begriff der insularen Initialgestaltung werden Handschriften aus Irland und England zusammengefasst, die auf alle nachfolgenden Entwicklungen in der Initialgestaltung großen Einfluss hatten.

In Italien und Gallien wurden seit dem 6. Jahrhundert Buchstabenkörper mit einfachen unscheinbaren geometrischen Motiven verziert, die kurze Zeit später durch Vögel und Fische ersetzt wurden (zoomorphe Initialen). Der Tierstil wirkte besonders auf die insulare Buchkunst ein, die in den Jahren 650-800 zoomorphe Motive aufgrund ihrer symbolischen Bedeutung verwendete: Das Fischmotiv assoziierte z. B. die eucharistische Bedeutung¹⁴⁶ (vgl. Bierbrauer 1983, 1991). In Irland verschmolzen die einheimischen Stammestraktionen und die christliche Religion völlig. Der altnordische Schicksalsglaube an eine Allbeseeltheit verband sich mit der Vorstellung des Menschen als Ebenbild Gottes. Seit dem 8. Jahrhundert wurden Blattseiten liturgischer Bücher gestaltet, auf denen der Charakter des Schriftzeichens fast völlig verändert ist und dem Buchstaben, dem Wort und der Schrift ein besonderes Gewicht zukommt, das jedoch dem Bedürfnis nach einer mühelosen Decodierbarkeit des Zeichens zuwiderläuft. Besonders die Iren verfügten in frühmittelalterlicher Zeit über eine reiche ornamentale Phantasie. Über die Lesbarkeit des Wortes hinaus sollte die Bedeutung der Mitteilung veranschaulicht werden, die sich meist auf den heilsgeschichtlichen Sinn bezog. Durch die graphisch-ikonische, künstlerische Gestaltung entwickelte das Wort eine Kraft, die den sakralen Gehalt alles Geschriebenen veranschaulichen soll. Das Wort ist damit sichtbar ‚Heiliges Wort‘, inhalts-gesättigt und fähig, letzte Wahrheiten in sich zu tragen (vgl. Jantzen 1940). In England und Irland entwickelten sich erstmals ganzseitige

¹⁴⁶ Vgl. dazu die Abb. 4 nach Sauerländer (1994), 25. Pächt stellt diese Assoziation in Frage (1984, 50).

Evangelistensymbole und Initialseiten mit rein ornamentalem Dekor.

Eine besonders reich ausgestattete großformatige Handschrift der insularen Buchmalerei ist das ‚*Book of Kells*‘ (Schottland, zwischen 700 und 800). Es enthält die vier Evangelien. In diesem Werk ist die Ornamentik besonders dicht gedrängt und entwickelt komplizierte Muster. Vorherrschende Motive sind die Weinstockranke sowie stilisierte und gleichwohl lebendig dargestellte tierische und menschliche Figuren. Die Buchstabengestaltung ist ornamental. Im Ornament ist bildhaft die gesamte Lebensorientierung enthalten (vgl. Schardt 1938, 20). Zugleich ist spürbar, dass

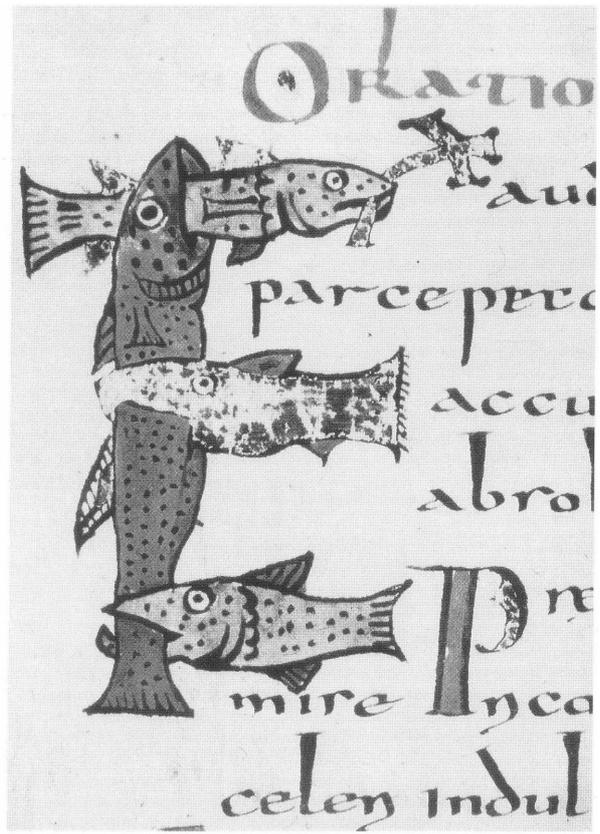


Abb. 4: Initiale "E" (Sakramentar von Gellone, 8. Jh.)

die Buchstaben einen beseelten Charakter haben und jeder beseelte Stoff Träger des gesamten Lebens ist: Die Einzelform ist mit der Gesamtheit verbunden. Durch das üppige Flecht- und Riemenwerk wird ein Bekenntnis abgelegt, die Ausgestaltung der Buchstaben ist nicht lediglich Schmuck und Zierde: Alles, was sich zum Guten und Erwigen hinwenden soll, muss einen Kampf durchstehen. Es herrscht der Glaube vor, dass das Leben von dynamischen Kräften beherrscht wird, die im stetigen Kampf miteinander liegen, so dass der Kampf zum bestimmenden Merkmal allen Lebens gehört. In diesem Zusammenhang ist deutlich, dass Gebete in bekannter Weise als Zaubersprüche angewandt wurden. Wirbel-, Tier- und Flechtmuster, Girlandeartiges und Palmettenbäume gehören zum Formenkanon der insularen Buchkunst.

Eines der berühmtesten Werke, das die angelsächsische insulare Wichtigkeit auf dem Kontinent illustriert, ist das ‚*Evangeliar von Lindisfarne*‘ (Nordengland, Ende 7. Jahrhundert). Es zeigt einen deutlichen Sinn für dynamische Vorgänge; gleichzeitig entwickelt sich in ihm die Isolierung des Buchstabens, die in Irland noch als Sonderform galt. Die Buchstabengebilde wurden nun gegen einen Untergrund abgesetzt, wodurch die Verselbständigung des Gegenstandes betont wurde. Die Anordnung des Buchstabens sowie der Ornamentmotive verraten jedoch zunächst irische Einflüsse. Im angelsächsi-

schen Raum lässt sich zwar ein Sinn für architektonische Zusammenhänge erkennen und der Anfangsbuchstabe wird nun grundsätzlich vom Schriftbild getrennt, die Erkennbarkeit des Großbuchstabens bleibt aber wie in der irischen und der merowingischen Kunst nebensächlich. Im berühmten ‚*Cutbrecht-Evangliar*‘ (entstanden in Salzburg von einem insularen Künstler zwischen 770 und 780) zeigt sich der Wille zur Prachtentfaltung. Der Eindruck des Blattes wird nicht durch die Buchstaben selbst, sondern durch den über ihnen errichteten Bau erreicht (vgl. Schardt 1938, 43).

IV.3.2.2 Merowingische Initialgestaltung

Die frühmittelalterliche merowingische Kunst (5.-7. Jahrhundert) hatte zwar keinen einheitlichen Formenschatz. Dieser stammte wohl aus dem Mittelmeerraum, wurde jedoch durch die germanische Neigung zum Ornamentalen, Koloristischen und Flächenhaften modifiziert, so dass sich eine besondere Vorliebe in der merowingischen Initialgestaltung erkennen lässt: Mittelgroße Initialen dieser Epoche wurden häufig aus Fischen und Vögeln kombiniert. Die kontinentale merowingische Buchkunst entwickelte zudem in ihren Schulen im 8. Jahrhundert eine Fülle von verschiedenen Formen der Füll- und Ersatzornamente. In der merowingischen Buchmalerei, die parallel zur keltisch-insularen Buchkunst verläuft, herrscht somit eine „burleske Buchstabenakrobatik“ (Schardt 1938, 60) vor, in der Fische und Vögel die Buchstaben verlebendigen und somit zur Selbständigkeit drängen. Neben Fischen und Vögeln halten auch Fabeltiere Einzug in die Buchmalerei. Dafür wurde der Buchstabenkörper zu einem elastischen Gebilde, so dass die Erkennbarkeit des Buchstabens, wie in der insularen Buchkunst, immer mehr in den Hintergrund trat. Zur ornamentalen Grundausstattung der pflanzlichen Füllmotive zählten Ranken und Rosetten sowie Dreiecks- und Kreuzmuster.

Eines der berühmtesten Werke ist das ‚*Sakramentar von Gellone*‘ (Languedoc, zweite Hälfte des 8. Jahrhunderts). Die hervorgehobenen Buchstaben erscheinen dem heutigen Betrachter eher einfach und wenig kunstvoll. Die Merowinger wollten einerseits Buchstaben deutlicher darstellen als es die Iren versuchten, andererseits ließen sie sich immer wieder verleiten, altgermanische Ornamentik zu übernehmen. Dies zeigt die Neigung zur religiösen Dichotomie, die jene Epoche bestimmte: Altheidnisches Zauberwerk verband sich mit dem neuen christlichen Glauben (vgl. Schardt 1938, 24). Der Einfluss der irischen Mönche veränderte auf dem Kontinent allmählich die Neigung, den Buchstabencharakter durch Ausgestaltung zu verschleiern.

In der insularen, der merowingischen sowie später in der romanischen Initialkunst gehen figürliche und dekorativ-ornamentale Elemente fließend ineinander über und erschweren somit den Lesevorgang. Diese Entwicklung lässt Leser zwangsläufig zu Betrachtern werden. Die Hauptschriftarten waren die dynamische Unziale sowie die Halbunziale, die erst im 9. Jahrhundert von der besser lesbaren karolingischen Minuskel verdrängt wurden.

IV.3.2.3 Karolingische Initialgestaltung

Vor allem in geistlichen Texten der karolingischen Zeit¹⁴⁷ bestanden verschiedene Schrifttypen, wie die Unziale, die Halbunziale (angelsächsische Minuskel) nebeneinander und bildeten interessante Mischformen (vgl. Jensen 1925).

In dieser Periode entfaltete sich die Ornamentik nach insularem Vorbild auf ganzen Codex-Seiten. Ganzseitige, meist gerahmte Initialen symbolisieren organische Ganzheit und „Verdichtung einer ursprünglichen Lebensfülle“ (Messerer 1981, 292). Die karolingische Buchmalerei ist reich an Formen, Typen und Vorbildern. Zunehmend spielte Weltliches eine Rolle in der Ausgestaltung der Codices. Erst ab etwa 840 wurde eine eigene Bibelillustration aufgenommen; bis dahin wurden vor allem Sakramentare und der Psalter illustriert.

Zur gleichen Zeit entwickelte sich im Rückgriff auf antike Ornamentmotive eine Initialle, deren Körper von Akanthusranken umwunden wird, in die kleine Figuren oder figür-

¹⁴⁷ Das karolingische Reich bestand aus einer Vielzahl verschiedener Stämme ohne einheitliche religiöse, soziale, politische oder ökonomische Grundlage. Das Bestreben Karls des Großen ging demzufolge dahin, eine tragfähige Einheit herzustellen. „Im Jahre 789 ordnete Karl der Große über die Admonitio generalis im Einzelnen die Reform der Bildung an. Das umfangreiche Gesetzeswerk bildete den Höhepunkt der karolingischen Reformbestrebungen im Bereich von Religion und Bildung.“ (Feldbusch 1985, 214)

Der Wunsch nach Machtausweitung durch Vereinheitlichung bezog sich auch auf die Schriftform und somit auf die Schriftkunst, in der eine Entwicklung von der antiken Kapitale über die Unziale, Kursive und Halbunziale hin zur karolingischen Minuskel, also vom Groß- zum Kleinbuchstaben, zu erkennen ist. Dass in der karolingischen Zeit dennoch häufig Majuskeln als Initialen ausgeschmückt wurden, ist auf die so genannte karolingische Renaissance zurückzuführen, in der alles Antike zu neuer Blüte gelangte. Das Ziel in der Anwendung der schnörkellosen karolingischen Minuskel lag vor allem bei Gebrauchstexten in der raschen Erkennbarkeit. Vor allem in Gebrauchstexten setzte sich die karolingische Minuskel aufgrund ihrer leichten Lese- und Handhabbarkeit im 8. Jahrhundert durch. Sie ist als multifunktional zu beschreiben, da sie nicht auf einen einzelnen Zweck festlegbar war: Sie trat in Gegensatz zur ausgesprochenen Zierschrift, galt demgegenüber als Schnellschrift und Klarschrift (vgl. Feldbusch 1985, 308 ff). Die karolingische Buchmalerei ist deshalb so einflussreich geblieben, weil die entscheidende Stütze für die Organisation des Reiches die Kirche war (vgl. Feldbusch 1985, 208). Alle Trennungen zwischen Reich und Kirche wurden aufgehoben.

liche Szenen eingeflochten sind. Darin manifestiert sich der Stil der so genannten karolingischen Renaissance, in der auf antike Vorbilder zurückgegriffen wurde. Es entwickelte sich ungefähr ab 800 die Tendenz, dem Gegenstand seine Einzigartigkeit zu geben, so dass es zu einer Trennung von Organischem und Nicht-Organischem kam.

Man griff dabei vielfach zurück auf die antike Formenwelt, in der man die Besonderheiten des Einzelwesens entwickelte. In der karolingischen Renaissance ging man dazu über, mit kreisförmigen und elliptischen Gebilden Einzeldinge durch einen gleichmäßigen, übersichtlich verlaufenden Rhythmus miteinander zu verbinden (vgl. Schardt 1938, 47). Gleichzeitig sollte die Übersichtlichkeit des Geschriebenen wieder hergestellt werden: Karl der Große reanimierte die antike Kapitalschrift, die aus großen, unverbundenen, regelmäßig gebauten und gleichmäßig proportionierten Buchstaben bestand. Die von der zoomorphen Ornamentik ausgehende Entwicklung führte schließlich zu der Entstehung eines „Bildbuchstabens“ (Bierbrauer 1991), in dem der Ornamentschatz um Flechtband erweitert wurde und Blattmotive zunehmend üppiger gestaltet wurden. Der Symbolcharakter der Schrift trat trotz guter Lesbarkeit dadurch in den Hintergrund.

Der Buchstabe erhielt damit eine erkennbare Sondergestalt. Die Seite wurde zur Mitte hin konzipiert, Buchstabenformen wurden zu Einrahmungen für figürliche Szenen. Der ehemalige Fantasie- und Verlebendigungsdrang wich einer übersichtlichen, fest gefügten Klarheit der Gesamtkomposition. Nun entwickelte man schmückendes Beiwerk ohne Bekenntnischarakter. Die Ranken als selbständige Gebilde erhielten nun die Aufgabe, die Leere des Raumes bzw. der Fläche zu füllen, um ein harmonisches Gleichgewicht zu erzielen.

In der spätkarolingischen frankosächsischen Schule wurden die beiden Elemente des Dynamisch-Asymmetrischen und des Statischen bzw. Harmonisch-Symmetrischen miteinander verbunden, so dass ein ruhender Gesamteindruck entsteht. Die Seitenmitte ist der Ort der Ruhe. Der darstellerische Hauptakzent liegt auf der prunk- und machtvollen Entfaltung des Buchstabenmaterials. Das ‚*Drogo-Sakramentar*‘ (Metz, zwischen 826-855) ist das Hauptwerk der Schule von Metz. Hier gehen nunmehr Bild und Text eine Beziehung ein: Das Wort soll durch das Bild lebendig werden. Rankenwerk wird um seiner selbst willen hinzugesetzt. Der Buchstabe wird so zum Gerüst, in dessen Inneren die Verwobenheit von Mensch und Natur seinen Ausdruck findet. Die dargestellten Menschen erscheinen nicht selbständig wie auf antiken Vorbildern, sondern werden zu

Teilerscheinungen des Gesamtkunstwerkes. Im Drogo-Sakramentar werden südeuropäische Elemente übernommen wie die „Übersichtlichkeit des Buchstabengerüsts, die organische Ranke und die figürliche Komposition“ (Schardt 1938, 65). Einerseits wird der Buchstabe als intellektuelles Zeichen verwendet, andererseits wird er so gestaltet, dass der Betrachter tiefer hinter oder über ihn hinausgehen muss, um seinen eigentlich Sinn zu erfassen. Die Durchdringung der Formelemente wird durch die Farbverwendung noch hervorgehoben: Gold und Purpur werden verwendet, um die Schwelle der materiellen und rationalen Bewusstseinsstufe zu überschreiten. Der Betrachter wird somit vom Organischen zum Metaphysischen gelenkt. Dies passiert vor allem dann, wenn beim ersten Hinsehen überhaupt keine Buchstaben deutlich werden, sondern zunächst nur Rankenwerk zu erkennen ist.

Das Bewusstsein für die symmetrisch-harmonische Anordnung des Buchstabenmaterials, wie es in der Antike üblich war, verbindet sich nun mit einem spürbaren Ordnungswillen. In den nördlichen Räumen Europas nutzte man zur Darstellung der Unendlichkeit die unendliche Gleichgewichtsverschiebung, d.h. das Irrationale. Erkennbar wird das neue Bemühen, das Irrationale zu rationalisieren. Für die mittelalterliche Initialkunst bedeutete das, dass die geheimnisvollen Vorgänge des metaphysischen Lebens in einem System klar übersichtlicher, der intellektuellen Vernunft wohl zugänglicher Formen darzustellen waren (vgl. Schardt 1938, 71).

Daraus ergibt sich, dass in der karolingischen Zeit eine neue symbolhafte Form gefunden werden musste, Initialen auszugestalten. Werke sollten in sich ausgewogen erscheinen, um dem Gefühl einer fest gegründeten Wahrheit gerecht zu werden. Aus einer Spiralbewegung heraus wurde nun die Form eines Buchstabens gebildet. Fische und Elemente der merowingischen Buchkunst erscheinen gezähmt, indem sie sich an ihre Naturform annähern. Tiere werden zwar in ihrer besonderen Gestalt herausgearbeitet, bleiben aber den Buchstaben untergeordnet, deren Erkennbarkeit Priorität bekommt. Die Tierform war allerdings ungeeignet, den kapitalen Großbuchstaben zu bilden. Deshalb schwindet die Tierform in der karolingischen Initialkunst.

Nun erschien in allen Formen und Formbindungen das Flechtband, denn es eignete sich hervorragend für den Aufbau der karolingischen Kapitale. Das Schlingornament bildete nicht reines Zierwerk wie später in der romanischen Kunst, sondern erfüllte die Aufgabe, organisch-vegetatives Leben darzustellen. Zudem bereiten die illustrierenden Aus-

gestaltungen der Anfangsbuchstaben thematisch den kommenden Text vor. Der Blick des Betrachters wird vom Gesamteindruck zur Einzelbetrachtung gelenkt. Der Initialbuchstabe wurde in das Schlingwerk verwoben und hob sich gleichzeitig von ihm ab. Die Bänder änderten fortlaufend ihre Richtung und evozierten somit eine Unendlichkeitserfahrung. Das Verhältnis zwischen großen und kleinen Buchstaben deutet die Dynamik des An- und Abschwellens der Laute an (vgl. Schardt 1938, 80). Die innere Umrandung der Buchstaben nimmt allmählich nicht mehr an den Verschlingungen teil. Die Hinwendung zur Natur begann. Das vegetative Naturleben wurde zum symbolischen Träger der Kunst. So entfaltete sich bildlich ein neues Bekenntnis: Der Sinn des Lebensstromes drängte nach vegetativer Entfaltung, denn organische Formen der Natur stellten eine höhere Stufe des Lebens dar. Die Initiale wurde zur Einleitung für das Folgende und Kommende, ihr Zweck ist die Anspielung auf den Inhalt. Bald zogen die Anfangsbuchstaben mehr Aufmerksamkeit auf sich als der Text.

Um 900 war die Hauptzeit der Kapitale schon wieder vorbei. Nunmehr wurden altertümlich anmutende unziale Buchstabenformen gewählt, um dämonische Motive darzustellen. Hier ist spürbar die Grenze erreicht, an der Buchstaben nichts mehr mit dem inhaltlichen Vorgang zu tun haben und somit zum Selbstzweck werden. Den Großbuchstaben wurde ihre autoritative Sonderbedeutung genommen, indem das ornamentale Begleitwerk dem Hauptmotiv gleichgeordnet wurde oder die Buchstabengrenze als Rahmen für das Ornament benutzt wurde. Es wurden feste Buchstabengrenzen erstrebt, Rankenwindungen disziplinierter gestaltet, die Mittelachse wurde betont.

Die seltener gewordene Gestaltung des Großbuchstabens zeigte zwei Entwicklungen seit der Mitte des 10. Jahrhunderts: Entweder greift das Ornament auf die Buchstabengestalt über oder Ornament und Buchstabengerüst werden gleichwertig nebeneinander gestellt. In allen Übergangszeiten laufen Entwicklungen parallel: Es dauerte also eine Zeit, bis einheitliche, flächenfüllende Gebilde entstanden. Flecht- und Rankenwerk waren dort so miteinander verschmolzen, dass das Auge zwischen Buchstabe und Ornament kaum mehr zu unterscheiden vermag. Dieser Stil versuchte das Auge zu unterhalten und den Betrachter vor immer neue Überraschungen zu stellen.

IV.3.2.4 Ottonische Initialgestaltung

Nach dem Tode Karls des Großen 814 brach sein Imperium auseinander und das Reich entwickelte sich sprachlich (westfränkisch – französisch, ostfränkisch – deutsch) und geistig auseinander. Im östlichen Teil des ehemals karolingischen Imperiums zeigen sich Impulse, das Bedürfnis nach Transzendenz mit der Kraft des Diesseits zu verbinden, um das Reich Gottes vorzubereiten, das seine Erfüllung im Jenseits findet. Ein Prozess setzte ein, in dem Geistiges und Weltliches zu einer dynamischen Einheit verschmolzen. Otto I., der Namensgeber dieser Epoche, wurde 936 gekrönt. Um das Jahr 1000 verinnerlichten die Menschen die christliche Botschaft in besonderer Weise: Sie erwarteten die Apokalypse zum Jahrtausende und vertieften angesichts dieser aufbrechenden Naherwartung ihren Glauben, so dass eine neue Frömmigkeit entstand, die sich mit dem Wunsch nach der ‚renovatio imperii‘, der Erneuerung des römischen Reiches durch die deutschen Könige verband. Unter diesen Einflüssen entwickelten sich die Kunst und im Besonderen die Initialgestaltung. Die verschiedenen Kulturzentren variierten das inzwischen stark vereinheitlichte deutsche Stilempfinden. An erster Stelle ist diesbezüglich die Schule von Reichenau zu nennen. Otto und seine beiden Söhne rasteten in diesem Kloster zu verschiedenen Gelegenheiten.

Künstlerisches Ausdrucksmittel der ottonischen Buchmalerei und Initialgestaltung wurde die vegetative Ranke. Um das Jahr 1000 entwickelte sich dieses Motiv. Ihre organische Gestaltung zeigt das Lebensgefühl ottonischer Zeit. Die karolingische wie auch die ottonische Epoche bevorzugten die klare Trennung zwischen Figürlichem und Dekorativen, d.h. Bücher wurden einerseits mit reinen Bildseiten geschmückt, andererseits mit rein dekorativen Initialen gestaltet. Erst der Formgedanke der bewohnten Ranke ermöglichte figürliche Initialen. Nirgends verselbständigte sich das Bild gegenüber dem Text so stark wie in der ottonischen Buchmalerei und niemals wieder trat es der Schrift gleichzeitig so deutend gegenüber.

Besonders hervorzuheben ist die Schule von Reichenau, in der bedeutsame Handschriften der Epoche entstanden, wie das ‚*Hillinus-Evangeliar*‘ (Reichenau, um 1000), aus dem die unten in Kap. V zu untersuchende L-Initiale entnommen ist.

Die frühromanische und germanische Buchkunst im 10. und 11. Jahrhundert knüpfte an die spätkarolingische Ornamentik an. In dieser Zeit überwogen liturgische Handschrif-

ten und Evangeliare, deren Ausgestaltung formal konzentriert erscheint. Das Bild trat zugleich deutend und selbständig dem Text gegenüber. „Die dynamische Pfeilranke kann sich zum Gleichnis geistiger Bewegung und Sinnfülle steigern“ (Messerer 1981, 293). Im 11. Jahrhundert wurden die Ranken durch Tiere und menschliche Figuren belebt. Die Darstellung menschlicher Körper in und um den Buchstabenkörper entstand nach byzantinischem Vorbild. Die szenischen Initialen hatten nur gelegentlich einen direkten Bezug zum Text.

Die menschliche Figur fand vermehrt Eingang in die Buchmalerei, zeigte in der Darstellung jedoch eine spürbare Differenz gegenüber antiken Verwendungsformen. Sie stand nicht mehr isoliert im Buchstabengefüge: Als isolierte Rahmenfigur hätte sie zuviel Aufmerksamkeit des Betrachters in Anspruch genommen, so dass das alte (germanische) Buchstabenleben dadurch alteriert worden wäre. Der ottonische Stil ist erst dort erreicht, wo die Buchstabengestalt wieder stärker isoliert wird. Knotenballungen und Pflanzenwerk werden einander gegenübergestellt. Die Pflanzen, die in der karolingischen Buchkunst eher nach außen streben, entwickeln sich in der ottonischen Zeit umgekehrt: Nun zeigen sie nach innen zur auch religiös definierten Mitte. Die sich auf der Fläche ausbreitenden Formen bilden trotz bzw. wegen ihrer Gegensätze ein Gleichgewicht.

Weltliches und Geistiges verschmelzen damit zunehmend zu einer dynamischen Einheit: Der kämpferische Eifer der germanischen Stämme lag dicht neben Askese und christlicher Demut. Aufgrund der Erwartung des Weltunterganges am Ende des Jahrtausends entwickelte sich eine neue Frömmigkeit, die sich auch in der deutschen Kunst spiegelte: Die organische Ranke vermittelt den Eindruck, aus eigener Kraft zu wachsen. Die Zweige und Abzweigungen schlagen je eigene Richtungen ein und zwar meist einander entgegengesetzte. Dadurch wird die Wahrung der Freiheit des Einzelnen symbolisiert.

Das Verhältnis des christlichen Gottes zum ottonischen Menschen ist eindeutig entschieden und geklärt, so dass sich von einer einsetzenden ‚Götterdämmerung‘ sprechen lässt: Die alten germanischen Götter wurden für die Christen zu Dämonen. Im Zuge dieser geistigen Entwicklung entfaltete die Initialkunst dämonische Fratzenbildungen als Gegenspieler christlicher Inhalte. Dem Reich der göttlichen Natur wurde das Reich

der Dämonen gegenübergesetzt. Bewegungen enden nicht mehr, wie in karolingischer Zeit, in Harmonie, sondern in erschreckender Dissonanz.

Figürliche Kompositionen nahmen nun gegenüber den Buchstabenkompositionen größeren Raum ein. Diesseitige Prachtentfaltung und Sinnesfreudigkeit verbanden sich mit dem Jenseitsbezug und evozierten Impulse zur Veredelung in der Kunst. In ottonischer Zeit wurde erstmals der Versuch unternommen, das Göttliche und das Geheimnisvolle mit rationalen Mitteln darzustellen, wobei repräsentative Pracht, Gelehrsamkeit und Gottesfurcht zu einer Einheit verschmolzen (vgl. Schardt 1938, 166).

Formal erscheinen die Buchstaben und ihre Gestaltungen hier erstmals als geschichtet: Die Buchstabenform bestimmt nicht mehr die Art und Weise der Gestaltung. Stattdessen wird ein Bild auf einen Buchstabenkörper projiziert. Dies lässt sich als Versuch interpretieren, mit rationalen Mitteln das glaubensvolle Geheimnis in der Initialgestaltung zu bewahren. Gläubige Versenkung und kritischer Verstand werden einander nicht diametral gegenübergestellt. Während bisher die vegetativen Formen dem Wort untergeordnet waren, treten an ihre Stelle nun Verbindungen von Mensch, Tier und Ranke. Sie treten in den Vordergrund und werden somit den Buchstaben dienstbar. Dieser Umgang mit Schrift und Bild reflektiert die Frage, ob das Wort wirklich am Anfang stand (vgl. Joh 1,1 im Neuen Testament) oder ob der Buchstabe selbst Realität ist und der Mensch das Wort nur erfunden hat, um Dinge zu benennen. Ist am Anfang das Wort, so hat es eine geistige Macht, die über den Menschen und den Dingen steht. Ist es nur erfunden, um damit etwas zu bewirken, dann fungiert es als intellektuelles Werkzeug. In dieser rezeptionellen Erörterung wird zugleich die Berechtigung des Magischen diskutiert.

In der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts setzte der so genannte Universalienstreit ein, der zu klären versuchte, ob die allgemeinen Begriffe oder Ideen eine höhere Wirklichkeit beanspruchen dürfen als die einzelnen Erscheinungen. Unbestritten von beiden Positionen ist dabei, dass von Gott als der Summe alles Seienden ausgegangen werden muss. Der Mensch ist sich des geistigen Zusammenhangs aller Dinge bewusst und gewiss, so dass der Buchstabe, den er intellektuell gebraucht und seine materielle Erscheinung keine Gegensätze bilden müssen. Jedes Einzelding ist einer höheren, sinnlich nicht wahrnehmbaren Realität aufgehoben.

Als sich das Wort zum reinen Wissensträger wandelte, schwand das Bewusstsein für das Wort als Wesensträger. Im Ursinn des Lebens sind die Worte die Träger des Geistes und (Groß-)Buchstaben verleihen den Wortwesenheiten ihre sichtbare Gestalt. Dieser Bedeutung beraubt, wurden Buchstaben im Laufe der Entwicklung zunehmend zu Zierbuchstaben und damit Gegenstand menschlicher Augenfreude.

Parallel zur ottonischen Buchmalerei entwickelte sich in der angelsächsischen Initialkunst die „dreidimensionale, organisch gedrehte Blattranke“ (Alexander 1978, 15), die von den romanischen Künstlern übernommen wird.

Seit dem 12. Jahrhundert wird an der Autonomisierung der darstellenden Kunst gearbeitet, die sich auch in den Handschriften zeigt, so dass sich in der Auseinandersetzung mit anderen Medien neue Darstellungsformen und -stile der Buchmalerei entwickeln. Die Initiale besteht jetzt aus zwei Schichten: Ein Bild wurde über den Buchstaben projiziert (vgl. Pächt 1984, Sauerländer 1994). Seit dem 13. Jahrhundert wurde der Buchstabe auch in der abendländischen Buchmalerei zunehmend zum Rahmen für szenische Darstellungen und die Ornamentik wurde damit einhergehend weitgehend an die Ränder gedrängt. Die Gestaltung der Seitenränder gewann dadurch an Bedeutung. Im 14. Jahrhundert entwickelte sich die Initiale durch perspektivische Darstellungen zur dreidimensionalen Figureninitiale. Das gedruckte Buch löste seit dem 16. Jahrhundert den Codex als handgeschriebene Buchform allmählich ab und im Laufe der Jahrhunderte wurden Initialen eine Seltenheit.

IV.3.3 Typen der Initialgestaltung

Aufgrund der Fülle verschieden gestalteter Initialen, ihrer Mischformen sowie ihrer Einzigartigkeit ist es schwierig, eine Typologisierung vorzunehmen. In der Literatur liegt keine einheitliche Kategorisierung vor. Die in der Literatur zu findenden Typologien stammen von Nordenfalk (1970), Alexander (1978) und Pächt (1984)¹⁴⁸, so dass

¹⁴⁸ Nordenfalk, der sich auf frühmittelalterliche Initialgestaltung konzentriert, nimmt eine Dreigliederung vor und unterscheidet Initialen mit Füll-, Besatz- und Ersatzornament. Pächt unterscheidet kaleidoskopische, bewohnte, historisierte und Figureninitiale. Diese Einteilung zeigt einerseits viele Untergliederungen (von zoomorph-anorganisch-geometrisch bis hin zu figural-anthropomorph-phnastisch) und andererseits reichlich Übergänge, so dass sie deshalb m. E. kaum praktikabel ist. Die historisierte Initiale bietet, laut Pächt, Raum für figürliche und ornamentale Ausgestaltung, während sie sich meist stärker am Text orientiert. Die bewohnte Initiale weist häufig keinen unmittelbar feststellbaren Textbezug auf. Auf-

die folgenden Ausführungen an diese angelehnt werden. Bislang hat sich in der Literatur keine einheitliche Typologie durchgesetzt; dies ist gleichwohl nicht das Ziel vorliegender Arbeit. Der folgende Überblick soll lediglich dazu dienen, exemplarisch magische Strukturen zu untersuchen. Aufgrund der unterschiedlichen Merkmalsausbildungen zu unterschiedlichen Zeiten ist eine historisch-diachrone Entwicklung nicht darstellbar, so dass eine synchrone Einteilung als sinnvoll erscheint.

Unterschiedliche Initialtypen lassen sich aufgrund ihres Schrift-Bild-Verhältnisses sowie anhand der für die jeweiligen Initialen typischen Dynamik erkennen. Die Bildgestaltung der Initiale trennt rein dekorativ-ornamentale¹⁴⁹ Formen von figürlichen bzw. szenischen Darstellungen. Ein weiteres Unterscheidungskriterium ist das (Größen-)Verhältnis der Initiale zu den ihr folgenden Buchstaben. Drittens lässt sich die Gestaltung einer kompletten Initialseite von der Ausgestaltung der Buchstaben unterscheiden, die keine ganze Seite einnehmen. Diese drei Kriterien – Verhältnis Schrift-Bild, Verhältnis der Buchstaben zueinander, Verhältnis der Initiale zur Seite – lassen sich als übergeordnete Kategorien bezeichnen. In Anlehnung und teilweise in Variation zu Nordenfalk, Pächt und Alexander werden im Folgenden wiederkehrende Initialtypen voneinander unterschieden:

Die mittelalterlichen Initialen sind *ornamental* (*Ranken, Blattwerk*) oder *figürlich* (*Tier, Mensch*) geformt. Diese beiden unterschiedlichen Typen der Initialgestaltung bilden viele Übergangsformen. Die ornamentale oder figürliche Ausgestaltung des Buchstabens lässt sich unterscheiden in das *Besatzornament bzw. die Besatzfigur*, bei der die zusätzlichen graphischen Realisierungen außen an den Buchstaben angefügt wurden, in *Füllornamente und -figuren*, bei denen die Zierde in den Buchstabenkörper hineingearbeitet wurde und in *Ersatzornamente und -figuren*, bei denen der Buchstabe oder Buch-

grund der Vielfältigkeit ornamentaler Gestaltung unternimmt Pächt keine eindeutige Typologisierung und Bedeutungszuweisung. Je mehr ein Element standardisiert wurde, desto klarer ist seine semantische Intention, wie z. B. beim Fisch oder Kreuz. Alexander nennt zwei übergeordnete Prinzipien der Initialgestaltung, unter die die von ihm gezeigten Beispiele aber nicht zwingend untergeordnet werden: das kaleidoskopische Prinzip, das Pächt als eigenen Typ übernimmt und das Diminuendo-Prinzip, das eine Beziehung der Initiale zu den folgenden Buchstaben herzustellen versucht.

Die Einteilung Gutbrods (1965) der Initialen anhand des Buchstabenkörpers (T-Initialen, I-Initialen) oder anhand der quantitativen Erwähnung der Figuren (Initialen von Menschengestalt, Initialen aus Menschengruppen) erscheint hier ungeeignet, weil sie sehr exklusiv ist und viele Initialen nicht in diese Kategorien einordnen.

¹⁴⁹ Die qualitativen Bezeichnungen ‚ornamental‘ und ‚dekorativ‘ werden in der Literatur synonym verwendet und können deshalb zu einem Adjektiv zusammengezogen werden. Eine mögliche Unterscheidung liegt möglicherweise in ihrer Funktion: Während dekorative Buchstaben als Zierbuchstaben verstanden werden, gelten ornamentale Gestaltungen durchaus als inhaltsträchtig – vor allem in der insularen und der romanischen Initialkunst.

stabenteil durch ein Ziermotiv¹⁵⁰ ersetzt wurde (vgl. Bierbrauer 1991). *Blattmotive* und *Vögel* waren als Besatzmotive aufgrund ihrer symbolischen Bedeutung sehr beliebt. Die über den Text verstreuten Schriftzeichen sollten die Aufmerksamkeit des Lesers fesseln. Nach Ende des Bilderstreits, währenddessen nur die Illumination wissenschaftlicher Werke ungebrochen weiterging, lässt sich im 9. Jahrhundert die christliche Buchmalerei allmählich wieder zahlreicher finden.

Im 11. Jahrhundert wurde die *Blütenornamentik* formentypisch festgelegt, so dass der Ornamentschmuck immer stärker standardisiert wurde. Je stärker sich die Standardisierung verschiedener ornamentaler Formen durchsetzte, desto stärker zeigte sich ihr Symbolcharakter (vgl. Assmann, A. 1994a)

IV.3.3.1 Die Substituierte

Die üblichste Form der Transponierung des Buchstaben zum Bild war die Substituierung der Buchstabenform durch zunächst statisch-zoomorphe¹⁵¹ Motive – meist Fische und Vögel (s. o., vgl. Sauerländer 1994). Die Tiere wurden in Teile zerlegt, um sie in den Buchstabenkörper einzupassen. Im Laufe der Zeit entwickelten sich anorganisch-geometrische Formen zu organischen, wodurch sich die Tiere durch teilweise phantastische Bewegungen an den Körper des Buchstabens anpassten. Parallel zu den phantastischen Darstellungen treten auch naturalistische Gestaltungen auf. Die ‚Substituierte‘ präsentiert einen Typus der Initialgestaltung, in der der Buchstabe komplett durch eine bildliche Darstellung ersetzt wird. Diese Gestaltungsform beschränkt sich nahezu auf die insulare und merowingische Initialkunst.

IV.3.3.2 Die kaleidoskopische Initiale

Die kaleidoskopische Initiale zeigt das Prinzip der „kaleidoskopischen Metamorphose“ (Pächt 1984, 53). Hierbei handelt es sich um einen Gestaltungs- bzw. Wahrnehmungsvorgang, bei dem sich die Buchstaben unaufhörlich verwandeln, indem sie fließend ineinander bzw. in natürliche Elemente übergehen. Die Betrachtung der Buchstaben schaffte damit illusorisch-fiktiv ein Zeitmoment: „Im Lesen des Buchstabens wohnen

¹⁵⁰ Zierde und Zierornament beziehen sich hiersowohl auf ornamentale als auch auf figürliche Abbildungen.

¹⁵¹ In den karolingischen Schulen werden die zoomorphen Formen zu einer Seltenheit, zum Teil verwandeln sie sich in zeichenhafte Abstraktionen.

wir seiner Genese bei, beinahe als ob uns eine Geschichte erzählt würde“ (Pächt 1984, 53). Die kaleidoskopische Initiale fand vor allem in der insularen und in der romanischen Kunst Verwendung. Tiere, Menschen, Bänder und oder Flechtwerk gehen so ineinander über, dass keine Buchstabengrenzen auf den ersten Blick zu erkennen sind. Die Elemente gehen fließend ineinander über und erzeugen somit beim meditierenden Betrachter den Eindruck von Unendlichkeit.

In vorkarolingischer und karolingischer Zeit entstanden Ansätze zur Bedeutungssteigerung des Wortes durch die bildhafte Ausstattung von Buchstaben und infolge der Durchmischung der Schrifteile mit figürlichen und ornamentalen Elementen.

„Der Buchstabenkörper wird in ein leichtes Gerüst oder rankenhaft aufgelöst und entweder als Rahmung für eine in sich geschlossene Szene verwendet oder in seinen einzelnen Teilen in sehr verschiedener Weise mit figürlichen Illustrationen durchsetzt.“ (Jantzen 1940, 508)

In karolingischer Zeit sollte ein (bestimmter) Buchstabe nicht nur größer und schöner, sondern überhaupt anders als die anderen sein, so dass er schließlich eine ganze Seite füllte. Die Initiale war damit kein Lesezeichen mehr, sondern hatte sich zum Bild transformiert. Die ‚Verbildlichung der Seite‘ (Ludwig) vollzog sich durch die ‚Kontrastwirkung der Schriftzeichen‘ (Jantzen), da mit Hilfe von Größe, Schriftart und Farben, (Wert-)Hierarchien geschaffen wurden. Höchste Bedeutung hatten die metallenen Farben Gold und Silber, abfallend folgten die Deckfarben, Rot, Schwarz und Braun.

IV.3.3.3 Die ornamentale Initiale

Die ornamentale Initiale verzichtet vollständig auf figürliche Darstellungen wie Mensch- oder Tierabbildungen und konzentriert sich auf Ranken-, Flecht- und Bandwerk. Vereinzelt treten geometrische Ornamente, z.B. Punkte auf. Die (floral-) ornamentale Initiale hat ihre Blüte im karolingischen Zeitalter. Hier beginnt die Farbsemantik eine größere Rolle zu spielen als bislang. Die Farben Purpur und Gold spiegeln neben der allumfassenden göttlichen Macht die politische Stärke des Kaisers. In der ottonischen Zeit gliedern sich die Flechtornamente nicht nur in die Buchstabengelenke ein, sondern verschränken Ornament und Bewegungsrichtung. Häufig sind ornamentale Ini-

tialen gleichzeitig kaleidoskopisch. Außerdem zeigt der ornamentale Initialtyp häufig Ligaturen, Buchstabenverbindungen.

Das Ornament gehört seit der Frühgeschichte zu den wesentlichen und fundamentalen künstlerischen Ausdrucksformen (vgl. Olbrich 1993). Ein Hauptträger der Ornamentik ist die Buchmalerei. Der Terminus ‚Ornament‘ wird in der Literatur häufig sowohl für floral-abstrakte als auch für anthropomorphe und zoomorphe Gestaltungselemente verwendet (vgl. Elbern 1993, Olbrich 1993, Restle 1993), während in unserem Zusammenhang eine begriffliche Unterscheidung von figürlicher und ornamentaler Initialgestaltung sinnvoll erscheint. Ornamente weisen unterschiedliche Typen auf, die auf eine Ordnung und Bedeutungs-Hierarchie der abgebildeten Kunstwerke schließen lassen. Diese semantisch-hinweisende Funktion muss von einer Interpretation unterschieden werden, die heutiger Rezeption nahe liegt und allein auf den allgemein schmückenden Charakter achtet. Die Motive und ihr jeweiliges Zusammenwirken in der Ornamentik ergeben eine nahezu unendliche Zahl an Möglichkeiten. Entsprechend sind die Arten ihrer Bedeutung mannigfaltig. Funktion und Bedeutung des Ornaments werden in der Literatur unterschiedlich diskutiert. Während Bandmann von einem genuin semantischen Ursprung des Ornaments ausgeht, wird seine Bedeutung aber auch häufig auf die Funktion der reinen Zierde reduziert:

„Im mittelalterlichen Bild [Initiale] ist das ikonische Element weitgehend auf die Momente reduziert, die zur Vermittlung eines bestimmten ikonologisch definierten Programms unentbehrlich sind. Seine sinnlichen Qualitäten sind vielfach ornamentaler Natur, tragen also zur Darstellung selbst nichts bei.“ (Willems 1990, 424f.)

Das Ornament verziert, bezeichnet, zeichnet aber auch bedeutungsvoll aus; es betont oder negiert die Funktion eines Gegenstandes oder seine Struktur (vgl. Elbern 1993). Die Motivik der Ornamentgestaltung besitzt unendlich viele Erscheinungsformen, ihre Spannbreite reicht von geometrisch über vegetabile bis hin zu animalischen Formen; diese bilden wiederum untereinander eine unendliche Vielzahl von Mischformen und Übergängen, so dass die Grenzen zwischen bildlicher Darstellung und Ornament fließend sind: Fabelwesen werden nicht selten als charakteristische Mischung zwischen symbolischer Darstellung und Zier gestaltet. Die unterschiedliche Entwicklung der Initialgestaltung in Westen und Osten entspricht der gleichermaßen differenten Ornament-

entwicklung in Okzident und Orient. Die Ornamentik des Westens gründete sich zum Teil auf die aus dem Orient kommende Kunst (vgl. Olbrich 1993).

In der christlichen Buchmalerei ist seit dem 4. Jahrhundert eine Ornamentik anzutreffen, die sich neben den gegenständlichen Symbolen für das Paradies durch besondere Farbwahl um die sinnbildliche Vergegenständlichung der eschatologischen Heilserwartung bemüht. In diesem Denken, das im mittelalterlichen Weltbild wurzelte und sich mit der mittelalterlichen Religiosität verband, gewannen ornamentale Zeichen eine besondere Imaginationskraft und einen Darstellungscharakter, der unseren heutigen Wahrnehmungsstrukturen fremd erscheint. So wurden etwa in der gotischen Ornamentik die ‚Ornamentchiffren‘ (Bandmann) und ‚Abbreviaturen‘ (Ohly) des Mittelalters wieder in konkrete Abbildungen zurückverwandelt, in denen eine abgebildete Pflanze eine wirkliche Pflanze meint (vgl. Bandmann 1958/1959).

„Das Zauberreich des Mittelalters ist das christliche Paradies, das durch ‚Ornamente‘ vergegenwärtigt und herbeigezwungen wird.“ (Bandmann 1958/1959, 246)

Während der Völkerwanderungszeit verbanden sich orientalische Formen mit der in der insularen Buchmalerei entwickelten Flechtornamentik, so dass es zur Ausprägung kunstvoll-magischer Formverschlingungen kam (vgl. Olbrich 1993). Erst mit der Gotik trat die antike ikonographische Tradition zugunsten des Naturalismus mit Bezug auf die heimische Flora sowie zugunsten freier Formfindungen zurück. In der Buchkunst des 12. Jahrhunderts verschwand also die Verflechtung von Buchstabe, Ornament und Figur, so dass die Ornamentik zur Randleiste marginalisiert wurde.

Die Motivik der Ornamente war besonders in ihren Anfängen von dem vorhandenen Material und dem verwendeten Werkzeug abhängig; die Möglichkeiten des Herstellungsprozesses bestimmten das Ergebnis (vgl. Restle 1993). Geometrische Ornamente wurden vor allem benutzt, um Flächen zu rahmen, zu füllen und sie gleichzeitig zu strukturieren. Vorbild organischer Strukturen war der florale Bereich, wobei er seit den Anfängen abstrahiert, systematisiert und in ein Muster oder Motiv gezwungen wurde (vgl. Olbrich 1993). Die Tendenz in der Buchstabengestaltung ging vor allem in der orientalen Buchmalerei eher von der Natur weg, und orientierte sich hin zu symmetrischen Ordnungssystemen (vgl. Restle 1993).

Weil eine systematische Terminologie der Ornamente bislang fehlt (vgl. Olbrich 1993), ist die Deutung abstrakter Ornamentik heute besonders schwierig: Sie konnte eine soziale Kennzeichnung sein oder dem apotropäischen Schutz des Trägers (Lesers, Schreibers) dienen; sie vermochte aber auch selbständigen Zeichencharakter als Träger einer Sinnaussage zu gewinnen (Ornamentsymbolik). Bei der Vielfältigkeit der Ornamente und ihrer Anwendung in der Buchmalerei ist die Gestaltungsintention zudem oft schwer oder gar nicht mehr erkennbar (vgl. Elbern 1993).

„Je allgemeingültiger der Vorbildtypus, desto eher entwickelt sich daraus der sinnbildliche Gehalt eines ornamental gebrauchten Formzusammenhangs, meistens an ausgewählten Motivträgern.“ (Elbern 1993, 1473)

Das Flechtband hatte z.B. im formanalogischen Verständnis bindende, lösende oder begrenzende Funktion. Pflanzliche Ornamentik gab meist einen Hinweis auf Lebens- oder Paradiessymbolik. Die gegenseitige Verschränkung ornamentaler Formbereiche wirkte sich steigernd auf die sinnerfüllte Aussage aus (vgl. Assmann, A. 1994a; Czerwinski 1997). Die sinnerfüllte ornamentale Aussage war besonders innerhalb der vorkarolingischen und insularen Kunst verbreitet, wo die Ornamentik unter Mitwirkung zahlensymbolischer Vorstellungen zu sinnerfüllten Bildstrukturen entwickelt wurde (vgl. Elbern 1993). Lineare oder flächenhafte Zeichnungen wurden durch perspektivische Darstellung zu dreidimensionalen Gebilden gesteigert.

„Formgebilde wie Kreuz, Quadrat, Raute, Spirale, Flechtband, Rosette, ferner Blattwerk, Tiergestalten, anthropomorphe Faktoren und ihre Durchdringungsformen lassen sich somit zu individualisierbaren Bedeutungsgefügen verbinden, deren Fülle sich in einer ‚Ikongraphie unfigürlicher Formen‘¹⁵² zusammenfassen lässt.“ (Elbern 1993, 1473)

Durch die ornamentsymbolische Kennzeichnung wurde meist ein ideeller Zugriff auf den heilsträchtigen Inhalt sakraler Objekte erschlossen.

Die Verbildlichung der Schrift bezieht sich auf die Gestaltung der gesamten Schriftseite. Im Wechsel der verschiedenen Buchstabenformen wird das optisch Lebendige gesucht, das durch die Farbwahl eine wirksame Steigerung erfuh. Die Wahl der Schriftzeichen

¹⁵² Bisher allerdings gibt es noch keinen Kanon der ‚Ikongraphie unfigürlicher Formen‘.

und Farben war nicht zwingend an den Inhalt, den logischen Zusammenhang, gebunden. Entscheidend war der „optische Zusammenhang der Zeile als Teil eines optischen Ganzen der Schriftseite“ (Jantzen nach Ludwig 1999, 14). „Jede Farbe der mittelalterlichen Buchmalerei hatte ihre eigene Geschichte“ (Bologna 1989, 32). Die Kontraste in Schriftgröße, -art und -farbe sollten der Seite eine einheitliche, harmonische Wirkung verleihen.

„Die zum Bild gewordene Seite hebt das Buch aus der Menge aller anderen Bücher heraus, die zur Verbreitung verbaler Informationen bestimmt sind, und läßt unmißverständlich erkennen, daß dieses Buch eben kein Gebrauchsgegenstand¹⁵³ ist, sondern Träger von Informationen anderer Art.“ (Ludwig 1999, 14)

Die Verwendung von Gold spiegelte den symbolischen Sinn der Farbe, ihre Entsprechung mit Licht und somit zum Himmelreich. Gold könnte, so vermutet Ludwig (1999, 16) in der mittelalterlichen Hermeneutik vom vierfachen Schriftsinn dem anagogischen Sinn entsprechen, der den Gläubigen das Himmelreich erschließt und die Verheißung des Lichts symbolisieren. Die Ausgestaltung der Handschriften reicht somit an das nicht mehr Sagbare, nur noch visuell Darstellbare heran.

IV.3.3.4 Die Figureninitiale

Initialen sind Inszenierungen von Wörtern und Buchstaben, die ein Stück Welt repräsentierten (vgl. Harms 1996). Besonders Figureninitialen eröffneten neue Wahrnehmungsmöglichkeiten von Buchstabenkörpern als den Grundelementen von Alphabetschrift. Seit dem 8. Jahrhundert kamen Initialen vermehrt als corporal wahrzunehmende Buchstaben vor, die ein Konstrukt für detailreiche figürliche Szenen boten, ohne selbst aus figürlichen Elementen bestehen zu müssen (vgl. Harms 1996). Tierornamentik gab einen abkürzenden Hinweis auf bedrohende oder Schutz gebende Mächte; sie konnte in Verbindung mit anthropomorphen Elementen zu personalem Bezug oder zu einem geschlossenen Heilsbild weitergeführt werden (vgl. Elbern 1993). Nach 800 und ab 1100 wurde die reine Figureninitiale gepflegt. Figureninitialen lassen sich unterscheiden in historisierte und bewohnte Initialen (vgl. Pächt 1984, 77). Die Schriftzeichen bilden den

¹⁵³ Die dem entgegen gesetzte These findet sich bei Czerwinski (1997), der den Codex und damit die Initiale sehr wohl als Gebrauchsgegenstand und somit als Funktionszeichen (vgl. Eco ⁸1994) definiert, da die Initiale in den liturgischen Ablauf eingebunden ist.

Existenzraum für die Ausgestaltung. Die Buchstabenform der historisierten Initiale bietet den Rahmen für szenische Darstellungen und orientierte sich am deutlichsten am Textzusammenhang, in der bewohnten Initiale wird der Buchstabe zum Träger und Schauplatz der Darstellung; die Buchstabenform ist nicht so deutlich erkennbar wie in der historisierten Darstellung. Seit dem 8. Jahrhundert bildeten die zoomorphen Formen keine reinen Füllornamente mehr, sondern erhielten eine aktive Rolle bei der Bildung der Buchstabenform: So entstand etwa durch Strecken und Krümmen des Tieres ein Buchstabenkörper. Mittels der Akrobatik und Dynamik der Körper entstand ein fließender Übergang von einer natürlichen Spezies zu einer anderen, so dass die Pflanze z.B. nicht zu einer Blüte transformiert wurde, sondern sich weiter in einen Tierkopf verwandelte.

In der Figureninitiale sind die Elemente in stetiger (Ver-)Wandlung begriffen; das vegetable Ornamentvokabular bildet die Grundlage der Initialbildung. Die Randfarbe Elfenbein, die Hintergrundfarbe Purpur und die Initialfarbe Gold gliederten sich spätestens seit dem 10. Jahrhundert in drei hierarchische Stufen¹⁵⁴ (Pächt 1984, 76). Die Initiale war nun Bildersatz bzw. bildebenbürtiges Gebilde. Vor allem die so genannte bewohnte Initiale wurde zum Träger, Schauplatz und Lebensraum für figürliche Darstellung, da sich ihre Gestaltung nicht so stark am Buchstabenkörper orientierte.

In der Karolingerzeit trat die Figureninitiale zugunsten der ornamentalen Gestaltung des Buchstabens zurück. Erst im romanischen 12. Jahrhundert erschien das quantitative Verhältnis zwischen menschlich-figürlicher und ornamentaler Ausschmückung wieder ausgeglichen. Die figürliche Initiale gab es zwar in allen Jahrhunderten und Stilen, sie blieb jedoch eine Rarität (vgl. Gutbrod 1965, 13).

IV.3.4 Zur Funktion mittelalterlicher Initialen in christlichen Handschriften

Die Literatur äußert sich zur Funktion mittelalterlicher Initialgestaltung uneinheitlich. Während die meisten Arbeiten (Pächt, Ludwig, Assmann) von einer ursprünglich gliedernden Funktion der Initialen ausgehen, suchen Czerwinski und Jantzen deren Ausgestaltung ausschließlich aufgrund der beabsichtigten Wirkungen zu bestimmen. Das Or-

¹⁵⁴ Die ottonischen Initialen haben nun kein Motiv mit der karolingischen Buchmalerei mehr gemein; „Vokabular“ und „Syntax“ (Pächt 1984, 76) haben sich vollkommen verändert.

nament war in vielen künstlerischen Epochen eine zentrale Erscheinung und erschien nur scheinbar rein dekorativ, vielmehr ist es als „Relikt urtümlicher Bau- und Werkgeohnheiten“ (Bandmann 1958/1959, 236) zu interpretieren. Buchstaben größeren Formats mit Ornamentcharakter gab es bereits in der Antike zur Markierung von Abschnitten. Dort finden sie sich allerdings ausschließlich am Rand des fortlaufenden Textes:

„Sie gehörten nicht zum Text, weil sie bei der Lautierung keine Rolle spielen und also auch nicht akustisch zum Ausdruck gebracht werden.“ (Ludwig 1999, 10)

Texte waren in der Antike ausschließlich orale Gebilde, in denen die Initialen Ordnungshilfen und Anhaltspunkte waren. Im Mittelalter fungierten diese Ordnungshilfen als Verständnishilfen, die durch ihr Format und durch Verzierungen zu ausgezeichneten, in das Textgefüge gesetzten Buchstaben wurden. Die Organisation des Textes wurde optisch simultan präsentiert. Ihre Aufgabe war es, erste Informationen über den Text zu liefern, das ‚Incipit‘ zu markieren, den Aufbau transparent zu machen – und dem Leser eine erste Gliederung vor Augen zu führen. Neben den Initialen entwickelten sich andere paralinguistische Zeichen (Punkt, Komma,...), die die grammatischen Konstituenten der Texte zutage treten lassen. Die *scriptio continua* wich allmählich den zu Wörtern gebündelten Buchstaben (Worttrennung), weil Wortlaut und Wortsinn nun mit dem Auge erfasst werden sollten. Neben ihrem funktionalen Zeichencharakter trat eine weitere, selbstreferentielle Ebene an der Schrift hervor. Die Bildwerdung bzw. die Verbildlichung der Schrift (Bildcharakter von Schriftzeichen – Schriftlichkeit von Bildern) hatte die Aufgabe, einen Buchstaben herauszuheben und auszuzeichnen. In karolingischer Zeit sollte der Initial-Buchstabe nicht nur größer und schöner, sondern überhaupt anders als die anderen sein, so dass er schließlich eine ganze Seite ausfüllte. Die Initiale ist damit kein Lesezeichen mehr, sondern hatte die Seite ‚verbildlicht‘ (Ludwig 1999,13), ist selbst zum Bild geworden mittels der ‚Kontrastwirkung der Schriftzeichen‘ (Jantzen 1940), mit Hilfe von Größe, Schriftart und Farben.

In der Antike entwickelte sich bereits das praktische Bedürfnis, den Beginn eines Absatzes visuell hervorzuheben. Zu Beginn des 4. Jahrhunderts, als der Codex zur dominierenden Buchform wurde, etablierte sich die Auszeichnung des Schriftbeginns endgültig. Mit der Vermischung und gegenseitigen Durchdringung von abstraktem Zeichen

und organischer Form nahm man bewusst in Kauf, dass die Schriftzeichen unkenntlich wurden.

„Erfunden, um die Lesbarkeit eines Textes zu erhöhen – man erinnere sich an die herausgerückten Anfangsbuchstaben – kehrt das Motiv der Initiale sich schließlich gegen seinen eigenen Daseinsgrund und entfesselt ein Spiel der Unkenntlichmachung, der Verästelung der natürlichen oder sachlich geforderten Form.“ (Pächt 1984, 51)

Hier wird die mittelalterliche Kunst formuliert: das Transponieren eines Buchstabens in z.B. einen Fischleib und die Verwandlung der Figur in einen Buchstaben (vgl. Sauerländer 1994). Dieselbe Andacht, die dem heiligen Text zugewandt wurde, galt auch seiner materiellen Ausgestaltung (vgl. Assmann, A. 1994a). Die Symbiose von Schrift und Bild, bei der sich Figuren in Initialen versteckten und bizarre Wesen einen Schutzring um das Geflecht der Zeilen bildeten¹⁵⁵, löste sich erst mit dem Buchdruck auf. Heilige und weltliche Schriften wurden von da an nicht mehr kategorial unterschieden; die säkulare Schrift war fortan nicht mehr von der Aura eines heiligen Textes getragen (vgl. Assmann, A. 1994a, 1994b; Sauerländer 1994).

Die Ikonisierung heiliger Schriftzeichen führte zu einer Steigerung ihrer Valenz:

„Die Bildhaftigkeit des Buchstabens erschloß dem Text zusätzliche Dimensionen und bestätigte ihn in seiner Aura einer überquellenden Fülle von Bedeutungshaftigkeit.“ (Assmann, A. 1994a, 138)

Aufgrund der Seitenausstattung ist es für Czerwinski kaum vorstellbar, dass die Gliederung und Gestaltung der Initiale auf Lesbarkeit hin ausgerichtet war. Czerwinski spricht hier von ‚ornamentalen Prinzipien‘ (1997, 7) und der ‚Logik der zyklischen Ornamentik‘ (1997, 29), an der sich die Gestaltung orientiert. Die endlose Kreisförmigkeit des Erkennens ergibt sich aus dem mittelalterlichen Verständnis der vier Naturen, deren Besonderheit darin liegt, dass die Vielheit aus dem Einen besteht und das Eine aus der

¹⁵⁵ Zum Variantenreichtum in der Initialgestaltung siehe Pächt 1984 und speziell zu Menschenbuchstaben Gross 2000, Schabert 1984.

Vielheit ins Eine zurückkehrt¹⁵⁶. Die Ganzheit wurde für das Auge in einer neuen Weise gewährleistet, sobald die Rahmung als besondere Form hinzutrat. Schriftzeichen wurden als Teile eines bildmäßigen Gefüges behandelt (vgl. Jantzen 1940).

Festzuhalten bleibt, dass die Buchstaben in der Initialgestaltung nicht nur das konventionelle Mittel zur Kommunikation waren, sondern gleichberechtigt und gleichzeitig eine Konzentration von Energie (vgl. Assmann, A. 1994b; Czerwinski 1997) darstellten, indem sie eine Sinnfülle ausdrücken, die mit der menschlichen Sprache nur unzureichend oder gar nicht übersetzt werden kann (Vgl. Fuchs 1998). Auch das unfigürliche Ornament ist „nicht nur eine Maske, [...] etwas Überflüssiges, das nur als Folge eines parvenühaften Luxurierens verständlich ist“ (Bandmann 1958/1959, 235), sondern immer auch Dokument einer Funktion: Echte Form ist stets eine Folge von Funktion (vgl. Bandmann 1958/1959). Das organische Ornament hatte vor allem eine dienende Aufgabe, die darin bestand, die formalen Werte zu betonen, um durch Reihung, Zentrierung und Akzentuierung dem Gegenstand intensiveren Ausdruck zu geben (vgl. Bandmann 1958/1959), wodurch ihm ein 'Vokabelcharakter' (Bandmann) zukam.

IV.3.5 Initialgestaltung an exponierten Stellen

In der christlichen Literatur wurden nur verhältnismäßig wenige Texte illuminiert und illustriert und zwar jene, die bei gottesdienstlichen Handlungen verwendet wurden (vgl. Gutbrod 1965, Pächt 1984). Das Sakramentar, später Missale genannt, das Evangeliar und der Psalter wurden aufgrund ihrer liturgischen Verwendung an ganz bestimmten Stellen illustriert und ausgestaltet – weniger häufig die Bibel.

¹⁵⁶ Die mittelalterliche Logik, die nicht-linear also nicht zeitlich sondern 'nur' logisch ist, besteht in zwei Arten von Entstehung. „Der Hervorgang der Vielheit vollzieht sich in zwei Phasen: über die Primordialien (die zweite Natur) zur Welt (zur dritten Natur). Dabei gehen die Primordialien aus einer Zeugung, einer generatio hervor: die 'Welt' hingegen ist eine Schöpfung, die creatio, etwas also, das mit dem Nicht-Sein Gottes nur vermittelt zusammenhängt“ (Czerwinski 1997, 28). Die Idee von der Ewigkeit speist sich aus der Zyklizität der Welt, so dass die Schöpfung keinen primär zeitlichen Ablauf und gleichzeitig den transzendentalen Gott selbst meint. „Das mittelalterliche Denken läßt also eine Bewegung zur Einheit sich schließen, die wir nur als widersprüchlich wahrnehmen können. Der nicht seiende Gott schafft sich selber zu sein“ (Czerwinski 1997, 31).

In der mittelalterlichen Idee war die Welt das Buch Gottes, so musste umgekehrt das Buch eine ganze Welt sein. Die Welt und das Buch waren total, absolut. Da sich aber Totalität und Sukzession ausschließen, war die Gestaltung der Elemente der sacra pagina auf Analogie hin angelegt. Da die Schrift an den Kräften teilhatte, die in ihr benannt wurden, bildeten Bild und Text eine in der Wahrnehmung nicht auf-trennbare Einheit. Die Logik der Initiale ist also die einer ‚Verdichtung‘ (Czerwinski 1997, 14). Bild und Buchstabe wurden simultan übereinander gelegt. Diese Doppelung war ein Element der sakralen Würde des Codex.

Das Sakramentar enthielt die Sammlung der liturgischen Messgebete, die vom Priester bei der Eucharistiefeyer gesprochen wurden und dessen Kanon (neun Gesänge im Morgengottesdienst) den Höhepunkt der Messe bildete (vgl. Gutbrod 1965, 17).

Als Evangeliar wurde das Teilbuch der Bibel bezeichnet, in dem die vollständigen Texte der vier Evangelien enthalten waren. Es hatte den höchsten Rang unter den liturgischen Büchern, weil es zur Mission benutzt wurde. Das Evangeliar hatte zu Beginn eines jeden Evangeliums vorwiegend eine Art Titelbild, das die Evangelistensymbole zeigte: Matthäus – Engel, Markus – Löwe, Lukas – Stier, Johannes – Adler; meist wurden sie mit Flügeln dargestellt. Initialen wurden an fünf Orten gestaltet. Zunächst wurden die Anfänge der Evangelien eigens ausgeführt. Die opulenteste Darstellung erfuhr der Beginn des Johannesevangeliums. Die Mächtigkeit des Wortes sollte sich auch in der Schrift spiegeln: „In principio erat verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum. Hoc erat in principio apud Deum. Omnia per ipsum facta sunt, et sine ipso factum est nihil quod factum est.“ – „Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott und Gott war das Wort. Alles ist durch dasselbe geworden und ohne dasselbe ist nichts geworden, was geworden ist.“ (Joh 1, 1-3)

Zudem folgte kurz nach dem Beginn des Matthäusevangeliums eine besondere buchstäbliche Hervorhebung: Das Christusmonogramm (Chi Ro/XP) bei der Aufzählung der Vorfahren Jesu (vgl. Pächt 1984). X und P sind die griechischen Buchstaben für ‚ch‘ und ‚r‘, die im Lateinischen die Anfangsbuchstaben des Christusnamens sind: Christus Rex. Dieses Christusmonogramm wurde häufig in Kreuzform dargestellt.

Der Psalter ist das in der Messe verwendete Liederbuch, der die Psalmen der Bibel nebst Gesängen und Gebeten enthielt.

Die Initialgestaltung der Bibel setzte sich erst in karolingischer Zeit durch. Im Gegensatz zu den liturgischen Codices spiegeln die Initialen der Bibel überwiegend den ihr folgenden Text, d.h. sie stellen ein Bindeglied zwischen Inhalt und textlicher Repräsentation dar. Bibelinitialen sind häufig anthropomorph.

Die für das Sakramentar typische Ausstattung, die sich auf die Ausschmückung der Praefatio communis (Vorrede) und des Kanons konzentrierte, entwickelte sich erst in karolingischer Zeit, während die merowingischen Schulen diese Teile beinahe unge-

schmückt ließen. Ein Buch schreiben zu lassen, kam im Hinblick auf die Wertschöpfung und den Kostenaufwand einer Kirchengründung gleich (vgl. Messerer 1981, 290).

IV.4. Zum Schrift- und Bildcharakter mittelalterlicher Handschriften

IV.4.1 Zum Verhältnis Schrift und Bild in mittelalterlichen Initialen

Im Mittelalter erhielten Schriftzeichen und das geschriebene Wort im liturgischen Buch neue Wirkungsmöglichkeiten (vgl. Jantzen 1940). Ein besonderes Ausdrucksbedürfnis führte zu einer neuartigen Gestaltung der Schrift: Die kultische Bedeutung des frühmittelalterlichen Buches dokumentiert sich in der gesteigerten Pracht der Ausstattung, so dass sich ein Wandel des Geschriebenen hin zur Bildwerdung der Schrift vollzog.

„Die Veranschaulichung des Mitgeteilten tritt als gesondertes ‚Bild‘ hinzu, das in illusionistischer Form der Schrift scharf entgegengesetzt wird und zu ihr in keiner anderen Beziehung steht, als daß Schrift und Bild dem gleichen Satzspiegel angehören.“ (Jantzen 1940, 507)

Nicht der logische Wortzusammenhang, sondern der optische Zusammenhang der Zeile als Teil des optischen Ganzen der Schriftseite ist für die Wahl der Schriftzeichen entscheidend (vgl. Jantzen 1940). In karolingischer Zeit vermochte nach dem Verständnis der insularen Buchmalerei die größtmögliche Wirkung von abstrakt-ornamentalen Initialbuchstaben auszugehen. Informationen verschiedenster Art erhalten über die bildliche Darstellung Einlass in den Text: Bilder konnten eine Textstelle illustrieren und die durch die Worte hervorgerufenen Assoziationen darstellen; sie konnten aber auch selbst Informationen enthalten. Diese „Einspielungen visueller Information“ (Ludwig 1999, 12) können als ‚multimedial‘ beschrieben werden. Die „Bildwerdung [...ist] mehr als ein ornamentales Spiel oder als ein paar materiell lesbare Worte“ (Jantzen nach Ludwig 1999, 13). Schrift und Bild weisen in der mittelalterlichen Initialgestaltung einen großen Überschneidungsbereich auf. Die ‚Verdinglichung‘ (Harms) mittelalterlicher Buchstabenkörper umfasst sowohl pflanzlich-ornamentale als auch figürliche ko-

textunabhängige¹⁵⁷ Formen, die zu Phantasieleistungen und Assoziationen anregten, die mit keinen textexegetischen Funktionen zu erklären waren (vgl. Harms 1996).

Daneben gab es im Mittelalter verdinglichte (Ornament-)oder auf andere Weise körperhafte (Figur-)Darstellungen von Initialen, deren Konkretisierungen vom Textinhalt oder von dessen Auslegungsmodi abhängig waren und somit Ansätze zu weiteren Deutungsakten bieten können. Die Initialgestaltung und -wahrnehmung reichte über den Wert des reinen Schmuckes weit hinaus (vgl. Harms 1996). Ob gebunden an die Inhalte oder inhaltsunabhängig, lässt sich in den Initialbuchstaben eine praktische „Reaktivierung“ (Harms 1996, 578) der Wahrnehmung von Schrift als Graphik (Bildpotential) und damit eine praktische, nicht notwendig reflexionsgeleitete Bewusstmachung von Schrift als der Existenzform eines Textes erkennen (vgl. Harms 1996). Die ‚Inszenierung der Buchstabenformen‘ (Harms) war also unabhängig davon, ob sie auf kontextuelle Bedeutungsdimensionen hin angelegt waren oder nicht.

IV.4.2 Der Bildcharakter der Buchstaben

Bei den Initialen handelt es sich um das Phänomen der Auseinandersetzung von Schrift, Dekoration und Bild, dessen Erfindung bis in das Altertum zurückgeht. Bei der Entstehung der Initialen wurden sowohl praktische als auch ästhetische Faktoren berücksichtigt, wobei die ästhetischen schnell ein Übergewicht bekamen und die Initiale eine „autonome Sphäre zwischen Schrift und Bild“ beanspruchte (vgl. Pächt 1984). Die Alphabetschrift forderte seit je dazu auf, an besonderen Stellen bildliche und ornamentale Elemente einzufügen (vgl. Mon 1989), um dem Buchstaben eine Bedeutung an sich zu geben, so dass er seinen Zeichencharakter ablegte und zum Objekt (Ding an sich) wurde, an dem „die visuelle Potenz der Sprache“ (Mon 1989, 23) aufblitzt.

Die Beziehung des visuellen Textes zur Sprache wird verkompliziert durch die kompakte und komplexe Bedeutsamkeit der Buchstaben/Lettern. Die Überschneidung der Medien Schrift und Bild bilden in der mittelalterlichen Initialgestaltung viele Übergänge und Überschneidungen. Schriftlichkeit bildet die Grundlage der Diskussion um die

¹⁵⁷ Der Terminus der Kotextualität bezieht sich auf die unmittelbare textliche Umgebung der Initiale. Selbstverständlich wurden sie vor dem Hintergrund des christlich-mittelalterlichen Weltbildes (Kontext) ‚inszeniert‘ und wahrgenommen. Zur Differenz von Kotext und Kontext vgl. Titzmann 1990.

Möglichkeit einer literarischen und spirituellen Sinnerschließung. Die Initialgestaltung nutzt Bildteile, als wären sie Elemente des Schriftlichen; sie entzieht der Alphabetschrift die Lesbarkeit und bleibt gleichzeitig mit graphisch-narrativen Zusätzen als „autonome[n] Bedeutungsschatten“ (Mon 1989, 24) mit ihr verbunden. Das Verhältnis des Zeichens von Außen und Innen konnte im christlichen Kontext unterschiedlich gedeutet werden. Der Codex und die darin enthaltene Schriftlichkeit in ihrer zeichenhaften Materialisierung waren die Anwesenheit und Vergegenwärtigung des unsichtbaren Abwesenden – Gott offenbarte sich in der Schrift oder die materielle gegenwärtige Welt wurde als Zeichen des Unsichtbaren ausgelegt (vgl. Wenzel 1995, 463).

IV.5. Codex und Schrift zwischen Kommunikation und Autonomie

IV.5.1 Zur Autonomie des Codex' und der darin enthaltenen Schriftlichkeit

Die Ambivalenz von Dinglichkeit und Zeichenhaftigkeit des Codex und der Initiale spiegelte sich sowohl in ihrer analogen bzw. sukzessiven Wahrnehmungspotenz als auch in ihrer definierten Zugehörigkeit zur Magie (vgl. Assmann, 1994b, Sauerländer 1994, Gutbrod 1965, Czerwinski 1997, Pächt 19984 u.a.).

Der Codex stellte außer dem Abbild der gesellschaftlichen Verhältnisse und Beziehungen ein Zeichen (Symbol) dar, dessen Aussagekraft einerseits durch die semiotische Struktur, deren lebendiger Bestandteil er geworden war, andererseits durch Prozesse, die diese Struktur bestimmten, festgelegt wurde (vgl. Spunar 1988). Gleichzeitig wurde er zum Zeugnis einer Dinglichkeit jenseits der Negation als Symbol der Zeichen (vgl. Czerwinski 1997, 2). Sobald das Buch aufgeschlagen wurde, vollzogen sich die Prozesse, die in ihm enthalten sind. Die Elemente der göttlichen Sprache erschienen als die Buchstaben der Heiligen Schrift. In der jüdischen Tradition galten Buchstaben als die Insignien Gottes¹⁵⁸. Die Tora erzählte also nicht von einem Gott, sondern sie war seine

¹⁵⁸ Die jüdische (Geheim-)Wissenschaft der allegorischen Schriftdeutung ist die Kabbala. Schon bei den Griechen standen die Schriftzeichen in einer anderen Weise in Beziehung zum Universum. Die Buchstaben waren Zahlzeichen, indem jedem Buchstaben ein Zahlenwert beigemessen wurde. Durch die systematische Vertauschung von Buchstabe und Zahl wurde Schrift geheimnisvoll verwendet und gedeutet (Gematrie). Das Alphabet stellte einen Zeichenvorrat bereit, mit dessen Hilfe – unabhängig von seiner Verwendung in der Sprache – „die Welt in Form einer proportionalen Analogie durch Schriftzeichen abgebildet werden konnte“ (Wissmann 1981, 306). In der jüdischen Kabbala liegt diesem Umgang mit Schrift der Gedanke zugrunde, dass jeder Buchstabe des Alphabets einen eigenen verborgenen und symbolischen Wert hat, der auf Vorstellungen und Bedeutungsschichten verweist, die über die normale Funktion des Buchstaben in der Sprache hinaus gehen. Die jüdische Buchstabensymbolik beruht auf der Überzeugung, die hebräische Sprache sei Gottes Sprache (vgl. Gruenwald 1981). Wer also die Symbolik der

Anwesenheit (vgl. Bächthold-Stäubli 1927) im Sinne einer vergegenwärtigen ‚repräsentatio‘.

Die Schrift in der jüdischen Tradition hatte nicht nur die Funktion, Information zu übermitteln, sie konnte vielmehr auch in ihrer Materialität und in ihrer Gestalt/Dinglichkeit wirken; sie konnte magische Kraft gewinnen (vgl. Assmann, A./Assmann, J. 1992). Dieses Schriftverständnis lag ebenso der Ausgestaltung christlicher Codices und der in ihnen enthaltenen Initialen zugrunde. Buchstaben waren nicht nur das konventionelle Mittel zur Kommunikation, sondern in ihnen bündelte sich ebenso eine Konzentration von Energie (vgl. Assmann, A. 1997); sie drückten eine Sinnfülle aus, die mit der Sprache nur unzureichend ausgedrückt werden konnte. Ausgeschmückt wurden nicht alle heiligen Texte. Aus den Evangelien wurde im Gottesdienst meist nicht vorgelesen, aber auch in geschlossenem Zustand war ersichtlich, welche Bedeutung diesen Büchern beigemessen wurde (vgl. Czerwinski 1997).

„Ein solches Buch ist weder eine Aufzeichnung von Wissenswerten, noch ein bequemes Kommunikationsmittel, auch nicht zur Verkündigung der frohen Botschaft. Vielmehr ist es ein sakraler Gegenstand, Kultobjekt.“ (Ludwig 1999, 18)

Diese Bücher vermitteln somit die direkt-präsente, augenscheinliche (nicht nur repräsente oder symbolische) Gegenwart Christi (vgl. Ludwig 1999). Ein solches Buch war nicht zum Lesen bestimmt, sondern hatte sich längst aus seinem vorgegebenen pragmatischen Rahmen gelöst, ebenso wie die darin enthaltene Schrift. Schrift und Buch sind nicht mehr ausschließlich Zeichen für etwas, sondern gleichsam autonom; sie weisen eine Dichotomie auf, die ihren Zeichencharakter und ihren Objektcharakter auf verschiedene Bedeutungsebenen hob.

„Die Vorstellung, daß in diesem Fall der Inhalt nicht von der Form, das Geistige nicht vom Materiellen getrennt werden kann, sondern Form und Materie schon den geistigen Inhalt repräsentieren, so daß dieser in beiderlei Gestalt vorliegt: einer verbalen, genauer gesagt schriftlichen Fassung und einer nicht-verbalen,

Buchstaben des Alphabets enträtselt, kann die Geheimnisse der Schöpfung und der Tora durchdringen (vgl. Mutius 1983). Sie haben einen Wert, der über ihre unmittelbare lexikalische Bedeutung hinausgeht. Es gibt auch Prägungen einer christlichen Kabbala, deren ausführliche Behandlung den Rahmen dieser Arbeit zu sprengen im Stande wäre, so dass hier nur auf Reichert 1999 und die Artikel einschlägiger Lexika verwiesen werden kann. Die barocke Figurendichtung benutzt die Methoden wie die Buchstaben-spiele der Kabbala (vgl. Liede 1963 Bd. II; Vietor 1928).

konkreten und dinglichen Gestalt – als Manuskriptbuch, führte zu der Überzeugung der Einzigartigkeit des Buches.“ (Ludwig 1999, 18)

Bei Initialen als liturgischen Objekten bestand im Mittelalter zwischen dem Materiellen und dem Geistigen eine ungebrochene Einheit (vgl. Ludwig 1999).

Die Interpretation des Codex teilt sich semiotisch in drei Schichten: Die analytische Schicht erläutert die innere Struktur des Codex, die semantische Interpretation beschreibt das Verhältnis zwischen dem Zeichen (Symbol) und der realen Welt und die pragmatische Ebene geht auf die Beziehung zwischen ‚Sender‘ und ‚Empfänger‘ ein, d.h. zwischen dem Codex und seinem Adressaten und Leser (vgl. Spunar 1988). Die dynamische und lebendige Struktur der Handschriften formuliert Aussagen über das System von Zeichen sowie über die Funktion und den (vermutlichen) Inhalt des Buches.

IV.5.2 Zum Identitätsglauben von Gott und Buch

Die heiligen Codices der mittelalterlichen Kultur symbolisieren und repräsentieren die Gegenwart Christi.

„Die Vorstellung, daß in diesem Fall der Inhalt nicht von der Form, das Geistige nicht vom Materiellen getrennt werden kann, sondern Form und Materie schon den geistigen Inhalt repräsentieren, so daß dieser in beiderlei Gestalt vorliegt: einer verbalen, genauer gesagt schriftlichen Fassung und einer nicht-verbalen, konkreten und dinglichen Gestalt – als Manuskriptbuch, führte zu der Überzeugung der Einzigartigkeit des Buches.“ (Ludwig 1999, 18)

Beim magischen¹⁵⁹ Gebrauch der Schrift konnten die Buchstaben „numinose Gewalten entfesseln“ (Czerwinski 1997, 2). So wie Buchstaben magische Kraft zu haben schien, so sprachen die Codices nicht nur symbolisch vom Göttlichen, sondern hatten real und also material an ihm teil. In der ‚Buchreligion‘ (Wenzel 1995, 461) des mittelalterlichen Christentums waren der christliche Gott und sein Buch eins (Analogieglaube). Die Gestalt des Evangelienbuches war der gegenwärtige Christus – Gottes erstes Organ, seine erste Extension (vgl. Belting 1990). Ebenso wie Bilder das Abgebildete zu (re-)

¹⁵⁹ Möglicherweise handelt es sich um unbewusst gespürte magische, übersinnliche Kraft.

präsentieren schienen, wirkte die Schrift in ihrer Materialität¹⁶⁰, deren „transzendente Dimension in der dinglichen Gestalt der Codices bestand“ (Czerwinski 1997, 6). Die Beschäftigung mit Literatur beschränkte sich im Mittelalter häufig auf religiöse Texte. Eine Veränderung der Rezeption und Produktion durch die Entwicklung der scriptio discontinua bedeutete eine Veränderung der religiösen Praxis. Dieser Sinneswandel dokumentierte sich an der Initiale (vgl. Ludwig 1999, 9).

IV.6. Exkurs: Mittelalterliche Hermeneutik: Der vierfache Schriftsinn und die Verweisstruktur der Schrift

Grund der langen Tradition des allegorischen Schriftsinns war die Überzeugung der Kirchenväter von der Einzigartigkeit der Heiligen Schrift und ihrer grundsätzlichen Unterschiedenheit von der gesamten Literatur der Antike (vgl. Ohly 1959). „Die Ebene der Spiritualisierung [galt] als Ziel und Erfüllung“ (Wenzel 1995, 470) des christlichen Erkenntnisaktes. Die Botschaft der Heilsgeschichte vergegenwärtigt sich in der christlichen Allegorie und offenbart in der ‚Materialität der Dinge ihren Ewigkeitswert‘ (vgl. Wenzel 1995, 464). Im Verständnis der christlichen Anthropologie hat der Mensch aufgrund der göttlichen Schöpfung an der höheren Vernunft teil – er ist geschaffen aus Körper und Geist, mit dem er am Göttlichen partizipieren kann. Mit „Hilfe einer Tiefenhermeneutik“ (Assmann, A. 1993, 34) tritt der alttestamentliche Buchstabe dabei durchaus in keinen materiellen Widerspruch zur schriftvermittelten Wirkung des ‚Geistes‘, von der das Neue Testament zeugt. Zwischen dem buchstäblichen und dem nicht-buchstäblichen Sinn wird ein Zusammenhang geschaffen. Die Kirchenväter bewegen sich in dem Spannungsverhältnis zwischen der prinzipiellen Eindeutigkeit des Kanons und der prinzipiellen Offenheit der Interpretation (vgl. Wenzel 1995, 476).

“Die Stufen und Dimensionen der mittelalterlichen Bedeutungskunde geben der im Wort Sprache werdenden Welt des Geschaffenen ihre spirituelle Perspektive.” (Ohly 1959, 11)

In der christlichen Wortauslegung geht es dabei um die „Enthüllung des bei der Schöpfung in der Kreatur versiegelten Sinns der Sprache Gottes“ (Ohly 1983, 13). Die Theorie des doppelten Schriftsinns geht auf Paulus zurück: „Wir sollen nicht auf das Sichtba-

¹⁶⁰ Vgl. dazu auch Illich 1991.

re starren, sondern nach dem Unsichtbaren ausblicken; denn das Sichtbare ist vergänglich, das Unsichtbare ist ewig“ (vgl. 2. Korinther 4,18). Er unterschied hier zwischen dem ‚Gesetz‘ und dem dynamischen ‚Geist‘. Origenes (um 185-253), der noch der spätantiken Dreiteilung von Körper, Seele und Geist verpflichtet ist, interpretierte Paulus’ Antithese von Wort (Schrift) und Geist in einen somatischen (buchstäblich-historischen), dem psychischen (moralischen) und dem pneumatischen (allegorisch-mystischen) Schriftsinn (vgl. Wenzel 1995, 475).

Die Bestimmung dieser Kategorien lässt sich als Negativauffassung von Schrift im Sinne Platons interpretieren (vgl. Assmann, A. 1997). Den Worten der Bibel wurde neben dem historischen Buchstabensinn (*sensus litteralis*) ein höherer geistiger Sinn (*sensus spiritualis*) zugeschrieben. Im Mittelalter strebte das Verständnis von Geist und Buchstabe in den Interpretationen der Schrift auseinander, in eine hermeneutische (buchstäbliches Verständnis versus geistiger Schriftsinn) und eine heilsökonomische (Gesetz versus Geist, Altes Testament versus Neues Testament) Formel (vgl. Ohly 1959). Daraus entwickelte sich allmählich ein Regelsystem der Schriftauslegung.

Aber bereits in der durch Philon (um 15 v.Chr.-45 n.Chr.) übermittelten, allegorischen Auslegungsmethode wurde das Verhältnis zwischen wörtlicher und allegorischer Auslegung so wie zwischen Körper und Geist bestimmt. Der historische Sinn besteht hier darin, dass der Wortklang (*vox*) ein Ding (*res*) zum Inhalt hat. Im Wesen der Heiligen Schrift ist das ‚Ding‘, in dem sich der Buchstabensinn erschöpft, erst der eigentliche Bedeutungsträger. Die Aufgabe der mittelalterlichen Wissenschaft war es, den geistigen Sinn der Dinge zu eruieren. Innerhalb der christlichen Wortauslegung ging es um die Enthüllung des bei der Schöpfung in der Kreatur versiegelten Sinns der Sprache Gottes (vgl. Ohly 1959). Entsprechend dem Aspekt, unter dem das Wort nach seinem Sinn befragt wird (von einem professionellen Rezipienten), erschließt es sich dem Ausleger nach der historischen, allegorischen, tropologischen und anagogischen Dimension des Wortsinnes. Die allegorische Auslegung ist dabei unverzichtbar an Visualität gebunden (vgl. Wenzel 1995, 464).

Die Hermeneutik des Mittelalters ist also die der vierfachen Schriftauslegung. Der geschichtliche Buchstabensinn (1.) gibt Antwort auf das geschichtlich Gewesene. Der allegorische Sinn (2.) ist die Antwort auf die Frage nach der heilsgeschichtlichen Bedeutung. Die Allegorie meint den Bedeutungsbezug zwischen andeutender Verheißung

(Präfiguration) und Erfüllung, eine im heilsgeschichtlichen Denken verankerte typologische Denkform. Der tropologische, auch moralisch genannte Sinn (3.) erschließt sich im Hinblick auf das Leben der einzelnen Seele in der Welt. Er gibt Anweisungen zur Lebensführung, um zum Heil zu gelangen. Zuletzt bezeichnet der anagogische oder eschatologische Sinn (4.) den Weg in den Himmel. Er entfaltet sich, wenn das Wort nach seiner Aussage über die im Jenseits sich erfüllenden Verheißungen befragt wird. Der buchstäbliche Schriftsinn bildet die Basis für eine dreistufige hierarchische Typologie: Allegorie, Tropologie und Anagogie. Dieses

„typologische Prinzip [...] der Doppelsemantisierung [...] ermöglicht verschiedene, bisweilen kontroverse Sinnsysteme miteinander kompatibel zu machen“ (Wenzel 1995, 474).

Die Besonderheit dieses Denkens liegt in der ahistorischen Perspektive, zeitlich voneinander getrennte Ereignisse aufgrund überzeitlicher Ähnlichkeitsverhältnisse miteinander zu verbinden (vgl. Wenzel 1995, 472).

Ein vielzitiertes Beispiel für die vierfache Schriftauslegung zeigt sich am Sinn von ‚Jerusalem‘: Im wörtlichen Sinn (*sensus litteralis*) ist ‚Jerusalem‘ die konkrete Stadt; im allegorischen Sinn (*sensus allegoricus*) ist sie die Kirche, im moralischen Sinn (*sensus tropologicus*) ist sie die Seele des Gläubigen und im anagogischen Sinn (*sensus anagogicus*) ist sie, in Verheißung auf das Jenseits, die himmlische Gottesstadt.

Im Mittelalter kam es nicht so sehr auf die Neufindung von Stoffen (vgl. Ludwig 1999) als auf deren neue Deutung an; nach Augustinus verlieh das geistige Verstehen dem Glauben das Heil. Die Rezeption christlicher Texte im Sinne des mehrfachen Schriftsinns war so genanntes exemplarisches Lesen.

Kapitel V: Das Zusammenwirken von Materialität und Magie am Beispiel mittelalterlicher Initialen

V.1. Beobachtungen zur mittelalterlichen Form deutenden Lesens

V.1.1 Meditatives Lesen

Wo den Sprachzeichen keine festen und eindeutigen Begriffe zugeordnet werden können, sind die Grenzen der Sprache erreicht. Die Schrift jedoch besitzt die Potenz, eben diese Grenzen zu überschreiten. Ludwig (1999) stellt in Frage, ob es gestattet bzw. möglich sei, von Information zu sprechen, wenn das Mitzuteilende nicht in Worte gefasst, sondern ausschließlich optisch erfasst werden müsse oder könne. Es handelt sich für ihn bei dieser visuellen Ebene um eine „Informationsebene [...], die selbst nicht abschriftsfähig ist [...]“ (Fuchs 1985, 35). Die Informationen, die ausschließlich optisch rezipiert werden können, also ausschließlich auf eine subtilere Weise erschlossen werden müssen, ebnet den Weg vom „einfachen Lesezeichen bis zum Aufscheinen des Transzendentalen“ (Ludwig 1999, 9). Diese zusätzliche Ebene der Schrift, die das Unsagbare auszudrücken versucht bzw. mit einem Hauch des Überbegrifflichen umgeben ist, steht aufgrund der Betonung der Materialität der Schrift in Zusammenhang mit genuin magischem Schriftgebrauch. Die „esoterische Sphäre der Verständigung [bleibt] von der Sphäre öffentlicher Kommunikation getrennt“ (Wenzel 1995, 461).

Durch die besondere Behandlung des Buchstabenmaterials, die sich an der Ausgestaltung der Initialen manifestiert, wurde die Materialität der Buchstaben betont und das schriftlich Fixierte erhielt eine zusätzliche, nämlich eine semantische, transzendente Ebene. Diese zusätzliche visuelle Ebene weicht von der kognitiv ausgerichteten Informationsentnahme ab und präsentiert gleichberechtigt neben dem Symbolcharakter des Geschriebenen einen Raum für jenseits aller Begrifflichkeit Liegendes: Das christliche Mysterium ist nur indirekt darstellbar (vgl. Wenzel 1995, 461).

Wenn die Schrift seit je mehr oder anderes gewesen ist als intellegible Information und somit über Sprache hinauszuweisen vermag, so ist zu vermuten, dass diese andere Bedeutung auch seit je dekodierbar war und dekodiert worden ist: „Was sie war oder enthielt, konnte in anderer Weise angeeignet werden“ (Czerwinski 1997, 6) als durch Lesen: der Inhalt war simultan präsent. Bücher, besonders mittelalterliche christliche Handschriften bewahrten nicht nur Texte, sondern hatten auch eine repräsentierende magoide Funktion, die Kraft entfaltete, den Betrachter in die verschlungene Ornamen-

tik und Ausgestaltung der Initialbuchstaben zu versenken (vgl. Ganz 1992, Sauerländer 1994).

Wie bereits erwähnt, bedeutet die Ikonizität für die Wahrnehmung des Buchstabens eher einen Störfaktor als eine Lesehilfe, denn ein Buchstabe kann nicht gleichzeitig als Bild und als Schrift gelesen werden; erst die Ignorierung der Bildebene ermöglicht seine Verwendung als arbiträres Symbol (vgl. Gross 1994, 72). Der ideologische Code (Eco), der mittelalterliche Initialen dechiffriert, ist die Erfahrungswirklichkeit und das erworbene Wissen des christlich Gläubigen. Dieser Code erlaubt es, die Initialen analog/simultan wahrzunehmen (vgl. Czerwinski 1997). Die Darstellung mittelalterlicher Initialen erfordert die Alternation der optischen und der kognitiven Wahrnehmungsweise, die nacheinander realisiert werden müssen. Die Schreiber bzw. Illustratoren mittelalterlicher Handschriften verbanden diese inkongruenten konkurrierenden Formen so kunstvoll miteinander, dass der Buchstabe häufig erst überraschend aus einer körperhaften Darstellung heraustritt. „Damit etabliert sich im Mittelalter das Buch als Simultanobjekt, [...] das die Diskontinuität des Lesens verstärkt“ (Gross 1994, 62). Mit der Inszenierung von Schrift waren ganz unterschiedliche Intentionen, Voraussetzungen (vgl. Harms 1996) und Wahrnehmungspotenzen verbunden. Der Umgang mit Büchern, besonders im Mittelalter, war multisensorisch (vgl. Gross 2000)¹⁶¹.

Um die audiovisuelle Wahrnehmung (vgl. Wenzel 1996) im Mittelalter zu beschreiben, muss das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit betrachtet werden¹⁶². Das Lesen im Mittelalter war ein materieller Vorgang; Format und Gewicht eines Codex verlangten sorgsamem Umgang, bei dem sich sozusagen zwei Körper begegneten und in einen Austausch traten. Die „Mehrdimensionalität der sensorischen Wahrnehmung“ (Wenzel 1995, 10) konstituiert den Zusammenhang von Schrift und Bild. Beim professionellen Lesen der Mönche ertönten ‚die Stimmen der Buchseiten‘ (voces paginarum) (Schön 1999, 11); der Mönch hörte dem Buch zu – die Konsequenz der mittelalterlichen Schriftlichkeit ist somit die Vokalisation der voces paginarum (vgl. Wenzel 1995, 476). In der mittelalterlichen Wahrnehmung graphischer Zeichen waren vor allem Hör- und Sehsinn eng miteinander verbunden.

¹⁶¹ Vgl. zum körpergebundenen, sinnlichen Lesen die Arbeiten von Gross 1994 und 2000.

¹⁶² Vgl. die ausführlichen Arbeiten von Wenzel 1995, 1996, Schön 1993, 1999, Koch 1997.

“Dieser ‚lectio divina‘ kam es weniger auf das kognitive Verstehen des Textes an als vielmehr darauf, sich der Autorität des Textes auszuliefern, sich für lange Zeit in ein Buch zu versenken, den Text in einer Art Wiederkäuen (*ruminatio*) sich einzuverleiben.” (Schön 1999, 12)

Der Auslegungshorizont des Christentums ist auf meditative Lektüre hin angelegt, in der

„der Überschuß an Sinn, der durch die göttliche Inspiration in die Schrift gelegt ist [...] eine Exegese fordert, die über den Buchstabensinn hinausgeht auf die spirituelle Dimension des Wortes“ (Wenzel 1995, 462).

Die mittelalterliche Anthropologie geht von der der Schrift innewohnenden göttlichen Weisheit aus.

Die Initialgestaltung löst die erstarrte Schrift auf und „verwandelt [...] den Buchstabenintellekt in das Feuer eines ursprünglichen Sinnes, wo Wort und Geist dasselbe bedeuten“ (Schardt 1938, 9). Es zeigt sich im Bereich der Initialgestaltung also nicht die nahe liegende Entwicklung einer Bilderschrift zur phonetischen Symbolschrift, sondern die Ausschmückung einzelner Buchstaben macht sich den umgekehrten Weg zunutze. Das, was von Worten¹⁶³ mit dem Verstand erfasst wird, ist ihr verstandesmäßig begrifflicher Teil. Dieses intellektuelle Verständigungsmittel ist eine Zusammenfassung von Merkmalen. Ein Wort hat jedoch die Kraft, Bilder zu erschaffen und somit den Geist zur Entfaltung zu bringen – hier setzt das subtil meditative Moment ein. Künstler wie die Codexilluminatoren besaßen die Fähigkeit, den Bildern der Welt ihren geistigen Charakter zu erhalten. Alles Geistige bedarf einer Materie, um wahrgenommen zu werden und das, was wir über die Sinne aufzunehmen vermögen, ist unerschöpflich (vgl. Schardt 1938, 123): „Das Wesen einer Sache ist [...] das, was ihr dauernd eigen ist.“ (Schardt 1938, 7) Und das, was unerschöpflich im Werden ist und dabei auf ein Ziel konzentriert, nämlich die Erfahrung des Göttlichen, hatte und hat meditativen Charakter.

¹⁶³ Wenn Schardt 1938 von Worten spricht, meint er immer das geschriebene Wort, nicht ausdrücklich das gesprochene. Dennoch schwingt im geschriebenen Wort seine Lautierung immer mit (vgl. Schardt 1938, 60 und 80).

V.1.2. Die simultane Präsenz

Es muss und kann für unseren Zusammenhang die historische Entwicklung im Letzten dahingestellt bleiben: Ob die Initiale anfangs als Operator einer informativen Lesbarkeit diente (vgl. Czerwinski 1997), also nach einem rein graphischen Gestaltungsprinzip der Seite als Ganzes entstand ohne die geringste Rücksicht auf den Textzusammenhang oder ob die Größe der Initiale anfangs das einzige war, was sie gegenüber den anderen Buchstaben auszeichnete, muss nicht entschieden werden. Ebenso darf offen bleiben, ob sie ein Gliederungselement der Seite, dann des inhaltlichen Textzusammenhangs (vgl. Pächt 1984) war, das sich erst im Laufe der Entwicklung verselbständigte und seine ursprüngliche Funktion (vgl. Pächt 1984) ins Gegenteil verkehrte, so dass die Form des Buchstabens von den graphischen Elementen bis hin zur Unkenntlichkeit überlagert wurde. Diese Alternativen stehen für unsere Perspektiven nicht zur Diskussion. Entscheidend ist, dass die genannten Funktionen der Initialen bestanden und wahrgenommen wurden.

Die simultane Präsenz mittelalterlicher Initialen christlicher Handschriften (vgl. Czerwinski 1997) verkörpert insofern eine historisch besondere Aneignungsform von Schrift, weil sie in einem einzigen Augenblick gestalthaft stattfand. Die Rezeption mittelalterlicher Initialen vollzog sich noch nicht ausschließlich sukzessiv, wie es unserer heutigen Wahrnehmung entspricht, sondern simultan. Durch simultane Wahrnehmung wurde mittelalterlichen Perzipienten eschatologische Erkenntnis ermöglicht (vgl. Werckmeister 1966): Die Gestaltung der Elemente der *sacra pagina* war auf Analogie hin angelegt¹⁶⁴. Sofern Texten und Bildern des Mittelalters damit ein weiterer, zusätzlicher Sinn eignete als von heutigen Lesern/Betrachtern rezipiert wird, liegt damit nahe, dass Initialen einer anderen Form von Wahrnehmung entsprechen und ihr die Entstehung verdanken. Das „Kultding Codex“ (Czerwinski 1997, 11) konnte nur mit dem Wissen um seinen Inhalt ‚gelesen‘ werden. Lesen und Schreiben waren in der Liturgie keine Kulturtechniken zur Speicherung und Abrufung von Information, sondern in ein Ritual eingebunden. Damit wird das Zusammenspiel von Schrift und Magie besonders deutlich.

¹⁶⁴ Allerdings besteht kein Zweifel daran, dass die ‚Einheit‘ wesentlich an der *scriptio continua* hing. Von symbolisch-visueller Information der Textgestaltung lässt sich erst mit Beginn der Leerzeichen sprechen.

Im Laufe der Geschichte unterlag die Bedeutung und Funktion der Kulturtechniken bzw. der Umgang mit Schrift und Bildern einem Wandel, der eng mit den Begriffen Gedächtnis und Erinnerung zusammenhängt. Da die Schrift (das Schriftbild) an den Kräften teilhatte, die in ihr benannt wurden, bildeten Bild und Text eine in der Wahrnehmung nicht auftrennbare Einheit; ihre Logik ist die der Verdichtung (vgl. Czerwinski 1997). Bild und Buchstabe wurden simultan übereinander gelegt, kontaminierten. Diese Doppelung war ein Element der sakralen Würde des Codex: Wiederholung und Multiplikation bedeuteten nicht Tautologie, sondern Potenzierung (vgl. Assmann, A. 1994a).

„Von dem alles gilt, was die ‚Magie‘ der Zeichen, der Buchstaben immer gewußt hat: daß die geringste Veränderung an diesen Dingen und Formeln, die die Welt waren, den Kosmos zum Einsturz bringen konnte, daß das Nennen der Namen, das Schreiben und Lesen der Buchstaben das Universum schaffte oder vernichtete.“ (Czerwinski 1997, 16f)

Bei einer gegenwärtigen Untersuchung mittelalterlicher¹⁶⁵ Initialen christlicher Handschriften, mit dem Ziel, ihre Bedeutung und Beschaffenheit zu analysieren, muss die einheitliche, simultane Wahrnehmung zugunsten eines sukzessiven Zugriffs aufgegeben werden, um sich dem ‚Zauber dieser Einheit‘ (Czerwinski 1997) kognitiv nähern zu können. Erst daran anschließend lässt sich die Möglichkeit simultaner Wahrnehmung probieren. Wir sind dabei geneigt, alles das, was uns fremd geworden ist, aus Mangel an rationalistisch-schlüssigen Theorien als ästhetisch zu klassifizieren (vgl. Czerwinski 1997). Gerade in der Produktion und Rezeption mittelalterlicher Initialen christlicher Handschriften ging es jedoch um das Unbeschreibbare, das eher magoid als ästhetisch bezeichnet werden muss. Gleichwohl ist das ästhetische Moment darin zugleich und simultan auch immer präsent.

¹⁶⁵ Die mittelalterliche Art der Darstellung bestand aus mehreren Schichten, dem vierfachen Schriftsinn, der es erlaubte, alle religiösen Texte/Schriftbilder auf ihren heilsgeschichtlich präfigurierten Inhalt hin zu deuten. (siehe Kapitel IV)

V.1.3 Zum Verhältnis von Buchstabenform und Verbildlichungstendenz

Jeder Buchstabe hat eine eigene Physiognomie, nach der die Schriftzeichen gestalthaft geformt wurden. Er verband sich nur mit solchen ornamentalen Formelementen, die diesem Buchstabengefüge als wesensmäßig zugehörig erschienen, als zoomorphe oder figurale Gebilde (vgl. Jantzen 1940).

„Aber erst indem sich diese gestalthaften Schriftzeichen in kunstvollem Wechselspiel zusammenfinden, sich gegenseitig steigern und erhöhen und sich zu der Ganzheit der Schriftseite zusammenschließen, erwächst jene eigenartige sakrale Wirkung, die dem ‘Wort’ Gewicht und Würde und eine Aussagekraft gibt, die weder durch sprachliche Mittel noch durch illustrierende Beigaben vermittelt werden könnte, sondern ausschließlich im Reiche des Anschaulichen liegt und vielleicht noch ihrem ursprünglichen Sinne nach mit der magischen Kraft des Bildzeichens im Zusammenhang steht.“ (Jantzen 1940, 510).

Inwieweit Körperlichkeit oder Figürlichkeit darauf angelegt waren, den Buchstaben zum Ausgangspunkt eines exegetischen Aktes zu machen, muss unbeantwortet bleiben, da sich der systematische Umgang mit dem Alphabet für die Klärung dieser Frage als unergiebig erweist. Dennoch ist der Einzelbuchstabe zusammen mit einer inszenierten graphischen Körperlichkeit Grundlage für Deutungen geworden, so dass der Buchstabe zum Bild transformiert wurde und einen mehrgliedrigen Deutungsakt ermöglichte (vgl. Harms 1996). Die Buchstaben wurden als heilsgeschichtliche Ereignisse gedeutet, indem unterschiedliche Signifikanten miteinander kombiniert wurden. Beischriften sicherten den Buchstaben die sichere Dechiffrierung.

„Nicht von der vorgegebenen Buchstabenform wird eine in der Form ähnliche Dinglichkeit deutbarer oder gedeuteter Art angezogen, sondern formunabhängig werden Dinge oder Ereignisverkürzungen so montiert, daß eine dichte Aussage innerhalb des vom Buchstaben gegebenen Rahmens abgelesen werden kann. Ding und Textelemente inszenieren die einzelne Buchstabenform; mit der Wahrnehmung der Buchstabeninszenierung verbindet sich sukzessive die mehrgliedrige, aus einzelnen Wahrnehmungsakten zusammengesetzte Lesung der Buchstabenteile.“ (Harms 1996, 582)

Im sich verzögernden Lesakt, der vom Erkennen der Buchstabenform über die Wahrnehmung der heilsgeschichtlichen Deutung bis hin zur meditativen Versenkung ging, hatte der Betrachter an einer Reihe von Lese- und Wahrnehmungsakten teil. Dieser Gesamtzusammenhang war nur für den zeitgenössischen Leser und Betrachter erkennbar: Der verzögerte Lese- und Verstehensakt der Initialbuchstaben gelang als Inszenierung der Kernaussage (vgl. Harms 1996). Mittels der Technik der Wortzergliederung wurde die graphische Besonderheit einzelner Buchstaben ausgeführt. An der ersten Jahrtausendwende nutzte die ottonische Buchmalerei die Möglichkeiten zur ‚magoiden Verbildlichung‘ des Wortes, indem das Wortbild gleichwertig neben das figürliche Bild trat (vgl. Jantzen 1940). Innerhalb der bildmäßigen Auffassung der Schriftseite stand die Initiale nicht mehr zwingend am Anfang des Wortes. Der logische Buchstabenzusammenhang wurde zerrissen zugunsten einer ausdrucksstarken Ganzheitswirkung, die von der bildmäßig verteilten Komposition und Ausgestaltung der Schriftzeichen lebte. Mittels der Gestaltung der Schriftseiten, Worte und Buchstaben wurde unvermittelt höchste sakrale Wirkung erzielt. Dieser Umgang mit Schrift entsprach der Vorstellung von der ‚Atomisierung des Wortkörpers‘ (vgl. Harms 1996). Im Mittelalter wurde die platonische Tradition aufgegriffen, die Sinnschichten der einzelnen Wörter und Buchstaben aufzudecken; einzelne Buchstaben konnten zum Ausgang neuer Wörter und Bedeutungen werden. Verdinglichte Einzelbuchstaben konnten einen Text mit kommentierenden Inhalten versehen, die mit einer verbalen Auslegung verbunden sein konnten und auch ohne diese einen signifikativen Charakter entfalteten.

Warum einzelne Buchstaben stärker als andere eine Affinität zur Verdinglichung aufweisen, kann in dieser Studie nicht vollends geklärt werden. Festzuhalten bleibt, dass einige Buchstaben trotz der einheitlich-systematischen Verwendung des Alphabets anders behandelt werden, d.h. außerhalb des Systems figural oder ornamental dargestellt und gedeutet werden. Buchstaben, die eine offensichtliche Ähnlichkeit mit christlich-sinträchtigen Symbolen erkennen ließen, wurden bevorzugt ausgestaltet, wie das ‚T‘ als christliches Kreuz in den Te-igitur-Initialen am Beginn des Kanons des Sakramentars (vgl. Gutbrod 1965; Suntrup 1980). Ein anderer Grund für die bevorzugte Gestaltung einiger Buchstaben mag an ihrer exponierten Stellung im Text liegen. Die christliche Gematrie (numerische Buchstabenmystik) wurde hauptsächlich für hermeneutische Zwecke verwendet (Holtz, Gottfried 1981). Die neutestamentliche Selbstaussage Gottes in der Apokalypse „Ich bin das A und Ω“ aus der griechischen Philosophie wurde im Judentum und später im Christentum übernommen (vgl. Holtz, G. 1981), denn das Al-

phabet erlangte auch im Christentum symbolische Bedeutung: Das komplette Alphabet symbolisierte die Vollkommenheit der himmlischen Welt. Im Mittelalter war das Buchstabensymbol für ‚I‘ Jesus, das Symbol für Christus, das ‚T‘ das Symbol des Kreuzes, das ‚V‘ mit seinen nach oben geöffneten Enden das Symbol der menschlichen Natur, das ‚D‘ als geschlossener Ring das Symbol der anfangs- und endlosen göttlichen Natur Christi (vgl. Daxelmüller 1983).

Besonders im Mittelalter bediente man sich der Magie der Buchstabensymbolik. So bekamen die Kinder vor ihrem ersten Schultag die Buchstaben des Alphabets auf einen Zettel geschrieben und unter ein Ei gemischt zu essen. Die Alphabet- und Buchstabensymbolik sowie die Ausgestaltung einzelner Buchstaben gingen von der Vorstellung des göttlichen Ursprungs der Schrift aus und beruhten auf der Auffassung des Buchstabes als Träger einer verhüllten, höheren Wahrheit¹⁶⁶. Zugleich spiegelt sich in den Buchstaben die Vorstellung eines göttlichen Ursprungs: So bezog sich das ‚A‘ durch seine drei Striche auf die Dreieinigkeit des christlichen Gottes; einzelne Vokale entsprachen verschiedenen Farben, einzelne Konsonanten verschiedenen Eigenschaften (vgl. Daxelmüller 1983).

V.2. Die magoide Aura der Initiale

In der zum Bild gewordenen Initiale wurde der göttliche Ursprung der heiligen Schriften vor Augen geführt. Informationen verschiedenster Art erhielten über das Bild Einlass in den Text: Bilder konnten eine Textstelle illustrieren und die durch die Worte hervorgerufenen Assoziationen darstellen; sie konnten aber auch selbst Informationen enthalten. Die „Einspielungen visueller Information“ (Ludwig 1999,12) sind als ‚multimedial‘ zu bezeichnen. Die „Bildwerdung [ist] mehr als ein ornamentales Spiel oder als ein paar materiell lesbare Worte“ (Jantzen nach Ludwig 1999, 13). Die Bildwerdung bzw. die Verbildlichung der Schrift hatte die Aufgabe, einen Buchstaben herauszuheben und auszuzeichnen.

Nicht nur die bekannte Hermeneutik des vierfachen Schriftsinns des Mittelalters, sondern auch die mögliche Manifestation der magischen Kräfte (vgl. Assmann,

¹⁶⁶ Im magischen Schriftgebrauch konnte diese Wahrheit mittels verschiedener Methoden (Zeremonien/Rituale) ermittelt werden.

A./Assmann, J. 1992), die den symbolträchtigen Initialen innewohnten, durchkreuzten den Mitteilungscharakter der Schrift durch zusätzliche Perspektiven. Initialen waren durch ihre Ausgestaltung von der spirituellen Dimension in der Botschaft des biblischen Wortes durchdrungen (vgl. Sauerländer 1994). Die auffällige Ausgestaltung des Schriftmaterials macht die Annahme von einer unbezweifelbar vorhandenen affektiven und zugleich transzendenten Perspektive des Schriftumgangs deutlich, die in der Entwicklung des rein kognitiven Schriftgebrauchs immer mehr in den Hintergrund rückte, dennoch aber nie ganz verschwand; dies ist insofern bemerkenswert, als heutige Leser darauf geschult sind, die „nichtintellektuelle Appellstruktur“ der Texte zu ignorieren und den „körperlichen Subtext“ für den Lesevorgang als irrelevant zu halten (vgl. Gross 2000, 167).

Die gestalterisch geformte Ausdruckssubstanz der Initialen kann heute dreifach beschrieben werden: Erstens als Konfigurationen arbiträrer Schriftzeichen (Buchstabe als Symbol), als graphisch-ikonische Zeichen mit abbildendem Charakter (Bild) und außerdem als physikalisch-gegenständliche Materialität, als Zeichensubstanz. Die Gegenständlichkeit der Signifikanten erlangt selbst zeichenhafte Funktion und wird somit zur Basis der Signifikationsprozesse.

„Die auratische Wirkung, die sakrale Magie einer solchen Initialenseite lässt sich nur aus dem Kontext der Liturgie, der feierlichen, lauten Lesung des göttlichen Wortes verstehen [...], der blühende Buchstabe steht für die Verkündigung des Verbum Die.“ (Sauerländer 1994, eigene Paginierung: 12)

Das spirituelle Verständnis für die Materialität von Schrift ergab sich aus dem pragmatischen Rahmen und dem kulturellen Kontext der Initialen, denn das magisch-verwirrte Verhältnis von Schrift und Bild ist uns fremd geworden (vgl. Sauerländer 1994, Czerwinski 1997). Die mittelalterliche Initiale entfaltete erst beim Vollzug der Messfeier ihren theologischen und rituellen Sinn. Innerhalb der Wandlung der Schrift zur Möglichkeit der leisen Lesbarkeit hin und im Zuge der Christianisierung wurden die Buchstaben (heiliger) Schriften mit Motiven aus einer außerhalb der Schriftlichkeit stammenden Vorstellungswelt angereichert (vgl. Sauerländer 1994).

Die Initiale war nicht nur Schmuck- und Gliederungselement und diente der kognitiven Sinnzuweisung, sondern sie forderte und besaß aufgrund ihrer überbordenden Gestal-

tung und der daraus folgenden Verlangsamung des Leseprozesses ein meditatives (Werckmeister 1967) Moment. Sofern sie die Erreichung der höchsten Erkenntnisstufe (vgl. Czerwinski 1997) ermöglichte, eignete ihr zudem eine kontemplative Notation (vgl. Meier 1990). Die visuelle Bedeutung der Schrift in der Initialgestaltung weist folglich über das Benennbare hinaus in die magische Aneignung des Geschriebenen. Die Initiale transzendiert ihre materielle Seinsform und hat teil an den Kräften, die in dem ihr folgenden Text beschrieben werden, ohne mit ihm in unmittelbarem Zusammenhang stehen zu müssen (vgl. Pächt 1984, Czerwinski, u.a.). In der mittelalterlichen Liturgie trat der Codex an die Stelle Gottes selbst: das Evangeliar vertrat Christus, indem es auf einen leeren Thron gelegt wurde (vgl. Dinzelbacher 1983, Illich 1990).

V.2.1 Unlesbarkeit, simultane Wahrnehmung und magoide Wirkung

Das Schriftbild mittelalterlicher Handschriften zwang zu langsamem Lesen bzw. Schauen¹⁶⁷. Durch die bildhafte Ausgestaltung der Texte wurde die Lesbarkeit erschwert, so dass die Schriftzeichen über ihre buchstäbliche Ebene hinaus bedeutungstragend waren: Sie wurden zum Auslöser meditativer oder kontemplativer¹⁶⁸ Schriftwahrnehmung bzw. Schrifterfahrung. Neben dem kognitiven sinnerfassenden Lesen bestand gleichberechtigt die sinnliche Wahrnehmung durch Meditation.

“So meint ‘Lesen’ tatsächlich oft, einen mehr oder weniger auswendig gekannten Text mit lauter Stimme lebendig werden zu lassen. Die Verwandtschaft zum Beten ist offensichtlich.” (Schön, 1999, 11f.)

Der mittelalterliche Rezipient der Initialen und Bibeltexte eignete sich die visuellen Zeichen mit allen körperlichen Sinnen in einer ganzheitlichen sensorischen Wahrnehmung an.

¹⁶⁷ A. Assmann nennt dieses langsame Lesen bzw. Schauen ‚Starren‘ bzw. den ‚faszinierten Blick‘ (vgl. Assmann, A. 1994) und führt den Begriff der ‚wildes Semiose‘ (1988) ein, indem sie sich ausdrücklich auf die Formen des religiösen Lesens im Mittelalter bezieht.

¹⁶⁸ Kontemplation gilt als die zweite Stufe des mystischen Erkenntnisweges, dessen Ziel die Vereinigung (unio mystica) mit Gott ist. Meditation, als erste Stufe, und Kontemplation werden häufig in einem Atemzug genannt. Das liegt daran, dass fernöstliche Formen der Meditation gar keine gegenständliche Meditation kennen. Für vorliegende Arbeit zeigt sich jedoch ein wichtiger Unterschied in diesen Gebetsformen: Während Meditation einen Gegenstand hat (betrachtendes Gebet), z.B. Schrift, ist die kontemplative Hingabe völlig gegenstandsfrei und kann somit nur mittelbar, nämlich dadurch, dass sie sich als zweite Stufe des Erkenntnisweges auf die erste bezieht, auf den Umgang mit Schrift bezogen werden. Die Formen können ineinander übergehen. Im christlichen Abendland war die Meditation in der Regel Schriftmeditation.

mung an: Die graphischen Merkmale wurden mit den Augen wahr genommen; über die Ohren erfolgte die auditive Rezeption, durch die Lippen seine eigene laute Wiedergabe des Gelesenen beim sog. ‚mönchischen Murmeln‘¹⁶⁹ (Illich 1990). Zudem wurde die Wortfolge durch die rhythmische Bewegung des (Ober-)Körpers (Sensomotorik) erfasst. Das laute Lesen war eine “Ekstase-Technik” (Schön).

“[D]as ganzheitliche Erfassen eines Schriftwerkes [ist] sehr viel mehr als die bloße Aufnahme von Information.” (Wenzel 1996, 117)

Codices und die darin enthaltenen ausgezeichneten Buchstaben waren durch ihre sinnlich wahrnehmbare Materialität charakterisiert und

„sie bilde[te]n die multisensorische Wahrnehmung einer körpergebundenen Erinnerungskultur noch lange ab” (Wenzel 1996, 128).

Die mittelalterliche Verbindung von Medium und Botschaft lässt sich heute, rationalistisch interpretierend und dem Wesen ihrer Zusammengehörigkeit nur undifferenziert Rechnung tragend, als ‚magisch‘ qualifizieren: Das Medium, die Botschaft und ihr göttlicher Inhalt waren identisch und partizipierten an der Qualität des Numinosen.

Die Initiale entwickelte sich von der Funktion eines Lese- und Merkzeichens hin zu einem künstlerischem Selbstzweck: Die „Verunklärung der Lesbarkeit“ (Pächt 1984, 65) führte zu der Wertung der Initiale als einem magischen Symbolzeichen. Vor allem die ganzseitige ungegenständlich-insulare Initialdekoration in den Evangeliaranfängen entsprach durchaus nicht dem Prinzip der zeichenhaft-symbolischen Realisation der umgebenden und nachfolgenden Inhalte. Dem Schreiber und Illuminator war es wohl kaum an der Lesbarkeit gelegen; „er möchte vor allem den mystischen Klang der Nomina Sacra“ (Pächt 1984, 68) hervorrufen. Das aus den Anfangsbuchstaben des griechischen Alphabetes, heilige und oft in Kreuzform dargestellte Christus-Monogramm XP (Chi-Rho, Christus Rex) sollte unmittelbar geschaut werden, denn es ersetzte noch im Mittelalter die Darstellung Gottes. „Als magisches Zeichen vertritt das Wort das Bild, wird es Bild“ (Pächt 1984, 68). Die Magie-Valenz der insularen Buchkunst zeigt sich zudem in der Goldschrift und in dem purpurnen Pergament, so dass Pächt von monumentalen magischen Schriftzeichenkombinationen sprechen kann (vgl. Pächt 1984, 67).

¹⁶⁹ Ruminatio ist das ‚Wiederkäuen‘ eines Bibelwortes, das zur Verinnerlichung desselben führt.

Besonders in der frankosächsischen Buchmalerei der Mitte des 9. Jahrhunderts überwog das abstrakte Ornament, während die figürlichen Elemente eine untergeordnete Rolle spielten. Parallel dazu rückte die Initiale zunehmend in die geometrische Mitte der Buchseite. Die Planung der Schriftseite verlangte nach dem Primat der Dekoration, so dass entgegen der ursprünglichen Bestimmung und Gewohnheit nicht der erste Buchstabe der ersten Seite, dem die übrigen Schriftzeichen folgten, zur Initiale ausgestaltet wurde. Im 10. Jahrhundert erhielten die Initialbuchstaben besondere dynamische Qualitäten, die die Kernformen des Buchstabens überfluteten und sich nach allen Richtungen fortranken, so dass das Rahmenwerk zu ihrer Stütze wird, um die „ehrfurchtgebietende Größe der heiligen Schriftsymbole zu unterstreichen“ (Pächt 1984, 75).

Der rezeptionelle Prozess, der der Initialwahrnehmung zugrunde liegt, bzw. den die Initiale auszulösen vermag, ist als ‚Perzeption‘ zu bezeichnen. Dieser Begriff soll verdeutlichen, dass die Wahrnehmung der mittelalterlichen Buchkunst in einem interaktiven und meditativ-kontemplativen Sinn weit intensiver erfolgt als bei der rational-intelligiblen ‚Rezeption‘ konventionalisierter Textgestalten.

Damit ist die These verbunden, dass die ‚Verschönerung‘ der mittelalterlichen Initialkunst zur Vereigentlichung und Verdichtung beiträgt, die zu einer eigenen religiös-kontemplativ-ästhetischen Wahrnehmung führt und dieser Kultur entspricht und niemals asemantisch bzw. exklusiv lediglich ‚nur‘ ästhetisch ist. Im bewussten, die ästhetischen Valenzen aufnehmenden Umgang mit der Schriftmaterialität wird ihre Eigenwirklichkeit deutlich. Die Gestaltung der Schriftzeichen (Initialen) selbst lässt erkennen, dass Unterschiedsmerkmale angebracht wurden, mit denen sichtbar wird, dass gewisse Teile des Textes sich in ihrer Funktion von anderen Teilen unterscheiden. Die Kombination von (typo-)graphischen Mitteln steigerte die Wirkung. Die qualitative Komplexität der Initialgestaltung rangiert innerhalb der bewussten Existenzform der Schrift als Schwellenphänomen, das zwischen Bild und Schrift oszilliert. Codices und Schmuckbuchstaben haben also nicht nur symbolisch, sondern auch real/material am Göttlichen teil und entsprechen damit der binären Struktur der Schrift. Durch die Verdichtung der Schrift mittels der figürlichen und ornamentalen Initialen ist der Inhalt der Codices simultan präsent und wahrnehmbar. Im mittelalterlichen Perzeptionsgeschehen wurden die Initialen unmittelbar, in einem Augenblick gestalthaft geschaut (vgl. Czerwinski 1997). Dem damit verbundenen Weltverständnis galt Simultaneität als Abbild der Ewigkeit und war damit nicht nur eine Form der Darstellung, sondern auch eine Form der

Wahrnehmung. Die Wahrnehmung der Initialen richtete sich nicht exklusiv auf Informationsentnahme, im Sinne von Aufklärung und Belehrung, denn die *scriptio continua* konnte nur gelesen werden, wenn der Leser bzw. Betrachter bereits wusste, was die Seite enthielt (vgl. Czerwinski 1997, Schön 1999). Mit derselben Erwartung behandelte man die durch Initialgestaltung abgelöste *scriptio continua*. Das Lesen eines Codex war ein Ritual und wurde von Anfang bis Ende zelebriert, diente also nicht der Speicherung (*memoria*) und dem Abrufen von Informationen. Der Sinn der Texte und ihrer Initialen lag nicht darin, ‚gelesen‘ zu werden, sondern bestand darin, Partizipation an der Transzendenz zu ermöglichen, den der mittelalterliche *ordo* des katholischen Lebens religiös vermittelte. Deren sinnlich und perzeptiv sich übereignende Manifestation erscheint in den Initialen, die er hervorbrachte.

Der magoide Charakter des Schriftmaterials kann an mittelalterlichen Initialen christlicher Handschriften exemplarisch aufgezeigt werden, in denen sich die Eigenwirklichkeit der Materialität potenziert darstellt. Ihre Logik ist die der Vereigentlichung der Schrift. Das nach unseren Maßstäben ‚Merkwürdige‘ (Gutbrod 1965, 8) der visuell-ästhetischen Ausgestaltung des schriftsprachlichen und außerschriftsprachlichen Materials lässt sich mit der Wirkung der ‚magoiden Aura‘ (vgl. Sauerländer 1994) der Initialen begrifflich fassen. Die magoide Wirkung erfuhr die Schrift durch die ‚Verdichtung‘ (Czwerwinski 1997, 14), die ‚Verdinglichung‘ (Harms 1996) oder die ‚Verlebendigung‘ (Gutbrod 1965, 13) der Buchstaben.

Später im Barockzeitalter wird eine Umbewertung im Umgang mit der Materialität von Schrift offenbar und zwar hinsichtlich ihrer in der Überstrukturiertheit des Schriftmaterials augenscheinlich werdenden, nunmehr magoid-re- (!) präsentierenden Perspektive. Hier wird man sich der Schriftmaterialität zwar mit dem Wissen um ihren repräsentativen, symbolischen Charakter bedienen, aber dennoch in dem Bewusstsein, das Bildpotential der Alphabetbuchstaben zu nutzen.

Die Ikonizität der Schriftzeichen ist in zwei Ordnungen verankert: der menschlichen Ordnung der Sprache und der göttlichen Ordnung der Welt (vgl. Assmann, A. 1994a). „Das Festhalten an der Ikonizität erweist sich damit als eine Affirmation der göttlichen Signatur der Welt“ (Assmann, A. 1994a, 136). Dies knüpft an die mittelalterliche und im Barock noch wirksame Vorstellung an, die Welt sei ein Buch Gottes (vgl. Czerwinski 1997).

Diese Beobachtungen unterstützen die These, dass Schrift immer eine transzendente, jenseits aller Begrifflichkeit liegende Potenz besaß, die sich neben ihrer repräsentativen Zeichenfunktion einstellte. Schriftwahrnehmung geht über die Dekodierung des symbolischen Zeichenmaterials hinaus. Bedeutung und Gewicht des Gotteswortes fanden in den Initialen seinen sichtbaren Ausdruck. Die Intention, das darzustellen, was jenseits sprachlicher Mittel und illustrierender Beigaben liegt, offenbart den ursprünglichen Zusammenhang von Schrift und Bild mit dem Magischen.

V.2.2 Mittelalterliche Initialen: Beispielanalyse

Die Initialgestaltung ist ein Teilgebiet der christlichen Buchmalerei, die aber bisher aufgrund der Zuweisungsproblematik zu einer wissenschaftlichen Disziplin kaum systematische Analyse erfuhr. Die Identifikation von Gegenstand und Abbild, die in der ‚Geschichte bildlicher Darstellung‘ angesprochen wurde, zeigt sich auch an der materiellen Ausgestaltung der Buchstaben und erstreckt sich selbst darüber hinaus, auf den Codex, die Handschrift. Initialbuchstaben und der Codex bleiben nicht symbolische Repräsentanten, sondern erhalten im mittelalterlichen Identitätsdenken einen eigenen Objektcharakter.

Die Entwicklung der Initialgestaltung vollzog sich nicht einheitlich. Unterschiede zwischen der byzantinischen und der abendländischen Buchmalerei und Initialgestaltung zeigen sich vor allem am Kriterium der Lesbarkeit des Schriftmaterials. Während im Osten stärker auf die Eindeutigkeit des Buchstabens geachtet wurde, entwickelte sich im Westen die Initialgestaltung weniger nach der Lesbarkeit als vielmehr nach gestalterischen Gesichtspunkten. Die irischen Mönche verbanden keltische und christliche Symbolik so stark miteinander, dass die Initialgestaltung bald zur Seitengestaltung wurde. Da sie nicht mehr Latein sprachen, nutzten sie die Aufgabe der *scriptio continua* dazu, die Organisation der Texte visuell zu präsentieren und somit zum leisen Lesen überzugehen. Nicht nur christlich-religiöse Inhalte wurden abgebildet, sondern auch Szenen des mönchischen Alltagslebens und der persönlichen Erfahrung wurden allmählich Gegenstand der Initialkunst (vgl. Pächt 1984, Sauerländer 1994).

Figureninitialen lassen sich von den rein ornamental geschmückten Buchstaben unterscheiden, während erstere weit häufiger erhalten sind. Die Literatur äußert sich unein-

heitlich, ob vegetabile, zoomorphe und anthropomorphe Elemente gleichsam als Ornamente zu bezeichnen sind. In der westlichen Buchmalerei lässt sich zwar eine lesefreundliche von einer den Lesevorgang verlangsamenden Illumination unterscheiden. Was auf den ersten Blick möglicherweise als leicht identifizierbar erscheint, erweist sich bei intensiver Betrachtung jedoch häufig als ausgesprochen vielschichtig. Klar ist, dass die Bilder und Buchstaben aufgrund des mittelalterlichen Weltbildes vor christlichem Hintergrund mit entsprechender eschatologischer Perspektive wahrgenommen wurden. Ebenso verhält es sich mit der Farbgestaltung. Farben hatten unterschiedliche Gewichtungen und werteten den durch sie ausgestalteten Buchstaben entsprechend. Wie erwähnt, erscheinen Initialen häufig unabhängig vom Textzusammenhang, so dass die Frage nach der Verbildlichungstendenz der Buchstaben nicht eindeutig zu klären ist. Aufgrund ihrer Ähnlichkeit zu symbolträchtigen Gegenständen, wie sie das ‚T‘ mit dem Kreuz aufweist, werden einige Buchstaben häufiger ausgestaltet. Ein weiteres Kriterium ist die Bedeutung der Stelle, an der ein Buchstabe steht. Das ‚T‘ am Beginn des Sakramentars ist einer der am häufigsten ausgestalteten Buchstaben. Eine mögliche Ursache für die oft kunstvoll ausgeführte Verbildlichung des ‚T‘ an diesem Ort, das auch an vielen anderen bedeutungsvollen Stellen steht, könnte die Vergegenwärtigung des Kreuzopfers Jesu darstellen, die das Ziel und den wesentlichen Inhalt der Sakramentare darstellte. Ebenso wie die Frage nach der Verbildlichungstendenz kann die Funktion der Initiale nicht eindeutig geklärt werden. Sie begegnen sowohl als Gliederungselemente und Verständnishilfen, als auch in ihrer Funktion zur Präsentation des Göttlichen. Eine besondere Kraftwirkung der Schrift wurde durch die Verbildlichung, mit der auch die Tendenz zur Unlesbarkeit einhergeht, erzielt.

Deutlich ist, dass die Schrift durch die Figuren und Ornamente eine Eigendynamik erhält, die über den Symbol- und Zeichencharakter der Buchstaben hinausgeht. Die Betonung der Schriftmaterialität ist in der Lage, die Ganzheit der Schrift darzustellen und damit das zu vermitteln, was jenseits der Sprache liegt und mit sprachlichen Mitteln allein nicht präsentierbar ist. Die Buchstabengebilde entsprechen zudem dem natürlichen menschlichen Urtrieb des Schmuckbedürfnisses (vgl. Gutbrod 1965, 9) und dokumentieren gleichwohl den tieferen Sinn des christlichen Mysteriums. Aufgrund des Bilderstreits tendierte lange Zeit jedes religiöse Bild zum Kultbild, in dem der machtgeladene Sinngehalt als fremd und magisch empfunden wurde (vgl. Gutbrod 1965). Die Initialgestaltung wurde das ästhetische Instrument zur Vergegenwärtigung von Wunschwelten (vgl. Bandmann 1958/1959). Durch die ornamentale und figürliche Dar-

stellung werden mittelalterliche Erfahrungen und Vorstellungen von der Weltordnung unvermittelt transparent. Vor allem die ungegenständliche Ornamentik birgt Möglichkeiten, zeitgenössische Ideen und Vorstellungen zu veranschaulichen. „Dekoration ist also nichts weniger als ein sprechender Rahmen“ (Bandmann 1958/1959, 235). Ornamente hatten von Beginn an einen bimedialen Zeichencharakter: Einerseits sind sie Repräsentanten einer Würde- und Luxusform und zugleich ist ihnen immer eine Mitteilungskraft eigen. Somit verliert sich auch durch völlige Unlesbarkeit nicht ihre kommunikative Funktion. Als Repräsentanten erlangen sie gleichsam im mittelalterlichen Denken eine Selbständigkeit, die sich neben ihrem Zeichencharakter zeigt: Sie werden selbst zu autonomen Objekten, indem sie das Abgebildete in der mittelalterlichen Form der Wahrnehmung präsentieren.

Die Buchmagie als Bibliomantie, wurde vom Christentum aufgenommen (vgl. Ernst 1995, Czerwinski 1997) und divinitorisch genutzt. Vor allem die Evangelien und der Psalter fanden in der mittelalterlichen aleatorischen Lektüre zum Zwecke der individuellen Zukunftsdeutung innerhalb der Liturgie oder anderer ritueller Handlungen Verwendung¹⁷⁰. Die genannten Texte wurden besonders häufig gestaltet.

Die graphische Gestaltung der Initiale und der Schriftseite ist Ausdruck semiotischer Werte, denn an einer geschriebenen Seite ist mehr zu sehen als ein Text. Ihre Gestaltung und Gliederung nennt man seit der Erfindung des Buchdrucks Typographie¹⁷¹. Nach unserem heutigen Verständnis (vgl. dazu Czerwinski 1997) lassen sich zweckdienliche (und ästhetische) Anforderungen an die graphische Gestaltung einer Seite in drei Bereiche gliedern (vgl. Gumbert 1992): Außer ihrem symbolisch repräsentierten Inhalt erhält die Schrift bzw. die Typographie noch weitere Informationen, die abzulesen sind oder wahrgenommen werden können, ohne dass tatsächlich im Sinne von Informationszuschreibung gelesen wird¹⁷²; die Strukturierung eines Textes macht ihn für den Leser intellektuell besser fassbar. Die (typo-)graphischen Mittel zur Gestaltung lassen sich in drei Kategorien einteilen: (1.) die räumliche Verteilung der Schrift auf der Seite; (2.) die Hinzufügung neuer Zeichen zu den alphabetischen Zeichen und (3.) die Abänderungen von Zeichen selbst als Möglichkeit, weiter zu unterteilen, z.B. durch Hinzufügung von

¹⁷⁰ Neben der Bibliomantie hat sich die Bibliolatrie (Bibelanbetung, Buchstabengläubigkeit) herausgebildet.

¹⁷¹ Als Type wird der gegossene Buchstabe bezeichnet; dieser Begriff ist seit dem 18. Jahrhundert gebräuchlich. Er geht zurück auf das griechische Wort ‚typikòs‘, das als ‚figürlich‘, ‚bildlich‘ zu übersetzen ist. Vgl. auch die Arbeit zur Typographie von Wehde 2000.

¹⁷² Abgrenzung zur Hermeneutik

Unterscheidungsmerkmalen wie Größenunterschiede, Farbunterschiede, Formunterschiede, Schriftarten.

Dieselben Mittel, die zur Textstrukturierung dienen (können), können auch aus rein dekorativen Gründen angewendet werden, zur Verschönerung und nicht zur Verdeutlichung – die Intentionen sind dabei ebenso vielfältig wie die Möglichkeiten der Rezeption.

Die Anordnung der Schrift auf der zweidimensionalen Fläche der rechteckigen Schriftseite ist nicht strukturell, sondern ästhetisch bedingt (vgl. Gumbert 1992). Das räumliche Nebeneinander schafft einen Text, der auf zwei ‚Spuren‘ (Derrida 1974) gelesen werden kann, denn auch die äußere Form an sich enthält erläuternde Notizen; so kann der Leser etwa aufgrund der Anordnung des Geschriebenen auf den ersten Blick erkennen, dass er einen lyrischen Text vor sich hat. Seit der Spätantike wurden die Schlusszeilen, die nicht mit Text gefüllt werden konnten, mit Ziermustern angereichert. Aus heutiger Sicht wird die Ausgestaltung der Initialen als Kunstwerk wahrgenommen. Damit sei angemerkt, dass sich diesbezüglich die Frage nach einer Hermeneutik der Kunst stellt und inwiefern der Interpretationsrahmen ‚Kunst‘ bereits eine Projektion in die Wahrnehmung einträgt: Jede ästhetische Interpretation beruht auf einem projizierenden Eintrag und ist in diesem Sinne ahistorisch. So führte die Projektion unseres Kunstverständnisses für Farb- und Formenwerte zum Verlust des Verständnisses für gegenstandsbezeichnende und soziologische Funktionen des Ornaments (vgl. Bandmann 1958/1959).

Die drei Grundformen, in denen Schrift und Bild im ästhetisch-literarischen Leben intermedialer Schrift-Bild-Beziehungen zueinander in Beziehung treten können, zeigen sich auch in der Analyse mittelalterlicher Initialgestaltung.

„Mit Wort und Bild sind hier zusammenhängende Äußerungen, konkrete Gebilde gemeint, in denen sich das Sinn setzende – und damit Werte bezeugende – Subjekt nach den Möglichkeiten der [schrift-] sprachlichen beziehungsweise bildlichen Zeichensysteme objektiviert.“ (Willems 1990, 414)

Schrift-Bild-Formen sind (1.) aus schriftlichen und bildnerischen Bestandteilen zusammen gesetzt. Hierzu gehören u.a. illustrierte Bücher. In der Schrift-Bild-Kunst treten (2.)

Wechselbeziehungen von Schrift und Bild ein, insofern Stoffe und Formen untereinander ausgetauscht werden¹⁷³: Religiöse Texte bieten zugleich eine Stoffquelle für die Buchmalerei und für die Initialgestaltung. Innere Schrift-Bild-Beziehungen dokumentieren (3.) die Zusammenhänge zwischen den Verfahren, mit denen Gegenstände ins Bild gebracht werden und den Formen bildlichen Redens, der Ikonologie; in diesem Sinne lässt sich von ‚sprechenden Bildern‘ reden und umgekehrt von Formen sprachlichen Darstellens. Bei diesem dritten Kriterium geht es um den inneren Zusammenhang dieser beiden Relationsgruppen (vgl. Willems 1990, 415). Es geht um Schrift-Bildbeziehungen, in denen Schrift und Bild untrennbar miteinander verbunden sind und um die spezifischen Wirkungen dieses Konglomerats¹⁷⁴. Zwischen den genannten Ebenen besteht in den hier untersuchten Phänomenen stets ein enger Zusammenhang, weil und sofern die Ebenen eine Vielzahl von Übergangsformen bilden.

An der Schrift-Bild-Form der illustrierten Handschrift, der Initiale, dokumentieren sich die Wechselbeziehungen der drei genannten Ebenen. Es handelt sich um ein Phänomen der Schrift-Bild-Kunst, insofern sich in ihr ein (sub-)literarisches Werk und die Resultate einer bildnerischen Kunst vereinigen, die sich einer gemeinsamen Stoffquelle bedienen und in einem Artefakt vereinigt wurden. Zugleich stellt sich der illuminierte Codex auch als Paradigma innerer Schrift-Bild-Beziehungen dar, in dem die (literarische) Rede gleichsam in der Anschauung des Bildes evident wird. Im mittelalterlichen Codex ist das Nebeneinander von Schrift und Bild auch in der Rezeption gestalterisch zu bewältigen: Der Rezipient muss zwischen den verschiedenen Tätigkeiten der Bildwahrnehmung und der Aufschlüsselung der Texte wechseln und deren Resultate selbsttätig in die spezifische Wirkung integrieren.

Das Analysieren einer Schrift-Bild-Form hat sich im Spannungsbogen zwischen den medialen Voraussetzungen, den inneren Schrift-Bild-Beziehungen und ihren Wirkungen zu bewähren. Das erste methodische Postulat bei der Analyse von Schrift-Bild-Phänomenen, hier von mittelalterlichen Initialen¹⁷⁵, ist das Hinterfragen der äußerlich-formalen Integration von Schrift und Bild, um dann zu bestimmen, auf welche Weise

¹⁷³ Bildbeschreibungen sind häufig Gegenstand der Lyrik.

¹⁷⁴ Diese inneren Schrift-Bild-Beziehungen sind für das Zeitalter des Barocks kennzeichnend (vgl. Willems 1990).

¹⁷⁵ Dies gilt ebenso für die Untersuchung barocker Figurenlyrik und Visuell-konkreter Poesie. Die Untersuchungen bedienen sich dieser identischen Vorgehensweise.

und mit welchen Ergebnissen Schrift und Bild zusammen wirken. Die Integration von Schrift und Bild vollzieht sich in unterschiedlichen Stufen.

Auf der Ebene der äußeren Erscheinung (1.) wird geklärt, wie Schrift und Bild im Rahmen der Möglichkeiten des Mediums technisch zusammengebracht werden, wie sich z. B. Schrift und Bild auf der einzelnen Buchseite oder in der Abfolge der Buchseiten vereinigen und welchen Anteil Schrift und Bild jeweils an der Fläche der Seite haben, wie sie über die Fläche verteilt sind. Zu bestimmen ist dabei, wie sie zueinander stehen oder wie sie ineinander verwoben sind, dass sie nicht mehr getrennt wahrgenommen werden können. Zudem ist zu untersuchen, ob von dem Mittel der schriftlichen Erklärung, etwa in Form einer Über- oder Unterschrift oder Randbemerkung als Bindeglied Gebrauch gemacht worden ist. Die Ebene des Inhalts (2.) klärt, mit welchen je eigenen Mitteln und auf welche Weise Inhalte in Schrift und Bild dargestellt werden, die möglicherweise aus demselben stofflichen Zusammenhang stammen. Es wird beschrieben, welche Anteile des Stoffs jeweils in den einzelnen Bild- und Textteilen gestaltet werden und wie sie sich gegenseitig ergänzen; wie daraus ein inhaltliches Ganzes zusammenwächst. Dieser inhaltliche Zusammenhang kann durchaus nur lose sein, wie es in der gegenwärtigen Rezeption der mittelalterlichen Initialgestaltung häufig den Eindruck macht, wenn dem Text die bildlichen Elemente scheinbar allein um des Schmucks oder um repräsentativer Zwecke willen beigegeben werden. (3.) Eine weitere Perspektive beschäftigt sich mit der Funktion der Schrift-Bild-Beziehungen, denn der inhaltliche Zusammenhang kann trotz repräsentativer oder unterhaltender Funktion lose sein. In der *Biblia Typologica*¹⁷⁶ (Bilderbibel) geben Schrift und Bild ein und denselben Stoff mit ihren je eigenen Mitteln wieder oder sie kommentieren und legen sich gegenseitig aus. In Bibeln, in denen die Bilder einen illustrierenden Charakter haben, kann der Stoff auf die beiden Medien aufgeteilt sein, so dass sich ein bestimmter Rhythmus von schriftsprachlichen und bildlichen Anteilen entfaltet. Es bestehen also zwei polare Möglichkeiten der Darstellung von Integration. Entweder kehrt das durch die Schrift Gesagte redundant im Bild wieder, so dass hier von einer doppelten Gestaltung gesprochen werden kann, oder das schriftsprachlich Ausgedrückte erscheint nicht in der bildlichen Gestaltung. Das Prinzip der doppelten Darstellung des Stoffes ist ein Aspekt der funktionalen Integration, denn

¹⁷⁶ ‚Biblia Typologica‘ ist die neuzeitliche Bezeichnung für biblische Bilderzyklen seit dem 13. Jahrhundert, die die wichtigsten Heilstationen des Weges Christi enthalten. Das Alte Testament wird typologisch vorausdeutend als Verlauf und Erfüllung des göttlichen Heilsplans dargestellt. Die *Biblia Typologica* diente der Bibelauslegung und Katechese (Unterweisung) vor allem der Schriftkundigen. Vorläufer sind die *biblia picta*, die aus Bilderfolgen ohne vollständigen Bibeltext bestehen (vgl. Schweikle, G. 1990, 48f.).

die Platzierung der schriftlichen und bildlichen Elemente auf der Fläche sowie die Größenverhältnisse und die optische Pointierung suggerieren eine geregelte Abfolge der Elemente (vgl. Willems 1990). An jeder inhaltlichen Integration von Schrift und Bild sind die Prinzipien der Verdoppelung und der Ergänzung beteiligt.

„Von einem inhaltlichen Zusammenhang kann nur dann die Rede sein, wenn im Bild bestimmte inhaltliche Momente des Textes in Erscheinung treten, die in ihm, damit es Bild sein kann, zum Bildzusammenhang ergänzt sein müssen, und wenn im Wort bestimmte inhaltliche Elemente des Bildes wiederkehren, die in ihm, damit es Wort sein kann, zum Textganzen vervollständigt sein müssen.“
(Willems 1990, 420)

Die Beziehung von Schrift und Bild in den genannten Schrift-Bild-Phänomenen spiegelt ein Verhältnis der Auswahl, Ergänzung und Kommentierung wieder. Die Auswahl bestimmter Szenen, Figuren, Vorgänge, Dinge oder Symbole eines Textes für die Wiedergabe im Bild ist schon ein interpretativer Vorgang. Die Analyse untersucht auch, welche Seite der Darstellung, die schriftliche oder die bildliche, die Rezeption insofern dominiert, als dass der Leser und Betrachter sie sich zum Wegweiser nimmt, um sich das Ganze nach und nach aneignen zu können. Die Seite des Schrift-Bild-Phänomens, die zuerst vorgelegen hat, wird im Allgemeinen den inhaltlichen Zusammenhang des Ganzen begründen (vgl. Willems 1990).

Im Folgenden werden zwei Initialen aus dem Matthäusevangelium vorgestellt. Beide Beispiele entstammen somit dem wichtigsten liturgischen Buch – dem Evangeliar, das die vier kanonisierten Evangelien enthält. Sie werden in historischer Reihenfolge vorgestellt, obwohl sie innerhalb des Matthäusevangeliums in umgekehrter Reihe auftauchen. D.h. zuerst wird eine Initiale der insularen Buchmalerei vorgestellt, die sich wenige Seiten nach dem Anfang des Evangeliums findet, dann wird der initiale Beginn des Matthäusevangeliums aus ottonischer Zeit beschrieben. An beiden Beispielen lassen sich die magoiden Strukturen ihrer Schrift-Bildlichkeit exemplifizieren.

V.2.2.1 Ottonische L-Initiale im „Hillinus-Evangeliar“

Diese Initiale ist in nahezu allen Abhandlungen über mittelalterliche Initialkunst (Schardt, Pächt, Sauerländer, Nordenfalk) abgebildet, eine ausführliche Analyse steht

jedoch noch aus (Pächt 1984, 76, Sauerländer 1994, 12). Gerade an dieser Initiale lassen sich umfassende magoide (Struktur-)Merkmale exemplarisch nachweisen¹⁷⁷:



Abb. 6: Initiale „L“ aus dem Hillinus-Evangeliar, Insel Reichenau, um 1000.

¹⁷⁷ Abbildung aus Schardt 1938, 2. farbige Abbildung.

Das Hillinus-Evangeliar entstand vermutlich auf der Insel Reichenau um 1000. Der Kölner Domherr Hillinus hatte es in Auftrag gegeben. Heute wird es im Kölner Domschatz aufbewahrt. Die Initiale befindet sich im Evangeliar, d.h. im wichtigsten der liturgischen Bücher. Während der Messfeier hatte es einen besonderen Platz. In ihm symbolisierte sich die Präsenz Christi. In diesem Sinne gehörte der kostbare Codex zum Ornat der Messe, seine Initialen haben aufgrund dieser Funktion einen transzendentalen Bezug, der magoide Strukturmerkmale aufweist.

Obwohl es sich hier ebenso wie in dem Beispiel zur insularen Kunst um eine nichtfigurliche Initiale handelt, lässt sie sich nicht als rein ornamental bezeichnen, sondern zeigt gestalthaft eine florale Verlebendigung. Die Initiale bildet keine Ligatur, wie sie noch in der insularen und auch der karolingischen Initialgestaltung üblich war, sondern eine ganzseitige, organisch-florale Initiale, die den Beginn des Matthäusevangeliums auszeichnet: „Liber generati[onis Jesu Christi]“. Das Matthäusevangelium beginnt bekanntlich mit dem Stammbaum Jesu Christi. Ein dynamisch-energischer Buchstabe nimmt die komplette Seite in Besitz.

Der erste Blick richtet sich auf die sich in der Bildmitte befindliche Blume, die das Purpur der die Initiale bestimmenden Farbe in der Blütenmitte aufnimmt. Neben Purpur ist Gold die bestimmende Farbe. Goldschrift und Purpur als neue Elemente wurden zur karolingischen Zeit eingeführt. Blau ist der Hintergrund der aus der den Schachtwinkeln des ‚L’s entspringenden Blüte. Die Pergamentseite ist vollständig farbig gestaltet. Entsprechend der ottonischen Initialgestaltung wird der Rahmen zum Träger des Buchstabens, indem die Verknotungen der drei Buchstabenenden Verstreben mit dem akantusähnlichen Blattwerk des inneren Rahmens bilden. Der äußere, sehr schmale Rahmen ist rot-orange. Goldene, längliche Rauten lockern die Umrandung auf. Dann folgt ein Streifen der purpurnen Grundfarbe, bevor der innere grüne Rahmen folgt. Auch diese schmale grüne Einfassung ist mit einem feinen goldenen Strich umgeben, der sich in den vier Seiten des Blattes ausbuchtet und dadurch Raum für vier weitere Blüten entstehen lässt, die der Hauptblüte der Mitte ähneln.

Die innere Umrandung wird von goldenen Bandverschlingungen, die die Ausläufer der Buchstabenenden sind, durchbrochen. Im Rahmen befinden sich die akantusähnlichen Blätter in regelmäßigen Schwüngen dicht aneinandergereiht. Sie lassen die Kontur sowie die Maserung des einzelnen Blattes gut erkennen. Das opulenteste goldene Band-

werk, der Ausläufer des vertikalen Buchstabenschenkels, befindet sich an der oberen Leiste. Es ist so groß, dass es eine Hintergrundfarbe für die Zwischenräume fordert. Hier verwendet der Illuminator wieder rot-orange, ebenso wie in der äußeren Umrandung und im unteren Schwung des ‚L’s. Die linke goldenen Verknotung reicht ein wenig über den grünen Rand hinaus, die rechte dagegen windet sich zwar ebenso aus dem Grünen hinaus, allerdings weist ihr Ausläufer auf den Buchstaben und auf die aus ihm entspringende Blüte zurück. Alle drei Knotenenden bilden eine unendliche Windung und unterstreichen dadurch die Dynamik des anmutenden Initialbildes.

Das ‚L’ befindet sich in der Blattmitte. Seine Schenkel sind grazil geschwungen und bereiten dadurch die Form der aus ihrem Winkel entspringenden zarten Blüte. Beide Schenkel, die nahezu gleich lang sind, spalten sich zum Rand hin und öffnen ein wenig Raum für graue Füllfarbe. Das rechte Glied wird zum Rand hin jedoch wieder einsträngig. Aus dem Winkel des Buchstabens strebt die zweifarbige Blüte vor blauem Hintergrund nach rechts. Zunächst erscheint das Blau als Blütenkelch, erst beim intensiven Betrachten fällt auf, dass die Farbe auch den Stiel der Blüte umgibt und somit Hintergrundfarbe ist. Das Blattwerk ist heller grün als der kleine Rahmen, die Blattmaserung ist erkennbar. Das Blattgrün umschließt rote Blätter, die in Form und Bewegung denen eines im Winde sich leicht bewegenden Blütenkelches gleich kommen. Die dominierende Farbe der Blume ist jedoch Blau. Sie schmiegt sich in die Schräge der Buchstabenwinkel und überzieht sie zur rechten Seite mit einem leichten Rund.

Rechts der Blüte befindet sich in einem deutlichen Abstand der zweite Buchstabe des Incipits, das ‚I’. Im Feld unter dem vertikalen Schenkel stehen die Buchstaben ‚BER’. Das zweite Wort bildet mit den ersten sechs Buchstaben darunter eine Reihe ‚GENERA’, die dritte Schriftzeile bilden die in der christlichen Religion bedeutungstragenden Buchstaben ‚TI’¹⁷⁸. Die Schriftart ist die, für die Zeit der Entstehung des Initial-

¹⁷⁸ Das Sakramentar enthält den liturgischen Ablauf der Messe, denjenigen Teil, in dem alle Gebete und Handlungen unveränderlich festgelegt sind. Der Kanon des Sakramentars beginnt mit den Worten ‚Te igitur’ (Dich also...), so dass das ‚T’ größtmäßig und durch Verzierung herausgestellt wurde. Das ‚Te’ bildet den Mittelpunkt der Opferhandlung. Ein ‚T’ wurde von urchristlicher Zeit an bedeutungsgeladen als Zeichen des Kreuzes und des Gekreuzigten gedeutet. Man ging dazu über, das ‚T’ durch die Abbildung des Gekreuzigten zu ersetzen; im 8. Jahrhundert bereits findet sich im Sakramentar von Gellone eine solche figürliche Initiale (vgl. Pächt 1984). Dennoch blieb der Sakramentar von Gellone lange eine Ausnahme; erst in ottonischer Zeit wurde die Darstellung des Gekreuzigten die geläufige Form des Te-igitur-Beginns. „Es war die Zeit, in der der Drang zum bildlichen Ausdruck übermächtig wurde und alle Formgegebenheiten erfaßte, die aber zugleich großartige unfigürliche Initialgebilde erfand, die in ihrer Ausdruckskraft ebenbürtig Seite an Seite neben der Darstellung der bedeutendsten religiösen Themen traten“ (Pächt 1984, 42). Papst Innozenz III. entdeckte den Sinn der Hervorhebung bestimmter Buchstaben darin,

bildes eher untypische, spätrömische Unciale, die ihre Blütezeit bereits im 7. Jahrhundert hatte. Die Buchstaben sind ebenso wie die Umrandung des grünen Rahmens in Gold gehalten. Alle Buchstaben sind voneinander getrennt, so dass ihre Lesbarkeit gewährleistet ist. Die Initiale und die ihr in abendländischer Anordnung folgenden Buchstaben sind alle in Gold gehalten. Darüber hinaus finden sich zwischen dem ersten Buchstaben und den folgenden keine Übereinstimmung, da das ‚L‘ die der Schrift innewohnende Dynamik ins Organisch-Gegenständliche transformiert hat.

In den vier Ecken der Codexseite befinden sich Rundungen, die vom grünen Rahmen ausgehen. Innerhalb dieser Bögen befindet sich jeweils eine Blüte in derselben Farbgestaltung wie die mittlere. Der umfassende Kelch ist hier jedoch nicht grün, sondern purpur. Grün dagegen sind die in den Kelch gefassten Blütenblätter. Wie in der Innenblüte sind die Maserungen gut erkennbar. Zudem zeigt jede Blüte ein dunkles Pollenkissen. Die Hintergrundfarbe ist Blau. Die Blüten entwickeln sich aus dem grünen akanthusähnlichen Blattwerk des grünen Innenrahmens.

Die Initialseite hat schon beim ersten Eindruck einerseits eine beruhigende, andererseits eine durchaus dynamische und vitale Wirkung. Der friedvolle Eindruck wird durch die doppelte Rahmung, die die Initialseite zum Bild macht, sowie die flächige Farbgestaltung hervorgerufen. Purpur und Gold dominieren quantitativ und qualitativ die Seite, ihr folgen die Farben Grün und Blau. In der mittelalterlichen Farbsemantik symbolisieren Rot und Gold neben der weltlich-politischen Macht die göttliche Größe – das Herrschertum von Gottes Gaden. Blau ist die Christusfarbe, die der Initiale eine heilsgeschichtliche Bedeutung verleiht. Obwohl Blau als Hintergrundfarbe der Blüten einen quantitativ geringen Anteil an der Initialseite hat, dominiert sie aufgrund ihrer Position. Sie befindet sich in der Mitte, im Kern der Seite. Die Blüte präsentiert entsprechend der ottonischen Frömmigkeit in ihrer Beweglichkeit den gegenwärtigen Erlöser. Die vom

„daß nicht nur das Verständnis des Wortes, sondern auch der Anblick des Bildes das Gedenken, die ‚memoria‘ der Passion des Herrn inspiriere“ (Pächt 1984, 43), so dass die Funktion bildlicher Darstellung als ein Mittel des Innewerdens und der Vergegenwärtigung verstanden wurde. Aufgrund der Ähnlichkeit der Letter mit dem Kreuz, steckte in dem Buchstaben eine große Kraft (vgl. Gutbrod 1965). Der Buchstabe hatte einen Doppelcharakter: Wortzeichen und Bildzeichen waren auswechselbar. Der Symbolsinn des ‚Te igitur‘ konnte sinnlich wahrgenommen und erlebt werden (vgl. Pächt 1984). In der Te-igitur-Initiale werden unterschiedliche Szenen als präfigurierter Kreuzestod Christi dargestellt. Die Form des Buchstabens hilft aufgrund seiner Ähnlichkeit mit dem Kreuz, eine Geschichte zu erzählen. Besonders in der normannischen Malerei des 11. Jahrhunderts ist die Tendenz zu beobachten, die figürlichen Elemente nicht frei, sondern immer innerhalb oder umgeben von Ornamenten auftreten zu lassen (vgl. Pächt 1984, 82). Diese „Darstellung bedeutete [...] eine Nobilitierung der Initiale, die damit in das Zentrum darstellender Kunst rückt“ (Pächt 1984, 83). Die Initiale wird zum Phänomen der Koexistenz von Figur und Buchstabendekor.

Rahmenwerk ausgehenden Ausbuchtungen mit den vier Blüten verweisen auf die vier Evangelien. Ihre Ähnlichkeit mit der mittig befindlichen Blüte ruft zur Nachfolge Christi auf: Eine Blüte steht im Zusammenhang mit vier weiteren, gleichgestalteten. Die Ähnlichkeit der Blüten sowie die zentrale Position der größtmäßig herausgestellten mittleren Blüte symbolisieren die Ausbreitung des Evangeliums und fordern den Betrachter zur Nachfolge auf.

Das ‚L‘ teilt die Seite in drei Flächen. Könnte es sich hier nicht um eine Anspielung auf die göttliche Dreifaltigkeit handeln? Die drei Flächen bilden dennoch ein Gleichgewicht und unterstreichen die Einheit der drei göttlichen Wesen. In diesem Sinne könnte es sich bei dieser Initiale um eine Vorform oder um eine Variation einer historisierten Initiale handeln. Unser Beispiel zeigt zwar keine szenische Darstellung des Textgeschehens, der durch den blauen Hintergrund begrenzte Buchstabeninnenraum wird zu vorausweisender symbolischer Darstellung genutzt. Buchstabe und Evangeliumstext werden mittelbar miteinander verbunden.

Die göttliche Würde und damit die göttliche Höhe zeigt das nach oben gerichtete üppige Bandwerk, das über den oberen Rand der grünen Umrandung hinausweist. Das rechte, vom vertikalen Schenkel des ‚L‘ ausgehende Knotengebilde weist mit seiner letzten Verschlingung auf die Mitte des Blattes und unterstreicht deren heilsgeschichtliche Bedeutung. Indem sich die Blüte aus dem linken Bandwerk wie aus eigener Kraft entwickelt, unterstreicht sie ihre organische Vitalität. Die Verknotungen des Bandes treten ebenso an beiden Schenkeln auf und symbolisieren ihrerseits vielleicht die göttliche Dreifaltigkeit, die zuerst die Flächen veranschaulicht. Das um den grünen Rahmen geknotete Band stellt in seiner Unendlichkeit die göttliche Allmacht dar und zeigt damit ein Grundelement des Initialtyps der kaleidoskopischen Initiale.

Trotz des Auseinanderstrebens der beiden Buchstabenschenkel bildet die Initiale ein organisches Ganzes. Möglicherweise symbolisiert die Lebendigkeit der Blüte, die aus dem Buchstabenwinkel erstrahlt, als Illustration und Deutung des kommenden Textes die Stämme Davids, also die Vorfahren Jesu Christi, mit deren Nennung das Matthäusevangelium beginnt. Die Blüte ist vielleicht „eine Anspielung auf den blühenden Stamm Davids, aus dem Christus ersproß“. (Sauerländer 1994, 12). In diesen Details spiegelt sich die Frömmigkeit ottonischen Denkens der ersten Jahrtausendwende. Dennoch zeigt sich hier der karolingische Bezug zum Diesseits: Die Buchstabenmitte als vegetativer

Lebensraum wird sofort augenfällig. Der Bezug zur Erfüllung und Vollendung im Jenseits erschließt sich erst durch die Rekonstruktion des Verwendungszusammenhangs und des historischen Kontextes.

Die Initiale präsentiert den Übergang der karolingischen zur ottonischen Epoche der Initialgestaltung. Die überwiegende Gestaltung ist als typisch ottonisch zu bezeichnen. Selbst die Verwendung der kapitalen Buchstaben wird in der ottonischen Initialgestaltung wieder üblich. Die Anordnung der Buchstaben verrät jedoch antike und karolingische Vorbilder, die einzelnen Elemente sind klar voneinander getrennt. Zudem sind die Schächte des ‚L‘ nicht durch vegetative Ranken ersetzt – wie es der Gewohnheit der Zeit durchaus entsprochen hätte. Lediglich geschwungen und zu den Enden hin gespalten und dann verknotet erscheint der Buchstabenkörper. Dadurch verliert er seine Lesbarkeit nicht völlig. In der Buchstabenanordnung zeigt sich auch das spezielle Verhältnis von Bild und Schrift. Schrift bleibt erkennbar und dennoch ist diese Initialseite eindeutig als Bild wahrzunehmen. Das liegt nicht zuletzt an der Pracht der farblichen Gestaltung und an der zurückhaltenden Präponderanz des Goldes. Schrift und Bild bilden eine Symbiose, so dass sie ohne einander weder die starke Wirkung entfalteten noch die symbolische Vorausdeutung möglich wäre. Die bildlichen Elemente lassen die Buchstabengestalt nicht verschwinden, sondern benutzen ihn als Träger und versinnbildlichen damit Demut, die wiederum in das Prinzip der Nachfolge mündet.

Der Illuminator verzichtet auf figürliche Darstellungen in den vegetativen Elementen und zeigt damit Bezüge zur karolingischen Gestaltungsform. Diese Besonderheit ist heute jedoch nur erkennbar, wenn der historische Kontext deutlich ist. Der Buchstabe fordert zum Verweilen auf. Obwohl die Buchstaben isoliert und gut erkennbar gesetzt sind, benötigt die Identifikation des Anfangsbuchstaben eine innere Bereitschaft und eine Konzentration auf die transzendentalen Inhalte christlichen Glaubens.

Abgeleitet von Typen und Prinzipien ursprünglich magischen Umgangs mit Schrift lassen sich verschiedene Aspekte erkennen: Dadurch, dass die Erkennbarkeit einerseits ermöglicht, andererseits verschleiert wird, zeigt sich eine Reminiszenz an aktive Formen der Schriftmagie. Die subtile Analogisierung der göttlichen Trinität deutet auf eine abgewandelte Form des Namenszaubers hin: Wenn ich den Namen kenne, gewinne ich Macht über eine Person. Wenn ich den göttlichen Namen kenne, werde ich an seiner Kraft teilhaben.

Die karolingische und damit die ottonische Initialgestaltung machte sich die insulare Erfindung der ganzseitigen Initialgestaltung, in der die Initiale zum „Alleininhalt“ (Pächt 1984, 69) der Seite wird, zunutze. Das ‚L‘ reflektiert die „Magie der großen insularen Incipit- und Monogrammseiten“ (Pächt 1984, 70).

V.2.2.2 Insulares ‚Incipit‘ des Matthäus-Evangeliums im ‚Book of Lindisfarne‘

Das „Christogramm“ (Sauerländer 1994, 8) Chi Rho (XP) des Matthäus-Evangeliums im Evangeliar aus Lindisfarne zeigt die typisch insulare Vorliebe für abstrakte Ornamentik. Die Handschrift des Book of Lindisfarne entstand vermutlich um 698 in der Diözese von Lindisfarne auf einer kleinen Insel vor der Nordküste Englands (vgl. Pächt 1984, 40) und wird in London in der British Library aufbewahrt (34 x 24,5 cm). Aus einer Nachschrift in angelsächsischer Sprache geht hervor, dass der Bischof Eadfrith von Lindisfarne (689-721) den Codex geschrieben habe – jedoch bevor er Bischof wurde – und seine beiden Nachfolger ihn ausschmückten. Vermutlich trug Aethelwald (721-740) zwischen die Zeilen des lateinischen Textes die angelsächsische Übersetzung ein.

Zu Beginn jedes Evangeliums erscheint ein Autorenbild des Evangelisten samt seines Attributs und Tiersymbols. Es folgen fünf ‚Teppichseiten‘ (Bologna), die mit Flechtwerk und zoomorphen Motiven ausgestaltet sind¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Abbildung 7 aus Pächt 1984, Farbtafel III.



Abb 7: Initiale XP aus dem Book of Lindisfarne (689 Lindisfarne, England).

Neben den vier Initialen zu Beginn jedes der vier Evangelien weist das Matthäusevangelium, wie im Mittelalter häufig, kurz nach seinem Anfang (Matthäus 1,18) eine weitere Buchstabenhervorhebung auf. Die drei „pseudogriechischen“ (Pächt 1984, 173) Anfangsbuchstaben des Christusnamens, X, R und I, werden initial zu einem Christus-Monogramm arrangiert. Das griechische ‚R‘ hat dabei die Gestalt eines lateinischen ‚P‘. Ein Christusmonogramm schrieb sich bereits Kaiser Konstantin vor der Schlacht an der Milvischen Brücke 312 auf seine Fahnen. Das Matthäus-Evangelium beginnt in der Vulgata mit den lateinischen Worten: „Christi autem generatio sic erat. Cum esset desponsata mater eius Maria Joseph“ – „Die Geburt Christ ward aber also getan. Als Maria, seine Mutter, dem Joseph vertrauet war...“ An dieser Stelle wird der Stammbaum Christi erzählt, die Aufzählung der Vorfahren Christi unterstreicht die historische Verankerung, also die Präfiguration (vgl. Exkurs zum vierfachen Schriftsinn des Mittelalters, Kapitel IV, 6) Christi in alttestamentlicher Zeit.

Das Christusmonogramm findet sich in Arbeiten von Sauerländer (1994, 8) und Pächt (1984, 67ff.) farbig abgebildet. Vor allem bei Pächt ist es unter Berücksichtigung der grundsätzlich wahrnehmbaren Heiligkeit der Buchstaben in der insularen Malerei beschrieben. „Als magisches Zeichen vertritt das Wort das Bild.“ (Pächt 1984, 68) Hier wird die Stellvertreterfunktion der Handschrift im gottesdienstlichen Gebrauch berührt: Das Christusmonogramm wird zum Stellvertreter Christi. Schardt (1938) erwähnt dieses Monogramm zwar nicht *expressis verbis*, widmet der Bedeutung insularer Initialkunst jedoch einige Beschreibungen. Er integriert in seine Ausführungen die mentalitätsgeschichtlichen Wandlungen der Zeit: Er weist auf die Parallele von Charakter und künstlerischer Ausdrucksform hin, so dass ein anderer analytischer und interpretatorischer Ausgangspunkt in Ansätzen erkennbar ist. Ausschlaggebend für diesen Ansatz ist die in Europa einzigartige Verschmelzung des Christentums mit endemischen Stammesüberlieferungen (vgl. Schardt 1938, 12). In Alexanders (1978) Systematik bleibt das Chi Rho gänzlich unerwähnt.

Zur detaillierten Beschreibung: Über dem Initialwort stehen in roter irischer Schrift der Halbunziale die Worte: „Incipit evangelium secundum mattheum“. Obwohl dies nicht der Beginn des Matthäusevangeliums ist, wird extra darauf verwiesen, dass diese Seite zum ersten Evangelium gehört. Offenbar ist diese Textzeile nachträglich ergänzt worden, ebenso wie die an den Rändern sowie in den Zwischenräumen in schwarzer Tinte befindlichen Erklärungen. Der Fluss der Textzeile wird durch eine ornamentale Aus-

buchtung des Monogramms im Wort Evangelium zwischen dem ‚i‘ und dem ‚u‘ getrennt.

Bei dieser Initiale handelt es sich um ein aus drei Buchstaben bestehendes Monogramm des Christusnamens. Lateinische Groß- und Kleinbuchstaben werden verwendet. Das Christogramm ist zwar griechisch, jedoch mit lateinischen Buchstaben wiedergegeben, es besteht aus so genannten insularen Minuskeln. Der erste „pseudogriechische“ Buchstabe, das ‚X‘ steht unverbunden vor dem ‚P‘, ‚P‘ und ‚I‘ dagegen bilden eine Ligatur. Das Christogramm beherrscht etwas mehr als ein Drittel der Initialseite. Das Pergament ist nicht vollständig koloriert, sondern zeigt als Umrandung und in den Buchstabenzwischenräumen die ursprünglich beige Farbe des ledernen Materials.

Das Monogramm ist ebenso wie das vorhergehende Beispiel keine rein ornamentale Initiale, sondern enthält Mischformen aus ornamentalem Bandwerk und zoomorphen Elementen. Nur mit distanzierterem Blick sind die wirbelartigen Ornamente als floral auszumachen. Bei näherer Betrachtung erweisen sie sich als in unterschiedliche Richtungen gedrehte Spiralen sowie als Fische. Das Christogramm repräsentiert den kaleidoskopischen Initialtyp. Das machen nicht nur die unendlichen Bewegungen der Kreisel, sondern darüber hinaus die bunte Farbgestaltung der Seite deutlich.

Der größte Buchstabe ist das ‚X‘, dessen Schäfte nicht gleich lang sind: Der nach links unten auslaufende Schenkel reicht bis zum Anfang der vierten Schriftzeile, ist damit ungefähr doppelt so lang wie der rechts verlaufende. Das letzte Stück verläuft parallel zur Leiste, die die unteren Schriftreihen rahmt. Die vier Enden des insularen Kleinbuchstabens ‚X‘ enden alle in ausladenden zoomorphen Kreisen. Ähnlich gestaltete Kreise füllen den Raum zwischen den ersten beiden Buchstaben. Es entsteht der Eindruck, dass dieser Hintergrund aus der kreisförmigen Bewegung des rechten Buchstabenendes entspringt. Die anderen drei Enden der Buchstabenschäfte werden ebenso von wirbelförmigen Ornamenten umgeben, die jedoch nicht so groß werden. Im Zwischenraum von ‚X‘ und ‚P‘ sind vier in sich geschlossene Kreise zu erkennen, zwei von ihnen sind etwas größer und in ihrem Inneren sind drei unterschiedlich farbige, kreisförmig aneinander gereihte Fische zu erkennen. Die Fische sind rot, gelb-gold und grün, ihre Hintergrundfarbe ist rosarot. Ein weiterer Fischkreis findet sich in der oberen rechten blasenförmigen Ausbuchtung. Die beiden kleineren Kreise sind farblich gleich, enthalten jedoch keine Fische, sondern drei aus einem Zentrum entspringende Wirbel.

Die bestimmenden Farben des Christogramms sind gold-gelb und verschiedene Grüntöne sowie Variationen eines roten Farbtons. Die Buchstabenform wird nicht durch das Flecht- und Bandwerk ersetzt, sondern fügt sich in Buchstabenrahmen ein und wächst nur an den Buchstabenenden blasenartig darüber hinaus. Das ganze Monogramm ist von einer Doppelreihe roter Punkte umgeben. X, P und I werden durch einen freien braunen Rahmen konturiert, in den sich ein gelb-goldener Rahmen gleicher Breite schmiegt. Innerhalb dieses Rahmens ranken sich Bänder und zoomorphe Phantasiewesen, die leicht mit Flechtwerk zu verwechseln sind. Weitere, etwas kleinere Wirbel entspringen den äußeren Schnittpunkten der Buchstabenschäfte. Die rechte Wirbelblase füllt den Zwischenraum von ‚X‘ und ‚P‘ und wird dadurch zum Hintergrundmuster. Die anderen drei Wirbelblasen streben ankerförmig nach außen. Die beiden folgenden Buchstaben bilden eine Ligatur und sind nahezu identisch gestaltet: Ihr Bandwerk ist weniger wirr. Es bildet farblich und gestalterisch getrennte Knoten. Die Farben Grün, Rot und Braun-Gold folgen regelmäßig aufeinander. Den Innenraum des ‚P‘ bilden in verschiedene Richtungen sich drehende Wirbel. Die Schäfte der beiden Buchstaben verlaufen parallel. Das Schaftende des ‚P‘ läuft in einem hundeähnlichen Kopf aus – es könnte auch der Kopf des gesamten Monogramms sein: Das Christogramm erscheint als ein Fabelwesen. Der Schaft des ‚J‘ wäre dann gleichsam der Schwanz der zoomorphen Gestalt. Das ‚J‘ beginnt im Innenraum des ‚P‘; die Kontaktstelle bildet ein hellgrünes Bandwerk.

Das Monogramm bildet eine optische Einheit, deren Lesbarkeit durch die dynamischen Ornamente und zoomorphen Gestalten verwischt wird. Die Einheitlichkeit der monogramatischen Komposition wird durch die Farbigkeit und die ornamental-zoomorphe Gestaltung erreicht. Das Christogramm setzt sich deutlich von den ihm folgenden Schriftzeilen ab.

Verbunden werden Initialwort und der ihm folgende Text durch die rote gepunktete Linie, die auch die Textzeilen umrandet. Hier jedoch nur noch einreihig. Dem Christogramm folgen also vier Schriftzeilen in abendländisch-horizontaler Anordnung: von links nach rechts zu lesen. In die erste Zeile reichen die Schäfte des ‚p‘ und des ‚j‘ hinein, wodurch die Wörter ‚autem‘ und ‚generatio‘ voneinander getrennt werden. Von ‚generatio‘ befindet sich nur der erste Teil in der Zeile: ‚gene‘. Die Majuskeln der ersten Schriftzeile bestehen ausschließlich aus den roten Punkten. Dies macht einen unfertigen Eindruck, unterstützt gleichzeitig die qualitative Trennung von Initialwort und Text. Besonders auffällig und gleichzeitig schlecht entzifferbar sind die letzten drei Buchsta-

ben des Wortes ‚autem‘; sie bilden eine nahezu unleserliche Fusion von waagrecht und senkrecht stehenden Buchstaben. Das ‚T‘ ist am deutlichsten erkennbar, das ‚m‘ ist eine Minuskel und steht senkrecht, so dass es gleichzeitig die drei Querbalken des ‚E‘ bildet. Diese Gestaltung wird vermutlich aus Platzmangel entstanden sein. Ähnlich verwoben wie die letzten drei Buchstaben des ‚autem‘ sind die ersten vier Lettern des zweiten Wortes, die den Abschluss der zweiten Reihe markieren: ‚gene‘. Jeweils zwei Buchstaben verschmelzen miteinander: Das ‚G‘ bildet Raum für das ‚E‘, das sich aus dem oberen abschließenden Bogen entspinnt. Das ‚N‘ befindet sich umgedreht oben auf dem zweiten ‚E‘. Alle anderen Buchstaben der Seite sind nach antikem Vorbild klar voneinander getrennt.

Zwei Ausnahmen sind zu nennen: Eine Ausnahme bilden das ‚E‘ und das ‚T‘ von *esset*, die so miteinander verbunden sind, dass ein eingliedriger Buchstabe zu entstehen scheint, dessen Identifizierung nahezu unmöglich wird. Die zweite Ausnahme in der derselben Zeile bildet das ‚O‘, in dessen Körper ein ‚E‘ gestellt ist.

In der zweiten Schriftreihe stehen die Worte *„ratio sic erat cum“*; in der darauf folgenden Zeile steht *„esset desponsata“*. Die Buchstaben der zweiten und dritten Zeile sind von gleicher Höhe und Anordnung: Sie bestehen aus schwarzen bzw. dunkelbraunen Majuskeln, die von einer einreihigen roten Punktlinie umgeben sind.

Die letzte Reihe enthält die Wörter *„mater eius maria joseph“*. Hier werden zum ersten Mal, abgesehen von dem Monogramm, Minuskeln gebraucht. Alle von einem Buchstaben gerüst umgebenen Flächen sind farbig ausgemalt: Gelb-Gold, Violett und Grün sind die verwendeten Farben. Gelbe Flächenfarbe haben die Buchstaben ‚R‘, das außergewöhnlich geformte ‚S‘, das ‚V‘, in der dritten Zeile die beiden ‚O‘, wiederum das außergewöhnliche ‚S‘ und das zweite ‚A‘. In der Minuskelzeile sind die Buchstaben ‚a‘, die Fläche des ersten ‚m‘-Bogens und das ‚o‘ gelb. Violett findet sich in den Räumen des ‚A‘’s, des ‚R‘’s und in der zweiten Fläche des ‚M‘’s der ersten Zeile; das aufgrund seines zweiten Bogens auffallende ‚P‘ und das erste ‚A‘ der zweiten Zeile sind violett sowie die Fläche unter dem ersten Bogen des ‚m‘’s, der Innenraum der beiden ‚r‘’s und des letzten ‚p‘’s in der Minuskelzeile. Die Innenfläche des ‚O‘’s, des ‚A‘ und die Fläche des ersten Bogens des ‚M‘ in der ersten Zeile sind grün, ebenso der Raum der Ligatur von ‚E‘ und ‚T‘ und des ‚U‘. Folgende Minuskeln sind grün ausgemalt: die Fläche unter dem zweiten ‚m‘-Bogen, die Fläche des ‚u‘, des ‚a‘ und des ‚h‘. Dennoch kommen die

meisten der drei Farben in jeder der drei farbigen Zeilen dreimal vor. Die einzige Ausnahme ist die dritte Schriftzeile, in der violett nur zweimal, gelb jedoch viermal einen Buchstaben schmückt.

Die Schriftzeilen werden von einem ornamental-zoomorphen Rahmen umgeben. Er reicht an der linken Seite bis zur Mitte der zweiten Schriftzeile hinauf und endet in einem vogelähnlichen Kopf. Die Rahmung, die rechts hinter dem 'h' von „joseph“ kurz unterbrochen wird, erscheint also wie ein lang gestreckter, schlangenähnlicher Tierkörper. Diese phantasievolle Vogelform taucht innerhalb des Rahmens, durchzogen von verschieden farbigem Bandwerk, zwölf weitere Male auf. Dreimal erscheint der Vogelkopf im rechten Rahmenstück, das bis knapp unter die erste Buchstabenreihe heranreicht. Rechts von der gepunkteten Reihe verjüngt sich der Rahmen und verzichtet auf Phantasiewesen und Flechtwerk. Hier schmücken ausschließlich vertikale Striche diesen Rahmenabschnitt bis zur oberen Kante der Buchstabenreihe. Danach öffnet sich der Rand und umschließt mit einem kleinen Abstand die äußeren Bogen des ‚p‘ des Christogramms. Die obere rechte Ecke dieser Ausbuchtung des Rahmens bildet wiederum der Kopf eines Fabelwesens.

Die Buchstaben des Textes werden, mittels des so genannten Diminuendo-Prinzips von Zeile zu Zeile kleiner: Zunächst bildet das dominante Christogramm eine in sich geschlossene Einheit. Die Buchstaben sind zwar aus den so genannten insularen Minuskeln gebildet, wirken jedoch aufgrund ihrer Größe entsprechend dominant und stark betont. Die ersten drei Schriftzeilen bestehen aus Majuskeln, wobei die rot gepunkteten Buchstaben ungefähr um ein Drittel größer sind als die in den nachfolgenden Zeilen. Die letzte Buchstabenreihe besteht aus Minuskeln, aus denen vermutlich auch der weitere Evangeliumstext besteht. Die Buchstaben werden sukzessive kleiner bis sie die Größe des Schrifttextes erreicht haben: Initiale – Majuskel – Minuskel.

Die Initialkombination im Matthäusevangelium ist damit als eine Breviatur der Messiasprädikation Jesu anzusehen. Die drei lateinischen Buchstaben ‚XPI‘ entsprechen den griechischen Schriftzeichen des Wortes und Namens Christi. Die Gestaltung der drei Buchstaben zu einem in sich stimmigen Ganzen ist phantastisch übersteigert und wendet sich somit vom klassischen Schriftbild ab. Das Wort wird zum Symbol und Worte als Symbole besitzen weiterhin ihre „feinstoffliche Wesenheit [und sind somit] Abbilder eines ewigen Lebens“ (Schardt 1938, 122f). Die insulare Initialkunst zeigt

besonders deutlich, dass Kunstformen Symbole und damit „sichtbare Zeichen für seelische Begebenheiten und Zustände“ (Schardt 1938, 46) sind. Die Christus-Prädikation wird durch diese sinnenfällige Darstellung symbolisch-grafisch verdichtet und erhält ihre eigene Valenz, der apotropäischer Charakter eignet.

Auf den ersten Blick erscheint die Initialseite völlig ungegenständlich. Erst im längeren betrachtenden Schauen fallen die Tiere und Fabelwesen auf. Rosetten, Wirbel und andere kreisförmige Ornamente bestimmen den dynamischen Gesamteindruck. Darin bildet sich die antike Vorstellung des ‚panta rhei‘ (alles fließt) ab: Das Sein wird als ewiges Werden und dadurch als ewige Bewegung gedacht. Das Initialwort dominiert mit seinem farblichen und ornamentalen Rhythmus die komplette Seite und verselbständigt sich gegenüber dem nachfolgenden Text. Damit wird die göttliche Bedeutung Jesu symbolisch transparent: Der christliche Kontext sowie die religiöse Absicht der Buchstaben sind deutlich erkennbar, obwohl die Seite neben den christlichen zoomorphen Ornamenten auch phantastische Fabelwesen enthält. Interessant ist die Figur des Fisches, der auch in der merowingischen Initialgestaltung häufig auftaucht. Ein christlicher Hintergrund ist hier nicht nur zu vermuten. In urchristlicher Zeit sowie in der christlichen Kunst ist der Fisch das zunächst geheime, dann symbolische Zeichen für den Christusnamen. Das griechische Wort für Fisch besteht auch hier aus den Anfangsbuchstaben des Gottessohnes: Ichthys = *Jesus Christos Theou Hyios Soter* (Jesus Christus, Gottes Sohn, Heiland). Mittelalterlichen Rezipienten war diese Deutung des Fisches vermutlich durchaus geläufig, so dass man von einer gesteigerten Wirkung des Initialwortes durch seine graphische Auszeichnung sprechen kann.

Besonders häufig tritt die Zahl drei in Erscheinung: Drei Buchstaben werden zu einer Namensinitiale ausgezeichnet, im Hintergrund des schwungvollen ‚X‘ zeigen sich drei Kreise, die jeweils die Fläche für drei aneinander gereihte Fische bieten. Drei farbig gestaltete Zeilenreihen folgen der rot gepunkteten Buchstabenlinie, in denen die drei Farben Grün, Violett und Gold-Gelb, außer in der dritten Schriftzeile, dreimal Verwendung finden. Im rechten Rahmen tauchen drei phantastische Wesen auf. Die Drei weist, wie auch schon im vorhergehenden Beispiel, auf die göttliche Dreieinigkeit: Gott Vater, Gott Sohn und Heiliger Geist.

Die Farbgebung der folgenden drei Zeilen lässt möglicherweise auf die liturgischen Farben schließen: Gold¹⁸⁰ gilt als Symbol des Lichts, Violett ist die Farbe der Buße, Grün die der aufgehenden Saat.

Eine weitere symbolträchtige Zahl, die innerhalb der linken Umrandung in Erscheinung tritt ist die Zwölf: Zwölf Fabelvögel sind miteinander durch Band- und Schlingwerk verbunden. Die Zwölf ist das Symbol der zwölf Stämme Israels, außerdem hatte Jesus zwölf Jünger. Die Zahl Zwölf ist ein Platzhalter für die Nachfolge Christi. Hier zeigt sich eine Vermischung christlicher Symbole und keltischen Gedankenguts: Die christliche Zahl wird durch fabelhafte Wesen dargestellt.

Zudem lassen sich in der Gestaltung der Initiale neben den christlichen jedoch auch weitere ursprünglich keltische Glaubensinhalte finden. „Die kurvilineare Ornamentik [ist] keltisches Erbgut.“ (Pächt 1984, 65) Dynamik und Vitalität der Ornamente sind ein Zeichen für die Allverbundenheit des keltischen Menschen. Der impulsive Charakter der keltischen Kultur zeigt sich in seinem künstlerischen Ausdruck: Hier wird von der Beseeltheit allen Seins ausgegangen.

„Und weil hier die beiden Welten zusammentreffen und eine Einheit bilden, darf man solche von der Phantasie geschaffenen Symbole nicht in einseitiger Weise gegenständlich nehmen, d.h. in ihnen nur die Bilder einer materiellen Welt sehen wollen. Die künstlerische Phantasie vermag durch die Materie den Geist hindurchscheinen zu lassen, sie vermag, Materie in Geist zu verwandeln.“ (Schardt 1938, 123)

Die Entstehung des Lebens ist für den keltischen Menschen ein Mysterium. „Wie ist es möglich, dass aus Nichtleben Leben hervortritt?“ (Schardt 1938, 20) Flechtwerk, Ornament und Fabelwesen sind entsprechend in lebendiger Bewegung. Die rationale Funktion des Schriftzeichens tritt in den Hintergrund, um die Wirkmächtigkeit der Schrift zu steigern und ihren Inhalt erfahrbar zu machen. Dies vollzieht sich weniger über den Vorgang des Lesens, sondern vielmehr über den des betrachtenden Schauens bzw. mit der betrachtenden, meditativen Versenkung in die Gestaltung des Christusnamens.

¹⁸⁰ Heute ist das Gold durch die liturgische Farbe Weiß ersetzt. Sie war jedoch auf Pergament im 7. Jahrhundert schlecht darstellbar.

Die ornamentale Gestaltung ist also keineswegs reiner Zierrat, sondern verweist auf eine Lebensorientierung: Alles hat die Energie, sich aus der ihm innewohnenden Kraft zu bewegen. Die kaleidoskopische Präsentation der Unendlichkeit des Lebens symbolisiert göttliche Allmacht: Gott ist ohne Anfang und Ende. Die Schrift ist hier latenter Träger des Lebens und dadurch in der Lage, Lebendiges entstehen zu lassen. Deshalb bedarf die insulare Buchmalerei keiner Darstellungen von Menschen.

Durch die den Symbolen eigenen geistigen, transzendenten, metaphysischen Kräfte ist es möglich, eine auf das stoffliche Leben übergreifende Wirkung hervorzurufen. Hier zeigt sich ein Zusammenhang zwischen dem Willen als schöpferischem Urgrund allen Seins und dem Stoff, der durch ihn hervorgebracht wird.

Die Initiale ist so zum magoiden Bild geworden. Diverse genuin magische strukturelle Merkmale lassen sich nachweisen, die von Typen und Prinzipien genuiner Schriftmagie abgeleitet werden: Die Verwendung phantastischer Fabelwesen weist auf apotropäische Praktiken hin, die Unheil abwenden sollen.

Eine interessante und potenzierte Form des Namenszaubers wird deutlich am Prinzip der Verfremdung: Lateinische Buchstaben in griechischer Sprache werden mit lateinischer Schriftsprache verbunden. Dadurch steigert sich die Wirkung des Fremdartigen, Geheimnisvollen und die Lesbarkeit wird bewusst verkompliziert. Nicht nur die Form der Wiedergabe des Griechischen, sondern insbesondere ihr symbolischer Inhalt, die Abkürzung des Christusnamens steigert die magoide Wirkung der Initiale. Ein weiteres, subtileres Element ist die Abbildung des dreigestaltigen Fisches im Farbfeld der ‚x‘-Schwünge, die wiederum auf die griechische Sprache rekurrieren. Der Christusname wird bewusst anders, fremd, dargestellt, um seine Energie zu potenzieren, seine heilsgeschichtliche Bedeutung erfahrbar zu machen. Hier lassen sich Parallelen zur Form des Heilszaubers finden.

Das Diminuendo-Prinzip variiert das so genannte Schwindeschema. Es verflüchtigen sich die Buchstaben jedoch nicht, sondern werden sukzessive kleiner und machen dadurch allmählich die Lesbarkeit möglich.

Die Fantasie ist die Fähigkeit, das in den Bereich menschlicher Erkenntnis und menschlichen Verständnisses zu ziehen, was den Sinnen zwar zunächst unzugänglich, aber

dennoch vorhanden ist: An bzw. auf der Seite ist mehr wahrzunehmen als der erste Eindruck vermittelt. Das zeigt die Analyse beider Beispiele deutlich. Der mittelalterliche Mensch war eng mit der Urbedeutung des Wortes verbunden und schrieb dem Wort an sich und in gesteigerter Form dem geschriebenen Buchstaben selbstverständlich eine ganz besondere Kraft zu. Linien und Farben waren als unmittelbare Wesenheiten gegenwärtig und wirkten direkt auf den Rezipienten. Der reflektierende Verstand hatte noch nicht zwischen Bild und seelischer Wirklichkeit getrennt, so dass Bilder unmittelbare Überzeugungskraft besaßen. Das (gesprochene und) geschriebene Wort war zwar intellektuell-mediales Instrumentarium, stand aber als geistige Macht selbst über den Dingen und transzendierte den menschlichen Horizont. Das bedeutet, dass dem geschriebenen Buchstaben einerseits Zeichencharakter eignet und dass er andererseits gleichzeitig, jedenfalls im geistigen Horizont des mittelalterlichen Menschen, eine unmittelbare, mit seiner Materialität verbundene Wirkungspotenz hat. Aus dieser Vorstellung heraus entwickelte sich der Namenszauber: Wer den Namen nennt, kann in den Besitz gelangen (vgl. „Rumpelstilzchen“ der Gebrüder Grimm, „Der Zauberlehrling“ von Goethe).

Die Meditation des Christusnamens führt zum Heil. Seit jeher schrieb man aus diesem Grund dem Anfang des Johannesevangeliums „Am Anfang war das Wort“ eine ganz besondere Kraft zu¹⁸¹. Die mittelalterlichen Menschen hatten Sinn für magische Lebenszusammenhänge, so dass hinsichtlich der Buchkunst die Tendenz bzw. der Wille deutlich wird, alles Gegenständliche in einen ideell-metaphysischen Lebenszusammenhang einzureihen. Je weiter sich die Menschen von der Gewissheit metaphysischer Zusammenhänge entfernen, desto geheimnisvoller erscheinen ihnen die (ungegenständlichen) Ausdrucksmittel der Buchmalerei. Die Menschenauffassung der christlichen Religion – der Mensch herausgehoben über alles Kreatürliche – hatte sich mit dem altnordischen Schicksalsglauben, der Beseeltheit alles stofflichen Lebens, verbunden (vgl. Schardt 1938, 12).

An beiden Initialen zeigt sich also ein neuer Zusammenhang von Schrift und Magie. Das wesentlichste Merkmal mittelalterlicher Initialkunst ist ihr transzendentaler Bezug. Dieser wird durch die Bildlichkeit der Buchstaben, also durch die Materialität des Ge-

¹⁸¹ Diese Textstelle erfuhr besonders prächtige Ausgestaltungen (vgl. Schardt 1938, Pächt 1984). Da ihr Zusammenhang mit magischer Wirkung jedoch so offensichtlich ist, erübrigt sich eine nähere Analyse einer Initialgestaltung des Johannesevangeliums.

schriebenen, vermittelt. Dadurch stellt sich der Bezug zur Magie her. Die Merkmale des Magischen, die diese wirkmächtigen Buchstaben zeigen, zeigen eine potentielle Mehrdeutigkeit, eine bewusst gestaltete rätselhafte Mehrdeutigkeit sowie Einmaligkeit. Ein weiteres Merkmal ist das Moment der Wahrnehmung selbst, denn erst im betrachtenden Lesen der Initiale generieren sich die Bedeutung und der transzendente Gehalt. Dieser Vorgang entspricht dem einer genuin magischen Handlung: Durch die Handlung stellt sich etwas ein, das über das rationell Fassbare weit hinausgeht. Das, was beim Betrachten und Lesen der Initiale passiert, ist begrifflich nicht klar zu bestimmen. Insofern ist hier ein vergleichbarer Vorgang zu beobachten wie in den asiatischen Mantras. Der Name „Mantra“ bedeutet ‚Instrument des Denkens‘ im Sanskrit. Mantras sind uns im Westen bekannt als kurze prägnante Wörter oder Sätze, die ihre Kraft im immerwährenden Wiederholen entfalten. Diese Form der Wahrnehmung mittels verbaler, murmelnder oder innerlicher Wiederholung ist der der Initiale ähnlich. Das ‚(Schrift-)Wort als Bild‘ und das ‚Bild als (Schrift) Wort‘ fordern wiederholende Aufmerksamkeit, bis alle Details wahrgenommen sind. Diese Form der Betrachtung hat meditativen Charakter. Die Initialen sind als ‚magoid‘ zu definieren, da ihre Strukturmerkmale auf genuin magische Praktiken zurückzuführen sind. Es muss offen bleiben, ob der mittelalterliche Rezipient tatsächlich magische Kräfte beim Betrachten christlicher Handschriften hervorzurufen beabsichtigte. Da die Gestalt der Initiale als Schrift-Bild zu bezeichnen ist, in dem Schrift und Bild eine untrennbare Fusion eingehen, kann das Phänomen der opulenten Initialgestaltung als ‚magoid‘ bezeichnet werden. ‚Magoide‘ Wirkung entfaltet sich erst bei länger dauernder Betrachtung der Schrift-Bild-Form. Sie entsteht in der meditativen Versenkung als Wirkung des Schrift-Bild-Phänomens.

Ein magoides Merkmal der mittelalterlichen Initialen liegt in ihrer Singularität – alles was einmalig ist, hat einen besonderen Wert. Ebenso hat die zusätzliche Auszeichnung einzelner Buchstaben durch Ligaturen, Abkürzungen, ungewohnte Wort- und Zeilengrenzen eine wirkungssteigernde Potenz. Das magoide Merkmal der Metaebene offenbart sich in dem eher kleinen und exklusiven mittelalterlichen Adressatenkreis: Der mittelalterliche Rezipient nahm die Initiale als vielschichtig wahr. Die memoriale Funktion der initialen Schrift-Bilder korrespondiert mit ihrem transzendentalen Bezug. Die Buchstaben haben eine Kraft, die über das zunächst Wahrgenommene hinausgeht, so dass eine das stoffliche Sein übergreifende Atmosphäre spürbar wurde. Das Zusammenwirken von Schrift und Bild in den Initialen ritualisiert ihren Wahrnehmungsprozess. Zu-

sätzlich zu ihrer Sinnlichkeit zeigt vor allem die insulare Initiale schöpferische Kraft in unendlichen Windungen.

V.3. Mittelalterliche Initialen und barocke Figurenlyrik

Die Beschäftigung mit barocker Figurenlyrik, Bilderreimen oder *carmina figurata* ist nicht nur im Hinblick auf die relativ geschlossene Gruppe der bestehenden Paradigmen relevant. Es gilt vielmehr zu untersuchen, ob sich ein Zusammenhang zwischen mittelalterlichen Initialen und barocker Figurenlyrik sowie zwischen Figurenlyrik und Visuell-konkreter Dichtung des 20./21. Jahrhunderts zeigen lässt. Der Bildcharakter von Initialen und barocker Figurenlyrik ist unter magoïder Perspektive durchaus vergleichbar.

Ebenso wie die mittelalterlichen Schreiber waren Drucker und Dichter der Frühen Neuzeit daran interessiert, zur Veröffentlichung vorgesehene Schriften durch besondere Zeilenanordnung, Typenwahl, Ausgestaltung der Kapitelanfänge und -schlüsse ein „rhythmisches Druckbild“ (vgl. Zobel von Zabelitz 1925, 182) zu formen. Das Mittelalter wirkt in hohem Maße, auch unbewusst, durch Inhalte und Formen auf das Barock ein (vgl. Harms 1977, 23). Die vorliegende Studie wird dem Anliegen, Mittelalter und Barock unter dem Gesichtspunkt der Schriftbewertung, des Schriftumgangs und der Schriftrezeption zu betrachten, nicht gerecht, wenn sie sich ausschließlich auf genuin lyrische Phänomene beschränkt. Auch und vor allem im Mittelalter erlebte die Figurenlyrik in Formtypen und Inhalten eine besondere Glanzzeit. Es geht hier nicht darum, eine kontinuierliche Traditionslinie figurierter Lyrik aufzuzeigen, sondern darum, exemplarische Belege (und gleichwohl eine Tradition) der jenseits aller Zeichen- und Symbolhaftigkeit liegenden zusätzlichen Semantik und Eigendynamik (das kinetische Element vgl. Adler/Ernst 1987) der Alphabetschrift zu eruieren, um die Schrift aus ihrer Kategorisierung als ‚sekundäres System‘ zu lösen.

Die Gattung der Figurenlyrik erlebt im Barock ihre Glanzzeit, so dass ein Kanon „sprachliche[r] Kunstwerke eigener Prägung“ (Liede 1963 Bd. II, 187) entsteht. Die manieristische Dichtung hat in verschiedenen Ausformungen die besondere Bedeutung der Materialität, besonders in der Figurenlyrik, perfektioniert. Diese häufig als rein in-

tellektuelle Spielereien disqualifizierten Schrift-Bild-Kombinationen konnten in ihrer Repräsentationsfunktion durchaus magoiden und /oder mystischen Charakter haben.

Eine differenzierte Definition der Figurenlyrik liegt noch nicht vor, da Autoren wie Ernst, Kühlmann u.a. divergierende 'Definitionsspannen' formulieren¹⁸². Eine erweiterte Definition ist evtl. vor dem Hintergrund magoiden Schriftgebrauchs möglich. Einschlägige Lexika drücken es übereinstimmend so aus: Bilderreime sind Gedichte, die durch entsprechende metrische Formen, durch unterschiedlich lange Zeilen, im Schrift- bzw. Druckbild einen Gegenstand im Umriss nachzeichnen, der in direkter oder symbolischer Beziehung zum Inhalt steht (vgl. Reske²1990, von Wilpert⁷1989). Die im Hellenismus bereits bestehende künstliche Spielerei (Technopaignion) entwickelte viele verschiedene Ausprägungen. Ihre Blütezeiten hatte sie im Barock und schließlich erneut und erneuert in der Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Figurenlyrik steht auch aufgrund ihrer Vermischung von bildhafter Form, durch die Anordnung des Schriftmaterials, und die Schriftzeichen in engem Zusammenhang mit mittelalterlicher Initialkunst.

Im Mittelalter war die Grenze zwischen der symbolischen Auslegung der Buchstaben und ihrem magoiden Gebrauch fließend. Die Initialgestaltung zeigt jedoch eine Ebene des Buchstabens, die im Barock ihren Höhepunkt findet, nämlich die der Repräsentation. Galt im Mittelalter noch die ‚Formel‘: ‚Je geheimnisvoller, desto wirksamer‘ wird diese im Barock variiert: ‚Je repräsentativer, desto wirksamer‘. Initialen und barocke Figurenlyrik entsprechen sich jedoch durchaus in ihrer charakteristisch-repräsentativen Entfaltung: Der panegyrische Charakter barocker Figurenlyrik zeigte sich in der mittelalterlichen Initiale christlicher Handschriften nicht nur an der Gestaltung selbst, sondern ebenso an der Verortung der Schrift-Bild-Komposition an exponierter Stelle. Dieses Streben spiegeln außer den Initialen demnach auch die repräsentativen Eingangsbilder christlicher Handschriften. Die Materialität der Schrift wird einerseits nutzbar gemacht, um etwas zu erreichen, gleichwohl bleibt die Eigenwirklichkeit des Buchstabens im Vordergrund. Die Wertigkeit der Materialität erfährt eine Abwandlung in der vergleichenden Betrachtung mittelalterlicher Initialen und barocker Figurenlyrik: vom genuin Magischen und Transzendenten zum Repräsentativen. Das Irdische wird transparent für

¹⁸² Die Bilderlyrik ist eine „Gattung, die aus der Spannung von kursorisch-lesbarem horizontalem Letterngrund und [häufig] farbig herausgehobenen figuralen Intextbahnen, von streng beachteter metrisch-musikalischer Formbeherrschung und malerisch-optischen Reizen graphischer *pictura* ihre theologischen und formal-ästhetischen Energien bezieht“ (Ernst 1992a, 141).

das Transzendente. Das Licht (der Wahrheit) wird so gebrochen, dass eine Heilswahrheit hervorblitzt.

Initialen und barocke Figurenlyrik verbinden sich in ihrem funktionalen Aufbau: Sie sind einerseits schmückendes Zierwerk und gleichzeitig als Schmuck auch erbauendes Ornament. Mittelalterliche Initialen und barocke Figurenlyrik können als „Meditationsfiguren“ (Ernst 1985, 72) bezeichnet werden, deren meditativer Charakter sich jedoch verschiebt. Ihre Wirkung ist deshalb als ‚magoid‘ spezifischer zu definieren. Das, was sich in der Wahrnehmung mittelalterlicher Initialen als meditative Versenkung vollzieht, vermischt sich im barocken Rezeptionsprozess mit barocktypischen höfisch-repräsentativen und bereits vorausweisenden artistisch-spielerischen Gestaltungs- und Betrachtungsweisen. Phänomene der Initialkunst, aber auch Exponate der barocken Figurenlyrik zeigen in vergleichbarer Intention und Wirkung eine kunstvolle Symbiose von Schrift und Bild.

Kapitel VI: Barocke Figurenlyrik

VI.1. Figurenlyrik¹⁸³ vor dem Hintergrund des barocken Weltbildes

Als Barock¹⁸⁴ wird in der Literaturwissenschaft ungefähr die Zeit zwischen 1600-1720, also die Epoche zwischen der Renaissance bzw. dem Späthumanismus und der Aufklärung bezeichnet. Sie zeichnet sich durch eine Vielfalt von Werken und Stilen aus. Die Bezeichnung dieser Stilepoche als ‚Barock‘ wurde der Zeit erst nachträglich zugeschrieben, nachdem sie sich bereits in der Architektur durchgesetzt hatte. Hierin spiegelt sich sowohl die Schwierigkeit, die Merkmale wie die Abgrenzung der Epoche exakt zu bestimmen¹⁸⁵ als auch die Problematik einer begrifflichen Festlegung an sich – noch immer werden die vielfältigen, teilweise verselbständigten Formen synonym als ‚barock‘ und als ‚manieristisch‘ bezeichnet.

Die Epoche des 17. Jahrhunderts ist eine Zeit religiös-weltanschaulicher Desorientierung (vgl. Graber 1997, 197), der Kriege und des Umbruchs, einer Verwirrung in ganz Europa. Die Gespaltenheit findet ihren Niederschlag auch in der Literatur, die die konfessionellen und sozialen Prozesse thematisiert, indem sie meist radikal Stellung bezieht

¹⁸³ Geläufiger ist in der Forschung bisher der Begriff des ‚Figurengedichtes‘ oder, enger gefasst, der des ‚Umrissgedichtes‘. Der Begriff der Lyrik macht in dem Kompositum jedoch den Bezug zum klassischen Bildungsideal deutlich, dem die meisten Dichter barocker Figurenlyrik zu entsprechen suchten. Außerdem fungiert der Begriff der Lyrik in der Typologie als Überbegriff für die Typen des Textraums- und des Umrissgedichtes. Das barocke Streben nach einem Bildungsideal zeigt sich einerseits in den latinisierten Fassungen ihrer Namen: Schottelius anstatt Schottel, Klajus anstatt Klaj, aber auch in den lateinisch klingenden Gesellschaftsnamen, die die Mitglieder des Pegnesischen Blumenordens erhalten. Von Birken entschied sich bewusst für seinen ‚deutschen‘ Namen nach seiner Nobilitierung 1655 – er legte die von der Familie bevorzugte latinisierte Form ‚Betulius‘ ab, schließt jedoch seine Poetik ‚Teutsche Rede-, Bind- und Dichtkunst‘ (1679) mit einem ‚Programma Poeticum‘. Der Terminus ‚Figurenlyrik‘ zeigt außerdem einen historischen Bezug zu den griechischen Technopagnien bzw. zeigt grundsätzlich eine Traditionsbildung in figurierter Lyrik auf, die unter der Perspektive magoider Strukturmerkmale evident wird. Zur Genese des Figurengedichtes von der Antike bis zur Gegenwart siehe die Publikationen von Ernst, Ulrich; bes. 1991.

¹⁸⁴ ‚Barroco‘: wucherförmige, traubenartig geblähte und schiefrunde Perlen (vgl. Garber 1997, 190). Der Barockbegriff wird in der Literaturwissenschaft im 18. Jahrhundert von Winckelmann im kunstkritischen Sinne für bizarre, vom Klassizismus regelwidrig abweichende Formen gebraucht. Seit Wölfflin (Renaissance und Barock 1888) ist er neutral in kunsthistorischer Perspektive auf die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts anwendbar (vgl. Schweikle ²1991). Harms (1977) bestimmt das Barockzeitalter von 1600 bis 1720. Nicht allein die zeitliche Bestimmung, sondern auch der Barockbegriff an sich ist umstritten. Die Diskussion um seine Berechtigung und Angemessenheit ist noch nicht abgeschlossen. Die Problematik liegt vor allem in seiner nachträglichen Manifestation als Epochenbegriff. Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung setzt erst in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts ein und erlebt eine Hausse in den 60er Jahren. Zunächst bezog sich der mit negativen Konnotationen behaftete Begriff ‚Barock‘ auf die Architektur. Als angemesseneren Begriff für die literarische Ausprägung der Zeit schlägt Garber (1997) den des Späthumanismus vor, um sich der kontroversen Diskussion um die Termini ‚Barock‘ und ‚Manierismus‘ zu entziehen. Für vorliegende Arbeit bietet sich der Barockbegriff jedoch an, da das ‚Kompositum‘ Barocke Figurenlyrik als nahezu feststehender Begriff bezeichnet werden kann.

¹⁸⁵ Die neuere Forschung trennt nicht mehr Renaissance, Barock und Aufklärung, sondern spricht von der ‚Makroepoche‘ (Garber 1997, 195) der Frühen Neuzeit. (vgl. Dinzelsbacher 1993, Labouvié 1994, van Dülmen 1994).

und Partei ergreift, selten irenisch argumentiert. In diese Zeit der Krise fällt sodann die Etablierung einer nationalsprachlichen Literatur nach griechischem Vorbild. Auf die Antike zurückgehende Formen, Gattungen und Motive sollten nach dem Willen der Zeitgenossen erhalten bleiben.

Geprägt ist die Epoche von konfessionellen Gegensätzen. Die katholische Gegenreformation ging seit dem Konzil in Trient (1546-1563) in die Offensive. Mit den Religionskriegen der Jahre zwischen 1546 und 1648 sollten nicht nur religiöse, sondern stets auch politische und geistige Vormachtstellungen erreicht werden. Der Leitsatz „Cuius regio, eius religio“ (Wer über die Herrschaft verfügt, dessen Glaube gilt im Territorium) bestimmte die Organisation des Reiches. 1648 war der Kaiser weitgehend entmachtet und die Fürsten erhielten einen bedeutenden Zuwachs ihrer Souveränität. Der Fürst verkörperte nunmehr höchste Ordnungsmacht, die allein Gott unterworfen ist. Der territoriale Absolutismus währte bis zur Neugliederung Deutschlands, die in den Jahren 1803 - 1806 durch Napoleon eingeleitet wurde.

Die kulturell maßgebende Bevölkerungsschicht des 17. Jahrhundert war das moderne Bürgertum. Typisch für das neue Bildungsideal der Zeit sind die Gründungen von Universitäten sowie Bildungsreisen zu berühmten geistigen Zentren. Das Leben konzentrierte sich auf die fürstlichen Höfe und entwickelte ein neues soziales Prestigebemühen. Der prachtvollen Repräsentation der Territorialfürsten diente das kulturelle Wirken der Barockzeit. Das Zeitalter des Barock war ein Zeitalter der Krisenerfahrung in religiöser, politischer, geistiger und sozialer Hinsicht (vgl. Garber 1996, 196ff). In diesem Bewusstsein einer aus den Fugen geratenen Welt stieg das Bedürfnis für repräsentative und symbolische Formen. Das Streben nach einem künstlerischen Gesamteindruck ließ die mittelalterliche Affinität zum Ornament und zur kunstvollen äußeren Form wieder lebendig werden.

„Polarität und innere Spannungen sind die Grundformen allen Denkens“ (von Wilpert ⁷1989, 79), die sich auf den Epochenstil prägend auswirken. Einerseits blieb die mittelalterliche Weltsicht¹⁸⁶, die von einer vorgegebenen und gottgewollten Ordnung der Lebensverhältnisse und der Beseeltheit allen Seins ausging (siehe Kapitel IV und V), noch wirksam und lebendig, andererseits regten sich angesichts der konfessionellen Konflikte

¹⁸⁶ Der Begriff ‚Mittelalter‘ bestand im Barock nicht mit den heutigen festen Konturen (vgl. Voss 1972, S.22).

seit 1648¹⁸⁷ Ansätze aufklärerischen Denkens. In der Literatur mischten sich heidnisch-antike Formen mit christlichen Inhalten¹⁸⁸ und der bis dahin anzutreffende Regelzwang wurde im Streben nach gedanklicher Beweglichkeit durchbrochen. Bürgerlichem Standesbewusstsein trat die höfische Kultur gegenüber, gleichwohl wurde die höfische Repräsentationssucht von Bewusstsein um die Vergänglichkeit und Nichtigkeit alles Irdischen begleitet. Auch der bürgerliche Mensch schwankte zwischen Lebensgier, Todesbängen und Jenseitssehnsucht (vgl. von Wilpert ⁷1989).

Das barock-typische Denken bevorzugte Analogien und führte dazu, dass die äußere Formgebung der Figurenlyrik meist eine sinnhafte Ergänzung zum Inhalt des Textes ist. Angestrebt wurde eine Entsprechung von Thema und typographischer Struktur. Die ganze sichtbare Welt wurde als Teil einer höheren, unsichtbaren Ordnung gesehen: Alle Dinge sind von dieser Idee her konzipiert und weisen analogisch auf sie hin (vgl. Andreotti ³2000, 350). Das barocke Weltbild war noch vom mittelalterlichen Ordo-Gedanken bestimmt, einer Weltsicht, die alles Werden und Bestehen auf Gott bezogen und als von seinem Willen bestimmt versteht. „Barocker Geist strebt, oft mit manieristischen Ausdrucksmitteln [...], zu objektiven Ordnungen.“ (Hocke 1959, 146) In der Weltsicht des Mittelalters sind alle Dinge Objekte exegetischen Lesens (vgl. Blumenberg 1981). Prägend für diese Sicht der Dinge war Augustinus, der die Begrifflichkeit vom ‚Buch der Natur‘ prägte: „Gott offenbarte sich in zwei Schriften, in der Natur qua Schöpfung und in der Bibel.“ (Rieder, 1991, 34). Die Menschen lasen die Natur als *scriptio divina* (göttliche Schrift) und hatten somit Teil an der göttlichen Offenbarung. Diese Vorstellung impliziert, dass jedes Ding – und dazu zählt auch der Buchstabe – zahlreiche Bedeutungen hat, die mit der „Summe [seiner] Eigenschaften identisch ist“ (Ohly ²1983, 4).

Das innere erkenntnisleitende Prinzip des im Mittelalter ausgereiften Ordo-Gedankens formulierte Augustinus: „Fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te“ – „Du hast uns auf Dich hin geschaffen und unruhig ist unser Herz, bis es ruht in Dir.“ (Confessiones 1,1). Die Überzeugung einer gottgewollten Entsprechung weltlichen Seins mit dem göttlichen Ordnungswillen und die von Glauben und Erkenntnis

¹⁸⁷ Der Westfälische Friede zu Osnabrück und Münster beendete 1648 den 30jährigen Krieg. Er führte zur gegenseitigen Duldung der Konfessionen und regelte den konfessionellen Besitzstand auf der Basis des Jahres 1624.

¹⁸⁸ Wie in den Initialen mischt sich christliches Gedankengut mit dem bereits Vorhandenen, so dass eine neue Dimension des Schriftumgangs und der Schriftwahrnehmung entsteht.

motivierter Einordnung des Menschen in diesen ordo bleibt im Barock als Ideal lebendig, dessen Aufrechterhaltung ästhetisch betont und verteidigt wird: Es geht um die Behauptung einer längst in die Krisis geratenen Analogie der umgreifenden gottgegebenen Wahrheit und um ihre Apologie.

„Für den Barockdichter sind diese Dinge letztlich nichts anderes als die sichtbaren Zeichen einer unsichtbar ordnenden Macht Gottes.“ (Andreotti ³2000, 350)

Die Zeichenfunktion aller Dinge zeigte sich in figurierter Lyrik in besonderem Maße aufgrund ihrer bimedialen Struktur. Das barocke Weltbild sucht also der „*analogia entis*“ zu entsprechen (Rosenfeld 1935, 87), d.h. der unmittelbaren Beziehung aller Dinge mit einem höheren, nicht unmittelbar fassbaren Sinn. Auf diesem allegorisch-mystischen Gesetz beruht auch die Verwandtschaft von Innen und Außen; in der Figurenlyrik bedeutet das eine Analogie des inneren Rhythmuswechsels zum äußeren Erscheinungsbild (vgl. Rosenfeld 1935, 93).

Der Figurenlyrik liegt ein Verständnis zugrunde, das der Etymologie des Wortes ‚dichten‘ nahe steht: Dichten bedeutet dem ursprünglichen Wortsinn nach ‚ordnen, machen‘¹⁸⁹. Großen Einfluss auf dieses Verständnis nahm Opitz mit seiner Regelpoetik (1624) (Poetik-Dichtkunst), in der er das handwerkliche Wissen bzw. die Muster zur Verfügung stellte, wonach alle Dichtung nach bestimmten festen Regeln (z.B. strenge Alternation) aufgebaut werden muss.

Ebenso wie das Denken in Analogien ist das Denken in Dichotomien ein barocktypisches: Lebenslust und Todesnähe, ebenso Vergänglichkeit und Ewigkeit sind nicht getrennt voneinander zu erfassen. Das zeigte sich nicht zuletzt in den artifiziellen Werken der Epoche, in Architektur, Malerei oder Literatur. Die Prachtentfaltung einerseits widerspricht barocktypisch andererseits der Hinwendung zum Jenseitigen. Eine neue aus dem Krisenverständnis resultierende Weltanschauung manifestierte sich in der Dialektik von Realismus und transzendtem Idealismus. Man blieb um realistische Darstellung bemüht, doch strebte der barocke Mensch zugleich nach spirituellen Erkenntnissen. Beide Intentionen zeigen sich in der barocken Figurenlyrik.

¹⁸⁹ Hier wird die handwerkliche Dimension der Dichtung betont, d.h. jedoch nicht, dass jegliche Inspiration überflüssig wäre.

Die Umstellung des Literatursystems auf die Nationalsprachen hatte sich inzwischen durchgesetzt. Eine *Definition barocker Figurenlyrik* stellt sich zunächst als denkbar einfach dar: *Figurierte Gedichte sind lyrische Texte, deren Buchstaben die Kontur eines Gegenstandes abbildet, der in Bezug zum Text steht.* Einer der wichtigsten barocken Grammatiker, Justus Georg Schottelius (1612-1676), schrieb in seiner Prosodie „Teutsche Vers- oder Reimkunst“:

„BilderReime¹⁹⁰ nennent man welche eine Gestalt oder abbildung eines dinges/als eines Eies/Seulen/Creutzes/Bechers/Hertzens/Flügels/und derogleichen Formen und vorstellen/und also geordnet und eingeschlossen sein/daß die Reimarten nach erforderter Form des abzubildenden dinges gebrauchet/und unter sich nach gebührender Stelle vermendet werden.“ (Schottelius 1656, 214)

Die visuelle und damit die materielle Beschaffenheit gab den Gedichten ihren Namen. Sie markieren eine Grenzform der Poesie, bei der „arithmetische [und] alphabetische [...] Charakteristika zum Merkmal der poetischen Leistung“ (Adler/Ernst 1987, 74) Gestalt annehmen. Die Betonung der Schriftmaterialität aufgrund der Anordnung des Buchstabenmaterials erweitert die Definition der zunächst sinnfällig-spielerisch wirkenden Gedichtgattung. Schottelius' Prosodie enthielt mehrere Prägungen figuriertes Lyrik in der Form eines Eis, einer Säule, einer Pyramide, eines Kreuzes sowie eines Pokals.

VI.1.1 Zur Entwicklungsgeschichte optischer Dichtung

Wahrscheinlich entstand die Gattung der Figurenlyrik eher zufällig: Zunächst waren es Beschriftungen von Weihegaben, die aufgrund ihres geringen Umfangs zu wenig Platz für eine in den Sockel gemeißelte Inschrift erhielten, so dass die Inschrift in metrischem Bau der Form des Gegenstandes gleichgestaltet werden musste.

¹⁹⁰ Bilderreime werden synonym für den Begriff Figurenlyrik verwendet, letzterer war im Barock jedoch eher ungebräuchlich. Hier wird der Begriff der Figurenlyrik aufgrund seiner Etablierung im literaturwissenschaftlichen Kontext bemüht, der sich besonders in Verbindung mit der Untersuchung bzw. im Vergleich mit Visuell-konkreter Poesie der Postmoderne festigte. In der historischen Darstellung der Gattung taucht hier daneben der Begriff des Bilderreims gleichbedeutend auf.

„Die epigraphische Dichtung machte aus dieser Not eine Tugend bzw. gewann ihr eine manieristische Note ab, indem sie die Länge der Epigrammzeilen dem zu beschriftenden Gegenstand anpaßten.“ (Rosenfeld 1971, 1655)

Die ältesten Produkte visueller Dichtung sind also die hellenistischen Technopagnien aus dem 3. Jahrhundert vor Christus, die vermutlich zunächst als Weihe-Epigramme fungierten. Als deren Archegeten gelten Simias von Rhodos (300 vor Christus), sein Zeitgenosse Theokrit (ca. 300-260 vor Christus) und Dosiadas von Kreta (200 vor Christus), der Stammvater der figurierten Hirtendichtung. Ihre polymetrischen Gedichte hatten die Kontur realer Gegenstände wie Flügel, Ei, Beil, Altar oder Syrinx (Panflöte). Die Anzahl der griechischen Muster ist sehr klein: Insgesamt haben sich 16 Figurengedichte erhalten (vgl. Adler/Ernst 1987, 142).

Die im Barock entstehenden Zyklen figurierter Lyrik gehen zurück auf die mittelalterliche Kunst des Optatianus Porfyrius (4. Jahrhundert nach Christus) sowie auf den herausragenden Zyklus von 28 Kreuzgedichten des Hrabanus Maurus (um 780-856). Ein Zuschreibungsfehler lässt jedoch auch die griechischen Dichter zu den Archegeten barocker Figurenlyrik avancieren: Da es nur wenige griechische Figurengedichte gibt und diese stets als Gruppe in den Anthologien erschienen, schrieb man alle Werke Theokrit zu und ging von einer bewussten periodischen Gestaltung aus (vgl. Adler/Ernst 1987, 140).

Im Barock erlebte die Figurenlyrik eine dritte Blütezeit: Nach den griechischen Bemühungen im 3. Jahrhundert vor Christus durch Simias, Theokrit und Dosiadas und nach der karolingischen Renaissance, vertreten vor allem durch Hrabanus Maurus, strebten die barocken Dichter nach der Umsetzung des Horazischen Ideals. Die Dichter der barocken Figurenlyrik wählten meist Motive, die transzendente Erfahrungen ermöglichten. Wie die griechische Hirtendichtung richtet sich jedoch auch die barocke Figurenlyrik an „literarische Kenner und Feinschmecker“ (Liede 1963 Bd. II, 192). Hier wie dort mühen sich die Dichter durch die Verwendung seltener Worte und mehrerer möglicher Leserichtungen um die Verrätselung und Verdunklung der Texte. Dieser Aspekt, der die Unverzichtbarkeit der Textmaterialität verdeutlicht, lässt die Dichtung in engem Zusammenhang mit spielerischen Zauberformeln und Formen der Buchstabenmystik erscheinen.

Ihren ersten Höhepunkt erlebten die *carmina figurata* also in der christlichen Spätantike (4. Jahrhundert) durch Publilius Optatianus Porfyrius (Abbildung 8: Adler/Ernst 1988, 8) Gittergedicht mit Chi Rho-Zeichen), der die gegenstands-mimetischen Technopagnien (Umrissgedichte) des Hellenismus erstmals mit christlicher Symbolik versah und in der Weiterentwicklung der Akrostichontechnik (vgl. Bittner 1993, 110) zu Gittergedichten (*carmina cancellata*) verknüpfte. Hier verbinden sich erstmals figurierte Literatur und christliche Elemente. Dennoch ist es verfrüht, von einer „Verchristlichung der Gattung“ (Ernst 1991, 124) zu sprechen, da das Werk des Optatian Porfyrius zunächst als synkretistisch zu bezeichnen ist. Bei ihm finden sich auch die ersten Lobgedichte, die Jahrhunderte später im Barock beliebt wurden. Neben den panegyrischen (lobrednerischen) Gedichten prägte Porfyrius auch den Gedichtzyklus.

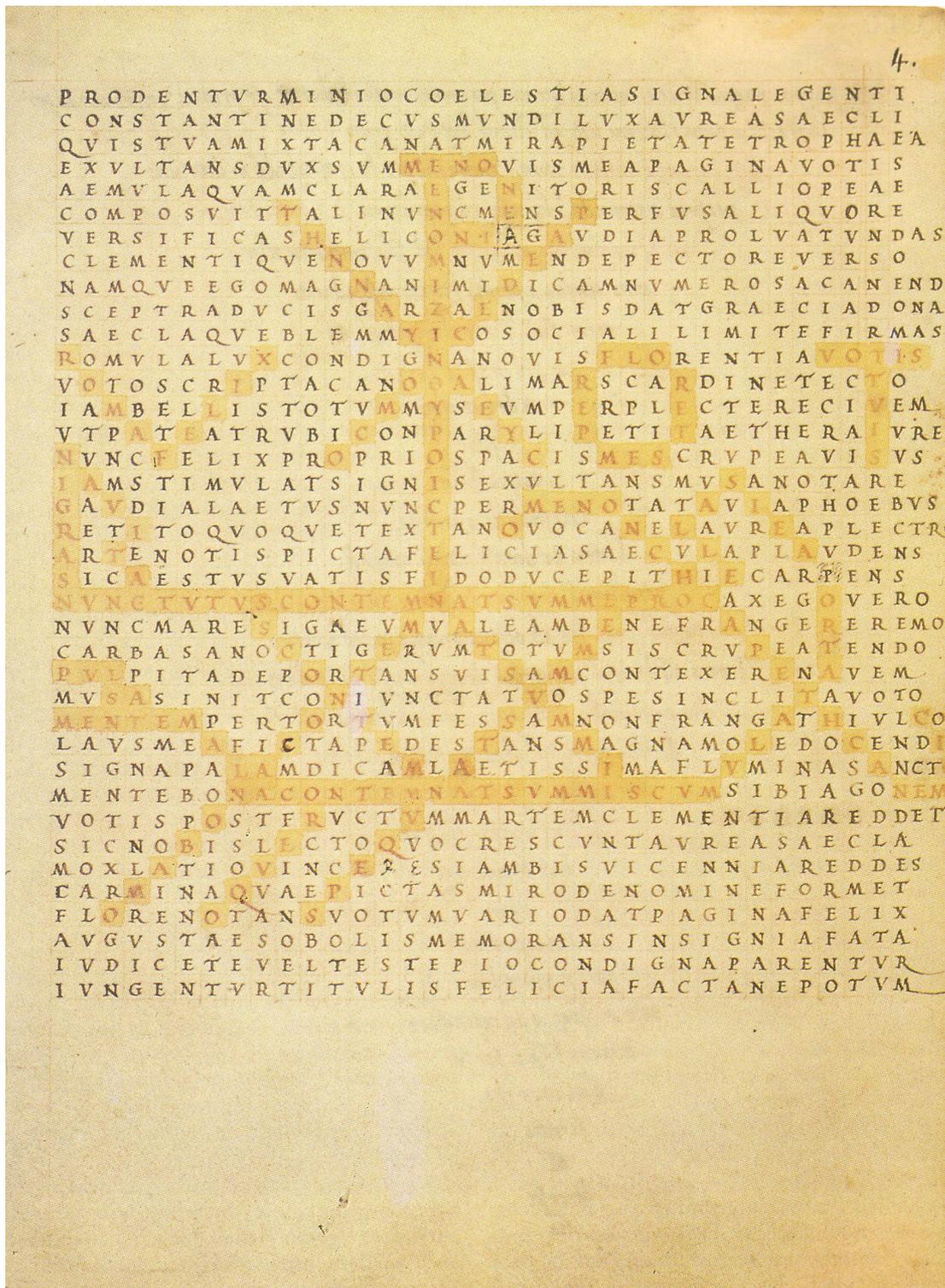


Abb. 8: Publilius Optatianus Porfyrius, Kreuzgedicht zum 20jährigen Regierungsjubiläum Kaiser Konstanti, Verbindung von antiker Form mit christlicher Symbolik (Adler/Ernst 1987, 8)

Seinen Zyklus widmete er dem römischen Kaiser Konstantin, an dessen Hof er tätig war und durch dessen Förderung die visuelle Dichtung zu einer „imperialen Gattung“ (Ernst 1992a, 140) avancierte. Porfyrius’ Experimente senkrechter und waagrechter Buchsta-

benanordnung erhielten Vorbildcharakter¹⁹¹ für die figurierten Gedichtzyklen¹⁹² des Barock. Etwa 1000 Jahre ruhte die Kunstgattung der Figurenlyrik, bis sie im Barock zu neuer Blüte kam. Porfyrius brach noch nicht mit der heidnisch-römischen Literaturtradition; diesen Bruch vollzog erst Venantius Fortunatus (ca. 530-600), Bischof von Poitiers, der in der merowingischen Zeit etwa 250 Jahre später das christliche Werteverständnis in der Figurenlyrik prägte. Vergleichbar mit der insularen Kunst erhielten die Buchstaben in seinen Dichtungen einen sakralen Charakter; vor allem in seinen christlichen Gittergedichten.

Deutlich wird: Figurendichtung und Buchmalerei stehen in engem Zusammenhang. Die allegorische Bedeutsamkeit der beliebten Formen der Buchillustration wie der urchristlichen Symbole Fisch und Kreuz bilden zugleich zentrale Aspekte in der Initialgestaltung, in den panegyrischen Bilderreimen des Mittelalters wie später im Barock.

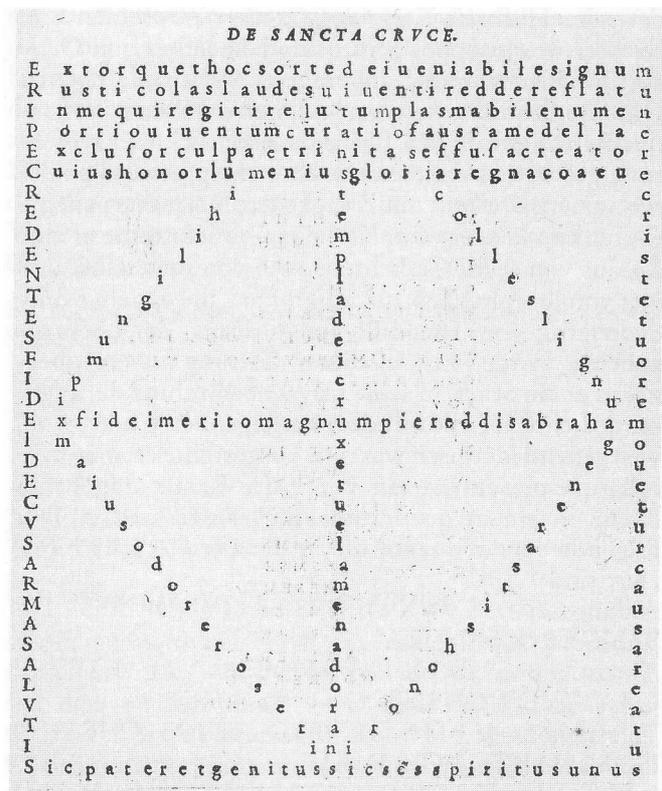


Abb. 9: Venantius Fortunatus (ca. 530-600), De sancta cruce, variiert und christianisiert die Visuelle Poesie der Antike (Abbildung aus Adler/Ernst 1987, 42).

Die Theologen und Dichter der Karolingerzeit (8. Jahrhundert), mit ihren herausragenden Vertretern Alkuin (ca. 735-804) und Hrabanus Maurus (ca. 780-856), entwickelten artistische Gitter- und Kreuzgedichte mit zahlen-symbolischer Struktur, deren transzendenter Verweis-Charakter mit dem der Initialen vergleichbar ist. Die christliche Tradition entwickelte viele Varianten des Gitterge-

¹⁹¹ Auch für Hrabanus Maurus' ‚Ausstreuen der Buchstaben‘ war die Dichtung Optatianus Porfyrius' das Vorbild.

¹⁹² Es ist in der Literatur, die sich mit barocker Figurenlyrik beschäftigt, nicht eindeutig geklärt, welche Gedichtanzahl als Gedichtzyklus zu bezeichnen ist. So bemerkt Kühlmann, dass „keine kompletten Zyklen von Figurengedichten erschienen (1991, 517). Adler/Ernst differenzieren den Begriff in drei Zyklenformen: Als Zyklus bezeichnen sie zunächst aufeinander bezogenen Texte, dann Texte, die als kleine Zusammenstellungen z.B. in Poetiken erscheinen und als dritte Möglichkeit die Gedichte innerhalb größerer epischer Werke, wie z.B. der Hirtenromane der so genannten Pegnitz-Schäfer.

dichts: Häufig wurde ein Kreuz – zuweilen als Intext – in ein Gitter integriert. So wurde das Kreuz als christliches Heilszeichens allegorisch genutzt.

„In der Hofpoesie unter Karl dem Großen kamen dann auch die insularen Einflüsse stärker zum Durchbruch, nicht zuletzt deshalb, weil hier – erkennbar an der anglo-irischen Initialkunst – der Buchstabe eine besondere sakrale Würde, ja den Rang einer ikonographischen Meditationsfigur gewonnen hatte.“ (Ernst 1992a, 140).



Abb. 10: Hrabanus Maurus (ca. 780-856), Figurengedicht aus dem Kaiser Ludwig dem Frommen gewidmeten Gedichtzyklus (Abbildung aus Adler/Ernst 1987, 13).

Mit Hrabanus Maurus, dem vielleicht bekanntesten Schöpfer figurierter Lyrik, erlebte die Gattung einen weiteren Höhepunkt in der Geschichte ihrer künstlerischen Entfal-

tung. Außerdem setzte mit ihm erstmals eine theoretische Reflexion ein. Damit tritt zutage, dass die meist vielfältigen Möglichkeiten des Dekodierens ein zentraler Bestandteil jeder optischen Dichtung sind¹⁹³. Hrabanus Maurus schuf einen Zyklus von 28 Bildgedichten, denen ein Text als Deutungshilfe beigelegt ist (vgl. Bittner 1993, 110). Bei ihm begegnen erstmals in den Text eingewebte farbige Figuren, die mit einem In-text ausgefüllt sind (vgl. Abbildung 10).

Mit dieser Gestaltungsform lassen sich kompliziertere Gegenstände darstellen – die Grenzen von Bild und Text werden fließend, die Verwandtschaft zur mittelalterlichen Buchmalerei und Initialkunst wird evident. In der Kombination von Text und Bild spiegelt sich schon ein Prinzip des barocken Menschenbildes, das mit seinem antithetischen Charakter zur ständigen Grenzüberschreitung tendiert. Maurus' Gedichte wurden erstmals in die Volkssprache übersetzt.

Durch das abendländische Mittelalter hindurch erlebte das *carmen figuratum* eine Kontinuität und behielt seinen Reiz bis in das moderne Computerzeitalter hinein. Die Figurenlyrik, die nach barockem Bemühen dem Horazischen Ideal „*ut pictura poesis*“ (wie ein Bild, so das Gedicht) optimal zu entsprechen suchte und die „die frühmittelalterliche visuelle Poesie in ihren Bann gezogen hat“ (Ernst 1991, 832), entwickelte sich vor allem im Barock zu einer in ganz Europa verbreiteten und beliebten Gattung mit einem wachsenden Formenspektrum. Dennoch sind nationale Spezifika¹⁹⁴ auszumachen: Die deutsche figurierte Barocklyrik bezog sich zwar auf antike Vorbilder, erweiterte die bisherigen Formen jedoch und verfasste die meisten Gedichte in Deutsch. Die Regel „*Poema est loquens pictura, pictura est tacitum poema*“¹⁹⁵ wurde wörtlich genommen. In Deutschland wurde die Gattung vor allem von dem Orden der Pegnitz-Schäfer gepflegt, die die Figurenlyrik teilweise in den Hirtenroman integrierten. Gedichtzyklen schufen Johann Rudolph Karst¹⁹⁶ (1624-1682) und Johann Geuder (1640-1693). In europäischen Poetiken konnte sich die Gattung seit Julius Scaligers Aufnahme in sein Werk „*Poetices Libri Septem*“ (1561) behaupten.

¹⁹³ Erst in der Moderne verselbständigte sich die optische Dichtung zu programmatischen Manifesten. Die theologische Tiefgründigkeit und die artistische Formenbeherrschung des Barock blieben später aber unerreichbar.

¹⁹⁴ Kilian beschäftigt sich in seiner Veröffentlichung 1988 mit der barocken ungarischen Figurenlyrik, Burkhart 1994 mit der serbischen Tradition.

¹⁹⁵ ‚Das Gedicht ist ein sprechendes Bild, das Bild ist ein schweigendes Gedicht.‘

¹⁹⁶ Johann Rudolph Karst war einer der ersten, der die Kreuzform variierte. Obwohl die Form des Kreuzes im Mittelalter viel häufiger anzutreffen ist, folgten Karst einige Barockdichter. Vgl. dazu Ernst 1986a.

VI.1.2 Zur Wirkung und ‚Auswirkung‘ barocker Figurenlyrik – damals und heute

Die Gattung der Figurenlyrik war nicht unumstritten – im Gegenteil. Obwohl sie ihre Blüte im Zeitalter des Barock hatte, handelte es sich auch zu dieser Zeit um eine Rarität der Lyrik. Schon im Barock klagte man über die anspruchslose Vielschreiberei in der Gelegenheitsdichtung (Casualcarmina) und ihre bloße Effekthascherei. Daniel Georg Morhof (1639-1691) äußerte Kritik an ‚armseligen Erfindungen‘, vermied aber Pauschalurteile und konnte die „vielerley Arten Kreutze“ (Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie ²1700, 310) durchaus wertschätzen. 1692 sprach sich auch Christian Weise (1642-1708) abfällig über die Gattung aus und verunglimpfte ihre Formen als „Affen- und Meerkatzen-Gedichte“ (Weise 1692, vgl. Liede 1962 Bd. II, 199) sowie „Gaukeleyen“ (vgl. Homayr 1995, 10). Gottfried Wilhelm Sacer trieb die Verunglimpfung 1673 auf die Spitze und schrieb: „Bald mache [...] Bilderreime über Mopsens Mistgabel“ („Reime dich, oder ich fresse dich“ 1673, 49). Der Kirchenlieddichter und Barockpoet Erdmann Neumeister (1671-1756) lehnte die Gattung in seiner Poetik mit dem lateinischen Titel „De Poetics Germanicis hujus seculi praecipuis Dissertatio Compendiaria“ komplett ab: Das Werk erschien 1695 in Wittenberg zu einer Zeit, zu der die Gattung ihren Zenit bereits überschritten hat und die „vom Rationalismus geprägte Literaturkritik der Frühaufklärung die Gattung des Figurengedichts als unernste Spielerei [ablehnte]“ (Meyer 1982, 142):

„Dichter von größerem Ernst pflegen ja ganz von derartigen Torheiten Abstand zu nehmen. Denn entweder passen sie nicht recht zu den Gegenständen, oder sie ergeben sich überhaupt nicht ohne Verrenkung von Wort und Vers.“ (Neumeister zitiert nach Meyer 1982, 142)

Auch der Schulrektor Johann Leonhard Frisch (1666-1743) lehnte die Figurenlyrik ab und bewertete sie als bloße Spielerei. Zudem kritisierte er die „mythologische Überladung“ (Severin 1983, 37) der Gattung. Seine Kritik erschien jedoch nicht in seiner Poetologie, sondern in einem seiner Dramen.

„Dergleichen Spielwerk zu nennen,/Wo man den Reim ins Creutz, Altar und Baum gebracht./Doch möchte es endlich seyn, wo man erst reimen lernet,/Da man Erfindung-arm, nichts aus Erfahrung kann/und als ein Mahler-Jung weit von der Kunst entfernt,/Der noch die Tücher gründt und streicht die Rahmen

an;/Wer aber solcher Ding vor Meister-Stücke preiset,/Der ahmet den Homer auf
keine Weise nach,/Als daß er aller Welt die blinden Augen weiset,/Vermeint, er
sei am Meere, und tappet kaum am Bach.“ (Frisch, 1700, 31)

Hier zeigen sich die zeitgenössische Hochschätzung der Malerei gegenüber der Dichtung und die Favorisierung der antiken Vers- und Dichtkunst gegenüber allen neuen bzw. vermeintlich neuen Formen. Eine Verwandtschaft von Dichtung und Malerei wurde im Barock stets angenommen.

„Die schon antike Lehre, daß Dichtung eine sprechende Malerei sei, wurde noch von keinem Jahrhundert in Deutschland wenigstens so wörtlich genommen [...] wie von diesem.“ (Alewyn 1965, 248)

Man fürchtete um das Ansehen der Poeten und forderte Texte, deren formales Können einer Würde des Anlasses entsprach. Dennoch wuchs die Gelegenheitsdichtung nicht zuletzt aufgrund der Repräsentationsbedürfnisse der Adressaten zu einem Massenphänomen an. Für alle fest- und feierlichen Anlässe wie Hochzeiten, Taufen, Beerdigungen wurde Figurenlyrik ‚bestellt‘: Viele Gedichte waren Auftragsarbeiten, die ihren Adressaten Unsterblichkeit verleihen und den Nachruhm sichern sollten (repräsentatio). Im Barock entwickelte sich das so genannte ‚Mietpoetentum‘. Der angebliche Verfasser bezahlte mit entsprechendem Honorar einen gelehrten Poeten, der ihm ein Gedicht zum gewünschten Anlass fertigte. Diese Gedichte hatten tatsächlich einen „Gebrauchskarakter [...] der zum schnellen, unkritischen Konsum“ (Severin 1983, 4) einlud, so dass die Kritik daran durchaus Berechtigung hat. In gleichem Maße, wie die Gelegenheitsdichtung zur Modeerscheinung wurde, wuchs die Kritik an dieser Art zu dichten, obwohl sie auf gesellschaftlichen und poetologischen Voraussetzungen beruhte. Zudem wurde an der Figurenlyrik der hohe Anteil der Arbeit von Setzern und Druckern an der Fertigstellung eines Werkes kritisiert und die Arbeit daran als reines Spiel bezeichnet. Parodien auf Figurenlyrik in graphischer Form finden sich um 1700 (vgl. Liede 1962 Bd. 2).

Die barocken Theoretiker forderten die Einkleidung der Gedanken in Wörter, um der rhetorischen und poetologischen Tradition zu folgen. Die überlieferte Lehre von der Angemessenheit wurde als Ideal präsentiert, der die formgebundene Einheit und Gleichartigkeit von Gegenstand, Stil und Wirkung zu entsprechen habe. Aus Ciceros

Rhetorik wurden stilistische Konsequenzen abgeleitet (Elocutio: Stillehre, rednerischer Ausdruck): Das sachliche Argumentieren (,docere') erfordere eine nüchterne, schmucklose Sprache, während das ,delectare' auf emotionale Wirkung ziele.

Den zeitgenössischen wie den gegenwärtigen Kritikern fehlte dabei die Sicht auf die potentielle, kreative Spracherneuerung, die dieser Lyrik eigen ist. Sie vermochten den kreativen Zusammenhang zwischen konturierten Formen und Texten nicht anzuerkennen.

Michel de Montaigne (1533-1592) war schon 1580 mit scharfer Kritik an der Figurenlyrik hervorgetreten und auch im Barock mehrten sich kritische Stimmen, die gleichwohl die Verbreitung der Gelegenheitsdichtung nicht verhindern konnten. Figurierte Gelegenheitsgedichte zu gesellschaftlichen Anlässen finden sich noch bis ins ausgehende 18. Jahrhundert. Erst Lessing zog in seinem „Laokoon“ (1766) eine strenge Trennungslinie zwischen Literatur und Malerei, womit er „eine Krise der Gattung auslöste“ (Ernst 1992a, 145). Allerdings riss die Kontinuität der optischen Dichtung auch im 19. Jahrhundert nicht ab, wie die Figur des Stundenglases bei Baudelaire und Morgensterns „Fisches Nachtgesang“ zeigen (Abbildung siehe Kapitel VIII). Solche Gedichte wurden abwertend als ‚Spielerei‘ bezeichnet. Der Eindruck des Spielerischen untergrub den Ernst bzw. die anfangs gebilligten weltanschaulichen und künstlerischen Ambitionen der Gattung und wurde vor allem zum Gegenstand der zeitgenössischen Kritik. Etwa Magnus Daniel Omeis (1646-1708), selbst ein Pegnitzschäfer, verwies die Bilderreime in seiner Poetik „Gründliche Anleitung zur teutschen accuraten Reim- und Dicht-Kunst“ (1704) zu den unernsten Spielereien:

„Man muß nicht zu viel Zeit auf dergleichen Schul-Galanterien wenden, denn diese Figuren [...] sind Sachen, die man vor die lange Weile ansiehet und liest, darinnen aber oft einen schlechten Geist und genötigte Kunst antrifft.“ (Omeis 1704, 128)

Georg Neumark (1621-1681) bezeichnete die Bilderreime als „lustige Händel“ (Poetische Tafeln oder gründliche Anweisung zur Teutschen Verskunst 1667, 266), ohne sie damit jedoch abzuwerten. Er betonte damit eher das Vergnügen und das literarische Novum, das die Buchstabenakrobatik zu bereiten vermochte. Neben dem Spielerischen bzw. dem Galanten wurde die Verzögerung des Leseprozesses kritisch angesprochen.

Max Zobel von Zabelitz, der der vernichtenden Betrachtung der Gattung zwei Aufsätze widmete, bezeichnete 1926 die barocke Figurendichtung als „Zeichen überreizter Zivilisation“ und als Randerscheinung der Literatur. Auch in der Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts begegnet weiterhin eine herabsetzende Beurteilung der Bilderreime:

„Und so gewiß heute kein Poet und kein Poetiker noch Kraft und Zeit auf solche verwenden wird, so sicher kann die Betrachtung der ‚ausgestorbenen‘ Dichtungsgattungen kulturhistorisches Interesse haben. Eine Geschichte der Dichtung könnte auch den Abwegen ein Kapitel widmen, und die Erkenntnis, wie diese nach Verschiedenheit der Völker und Zeiten wechseln, wäre nicht ohne Wert.“ (Zobel von Zabelitz 1926, 24)

Der bedeutende und noch heute viel zitierte Barockforscher Richard Alewyn bezeichnete 1965 die Formen der barocken Bilderlyrik, wohl in Anlehnung an Zobel von Zabelitz' (1925) Bewertung der Gattung hinsichtlich einer „bedenkliche[n] Ausdeutung des ‚ut pictura poesis‘“ (182), als missverstandene Gleichsetzung von Malerei und Dichtung:

„Das Mißverständnis erzeugten jene berüchtigten Bildergedichte, welche in ihrem äußeren Druckbild etwa einen Turm, einen Amboß, ein Kreuz, eine Leier darstellen. [...] Auf diesem Missverständnis beruht es auch, daß ein sehr großer Teil der gesamten Lyrik in diesem Jahrhundert [...] nichts mehr als eine mehr oder minder geistreiche Darstellung und Ausdeutung malerischer und gemalter Sinnbilder und Embleme war.“ (Alewyn 1965, 248f.)

In seiner Monografie über die Barocklyrik erwähnte Meid (1986) die weniger geläufigen Strophen- und Gedichtformen, zu welchen er neben dem Widerhall, den Ringelreimen, den Trittreimen und Sestinen auch die Bilderreime zählte, bevor die Sonette, Epigramme und Oden eingehend behandelt wurden. Diese Geringschätzung der figurierten Barocklyrik blieb keine Seltenheit. Erst die Etablierung visueller Poesie in der Postmoderne verschaffte auch der Barocken Figurenlyrik einen angemessenen Platz in der Literaturwissenschaft. Die in der Postmoderne wieder aufkeimenden Paradigmen visueller Formen der Dichtung wurden jedoch zuweilen mit derselben Kritik wie die barocke Figurenlyrik bedacht, „die stark unter die Knechtschaft der äußeren Form“ (Rosenfeld 1935, 94) gelangten.

Im ausklingenden 19. Jahrhundert nutzte Stéphane Mallarmé (1842-1898) erstmals die Möglichkeiten und Methoden der modernen Typographie, um den Bewegungs- und Gedankenprozess eines Textes deutlich werden zu lassen. Bei Arno Holz (1863-1929) wurde die Anlehnung an die Lyrik des Barocks sichtbar, indem er verschiedene Drucktypen variierte und so „das Figurengedicht aus dem Korsett des traditionellen horizontalen Vers- und Zeilenspiegels befreite“ (Ernst 1992a, 146). Der Kubismus (seit 1908) bezog Schriftelemente in sein bildkünstlerisches Schaffen ein. Der Dadaismus experimentierte im Vorfeld der Konkreten Poesie des 20. Jahrhunderts zunehmend mit typographischen Formen und die konkrete Kunstauffassung gab das mimetische Prinzip weitgehend auf. Dennoch griffen Dichter wie Guillaume Apollinaire (1880-1918) und Ernst Jandl (1925-2000) gelegentlich auf die literarische Tradition der Antike und des Mittelalters zurück.

Obwohl die Kontinuität der optischen Poesie von der Antike bis hinein in die Gegenwart nicht bezweifelt werden kann, halten sich absprechende Urteile auch in der neueren Lyrikforschung, wie etwa bei Friedrich: „Die sogenannte ‘konkrete Poesie’ mit ihrem maschinell ausgeworfenen Wörter- und Silbenschutt kann dank ihrer Sterilität völlig außer Betracht bleiben“ (Friedrich 1985, 13). Dennoch geht die gegenwärtige Lyriktheorie in zunehmendem Maße auf die Visuell-konkrete Poesie ein und setzt sich reflektierend mit ihr auseinander. Butor weist im Zeitalter der visuellen Medien auf die Notwendigkeit der kulturellen Hinwendung zum Bild hin, da die Kultur

„alle Kombinationen zwischen jenen ganz besonderen Bildern, nämlich den Buchstaben unseres Alphabets und den anderen, den unveränderlichen der Malerei oder der beweglichen anderen Künste, ausprobiert“ (Butor 1989, 10).

VI.1.3 Humanistische Traditionen und barocke Figurenlyrik

Typisch für das Zeitalter des Barock bzw. für die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert ist die Unzufriedenheit der Zeitgenossen mit dem Zustand der deutschen Dichtung. Es bestand ein Hiatus zwischen der volkssprachlichen Renaissanceliteratur und einer den spätmittelalterlichen Vorbildern verpflichteten Verskunst. So standen im deutschen

Sprachraum zwei Literaturen nebeneinander: Die deutsche Dichtung¹⁹⁷ schöpfte aus den ungelehrten volkstümlichen Überlieferungen. Die lateinische Dichtung nahm die Tradition des Humanismus auf. Latein war die Sprache der bedeutendsten deutschen Dichter. Die unterschiedlichen Spielarten der Dichtung prägten und generierten auch soziale Unterschiede. Einige Reformer allerdings suchten die Diskrepanz zu überwinden, unter ihnen auch Martin Opitz (1597-1639). Er setzte sich für eine deutschsprachige Dichtung auf humanistischer Grundlage ein und bestritt damit implizit, dass ein Übergang von der lateinischen zur deutschen Sprache eine Rückkehr zu den Formen und Inhalten der deutschsprachigen Dichtung des 16. Jahrhunderts bedeuten würde¹⁹⁸.

Dichter der neuen deutschen Kunstdichtung konnten demnach nur die gebildeten Humanisten sein, da das Deutsche mehr und mehr die Vorherrschaft des Lateinischen ablöste. „Dichtung, wenn auch jetzt in der Volkssprache, war weiterhin Reservat einer elitären Schicht“ (Meid 1986, 4). Die Dichtung des 17. Jahrhunderts beruht auf den gleichen rhetorischen und poetologischen Grundlagen wie die neulateinische Dichtung des 16. Jahrhunderts. Kunstdichtung und Volkspoesie standen sich gegenüber; in den weniger gelehrten Kreisen lebte das Volksliedgut weiter.

Im 16. Jahrhundert war die Entwicklung der Schrift zu lesbaren Texten in Hinsicht auf Wortabstände, Interpunktion und Minuskeln so weit abgeschlossen, dass ihre Funktionen selbstverständlich wurden. Dabei zeigt sich auch hier, dass Dinge, die eine Tendenz zur etablierten Selbstverständlichkeit entwickeln, ästhetisiert werden (vgl. Raible 1997). Auch daraus erklärt sich das kontinuierliche Fortbestehen eines Umgangs mit Schrift, der die Materialität und das Bildpotential der Buchstaben aufnimmt und betont.

Die Gattung des figurierten Lobgedichts entwickelte sich auch vor dem Hintergrund politisch-staatlicher Veränderungen. Die politische Macht und Funktion der Fürsten wurde gestärkt, während somit die Rechte der Stände, des Adels und der Städte beschnitten wurden. Nach dem Dreißigjährigen Krieg und mit dem Westfälischen Frieden konnten sich in den Territorien weithin absolutistische Tendenzen durchsetzen. Die

¹⁹⁷ Die ältesten deutschen Texte stammen aus der Zeit um 770 nach Christus (vgl. Feldbusch 1985, 169) aus religiösen Zusammenhängen und waren Übersetzungen lateinischer Texte. Die Ablösung des Lateinischen durch das Deutsche dauerte ca. 1000 Jahre.

¹⁹⁸ Opitz übertrug die Regeln der antiken Dichtkunst auf deutsche Verhältnisse. Seine Verslehre war in letzter Konsequenz jedoch aufgrund der Ausspracheregeln des Deutschen zum Scheitern verurteilt. Die antiken Versmaße richteten sich nach den Silbenlängen. Diese antiken Reimschemata mussten transformiert werden auf die im Deutschen üblichen Hebungen und Senkungen. Dieser Kompromiss war naturgemäß nur bedingt möglich.

Ausweitung der staatlichen Funktionsbereiche (Recht- und Erziehungswesen, öffentliche Wohlfahrt und Sicherheit, Wirtschaft und Kirchenwesen) führte zu einem steigenden Bedarf humanistisch Gelehrter. Diese verstanden sich als ideale Staatsdiener und traten in Konkurrenz zum Adel. Bald kamen den Gelehrten, dem so genannten geistigen Adel, dieselben Privilegien zu wie dem Geburtsadel.

Die geistigen Vordenker und Apologeten des absoluten Fürstenstaates bekleideten zuweilen öffentliche Ämter und stellten ihre literarischen Fähigkeiten bei repräsentativen Anlässen zur Verfügung¹⁹⁹. Der Nürnberger Georg Philipp Harsdörffer (1607-1658), einer der Begründer des Pegenesischen Blumenordens, avancierte zum bedeutenden Dichter und Sprachtheoretiker des Barocks und war seit 1635 Mitglied des Inneren Rates seiner Vaterstadt. Georg Justus Schottel (1612-1676), dessen latinisierter Name ‚Schottelius‘ der geläufigere wurde, war zunächst herzoglich-braunschweigischer Hofmeister, bevor er Rat in Wolfenbüttel wurde. Auch er forderte in seiner Poetik – dem IV. Teil der maßgeblichen sprachtheoretischen Arbeit des Barocks „Ausführliche Arbeit von der Teutschen HauptSprache“ (1663) – eine Sprachreform, die die Reinheit deutscher Sprache verfolgte.

Die zeichenhaft-bildliche Präsentation der Figurenlyrik tendierte zur Statusrepräsentation. Gleichwohl gilt für barocke Figurendichtung ebenso wie für die mittelalterliche Initialkunst, dass sie nur einem kleinen, erlesenen Adressatenkreis zugänglich war.

Figurendichtung gewann öffentlich-repräsentativen Charakter – in der Öffentlichkeit, die sich um den Hof versammelte –, indem sie die gesellschaftliche Hierarchie bestätigte und zugleich ein Modell des Verhältnisses von Fürst und Untertan anbot und bekräftigte. Figurenlyrik ist „Kunst zum Vorzeigen“ (Ernst 1985, 71). Die Attitüde des Höfisch-Repräsentativen verband sich jedoch einerseits mit einem artistisch-spielerischen und andererseits mit einem christlich-allegorischen Rezeptionsverhalten²⁰⁰. Entsprechend den Maßstäben einer christlichen – häufiger der protestantischen – Lebensführung sollte die Figurendichtung zu tugendhaftem Leben anleiten, sie vermittelte ethische Normen und gesellschaftliche und politische Verhaltensweisen. Dichtung mutierte zum

¹⁹⁹ Ernst (1985) weist darauf hin, dass auch Figurenlyrik im Rahmen solcher geselliger Anlässe laut vorgetragen wurde, also nicht ausschließlich individuell visuell wahrgenommen wurde, wie Aust (1983) betont. Bittner (1993) formuliert vorsichtiger: „Inwieweit diese Lobdichtungen vorgelesen wurden, ist schwer zu beurteilen. Die komplizierte Struktur, die poetischen und rhetorischen Feinheiten verlangen eine ruhige Betrachtung.“ (119).

²⁰⁰ Ernst trennt diese drei Rezeptionsmodi voneinander (1985, 87).

Instrument und wirkte als Mittel zur Disziplinierung der Bevölkerung (Meid 1987). Hinsichtlich ihrer historischen Situationsgebundenheit regten die Formen der Figurenlyrik jedoch auch zur Meditation an. Dem intendierten Leseprozess eignete ein spiritueller Sinn (vgl. Ernst 1985, 87). Hierin zeigt sich nochmals der enge Zusammenhang von mittelalterlicher Initialkunst und barocker Figurenlyrik: Beide Phänomene sind „Meditationsfiguren“ (Ernst 1985, 72).

VI.2. Barockpoetiken und die Erwähnung der Figurenlyrik

Die Ausbildung der nationalsprachlichen Literatur wurde im Barock von intensiven literaturtheoretischen und poetologischen Diskussionen begleitet. Die Auseinandersetzung mit den antiken Poetiken von Horaz und Aristoteles führte zum Bemühen, unbekannte Formen und Gattungen in neue Poetiken zu integrieren „in der katalogartigen Beschreibung lyrischer Genres“ (Kühlmann 1991, 511) und regte die Bildung neuer Regeln der Verssprache an, die den Nationalsprachen gerecht wurden. Es entstanden deutsche Poetiken, die prosodische²⁰¹, metrische und stilistische Fragen in den Mittelpunkt stellten. Neben den Anweisungen zum richtigen Dichten enthielten die Sprachlehrbücher auch Dichtungskritik. Das Interesse barocker Poetiken galt der Herausbildung eines normativen Regelkanons, der der Dialektik von res und verbum (Stoff und sprachlicher Form) entsprach. Dichtkunst wurde seit den Renaissance-Poetiken der Theologie gleichgestellt, die im Mittelalter noch höher bewertet wurde (vgl. Kühnel²1990, 354). Die letzte große normative Poetik stammt von Johann Christoph Gottsched (1700-1766) unter dem Titel „Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen“ (1730), in der er die Gattung der Bilderreime als „Tändeleien“ (682) ablehnte.

Für die zeitgenössische Figurenlyrik gab es in dieser Zeit begrifflich noch keinen fest umrissenen Terminus. Am häufigsten begegnet in den Werken die Gattungsbezeichnung ‚Bilderreim‘ oder ‚BilderReim‘, z.B. bei Harsdörffer, Männling und Schottel. Von Birken prägte als Gattungsbezeichnung den Begriff der „Bildgebände“ (1679, 144). Von Birken zeigte auch die traditionelle Linie der Figurendichtung auf, sofern die von

²⁰¹ Die Prosodik bezeichnet in der antiken Metrik die Lehre von der Tonhöhe und Quantität der Silben und Bezeichnung der Lehre von der metrisch-rhythmischen Behandlung der Sprache.

ihm beschriebenen Bildgebäude sich *expressis verbis* an den Vorläufern der griechischen Bukolik orientierten²⁰²:

„Die Bildgebäude/deren viel Beispiele in den Schäfergedichten der Blumengenossen hin und wieder anzutreffen/sind keine neue Erfindung/sondern fast vor zwei tausend Jahren allbereit üblich gewesen: maßen der uralte griechische Poet und Hirtengedichtschreiber Theocritus, eine Art/ein paar Flügel und einen Altar/in Versen ausgebildet/hinterlassen.“ (von Birken 1679, 144)

Vor allem der häufig zu findende Begriff „BilderReim“ setzt die gebundene Rede als selbstverständlich und konstitutiv voraus²⁰³. Vor allem die deutschen Sprachwissenschaftler beschäftigen sich mit Figurenlyrik in Form von Umrissgedichten²⁰⁴. Das Besondere dieser Poetiken ist ihre Verbindung von sprachtheoretischen Reflexionen und Systematisierungen mit eigenen dichterischen Produkten. Die Dichter des Barock waren vielfach auch Sprachtheoretiker, bzw. die Wissenschaftler waren zugleich angesehene Dichter. Hierin spiegelt sich ein weiteres, nicht immer offen zutage tretendes, aber doch wirksames Entstehungskriterium barocker Figurenlyrik: Es herrschte ein Klima der Konkurrenz und der Repräsentation in allen Bereichen wie im höfischen Leben, das innerhalb der Sprachgesellschaften sowie selbst in fiktionaler Literatur (siehe den im Roman dargestellten Sänger-Wettstreit von Strephon und Klajus, VI 2.3) zur Ausprägung raffinierter Formen führte. Als Analysten beschrieben die Dichter die Gattung der Figurenlyrik, als Dichter illustrierten die Wissenschaftler ihre akademischen Publikationen häufig mit eigenen Gedichten. Obwohl diese als eigenständige Dichtkunst verunglimpft wurden, eignete ihnen, wie im Falle Frischs, durchaus hohe Qualität (vgl. Severin 1983, 36). Welche der beiden Funktionen – Dichter oder Wissenschaftler – jeweils überwog, ist kaum auszumachen, sie bilden in jedem Fall eine interessante und seither kaum auszumachende Verbindung²⁰⁵. Die Poetik „war selbst eine literarische Gattung, die Theorie und Praxis vereinigte“ (Adler/Ernst 1987, 75). Dies entsprach dem barocken Bildungsideal nach humanistischem Vorbild.

²⁰² Verweyen versucht in seinem Aufsatz, in dem er barocke Figurenlyrik und Visuell-konkrete Poesie miteinander vergleicht eben jene historische Bezogenheit beider Formen zu widerlegen (vgl. Verweyen 1989).

²⁰³ Dies ist einer der großen Unterschiede zur Visuell-konkreten Poesie, die in den seltensten Fällen reimt. Dabei bildet das Einwortgedicht evtl. eine Ausnahme.

²⁰⁴ Als Randerscheinungen bzw. Variationen der Figurendichtung gelten Gittergedichte sowie Textlabyrinth.

²⁰⁵ Die Personalunion für Dichter und Theoretiker findet sich ausgeprägt erneut in der Visuell-konkreten Poesie des ausgehenden 20. Jahrhunderts und der Gegenwart (siehe Kapitel VIII und IX).

Die systematische Einordnung dieses Gedichttypus blieb variabel: Auch darin zeigt sich die Schwierigkeit einer definitorischen Festlegung bzw. Typisierung. Technopagnien etwa sind griechische Umrissgedichte. Bereits im Mittelalter wurde der Typ des Umrissgedichtes variiert. Hrabanus Maurus ließ kleine farbige Figuren in seine mit eschatologischen Intexten versehenen Gittergedichte integrieren. Besonders interessant für die Untersuchung figurierter Barocklyrik ist der Umstand, dass die Theoretiker nicht ausschließlich eine Definition der Gattung boten, sondern sich des Mittels der exemplarischen Erläuterung bedienten.

Die erste und wesentlichste barocke Poetik, das „Buch von der deutschen Poeterey“ (1624) stammte von dem herzoglichen Rat, Gymnasialprofessor, Dichter und Literaturtheoretiker Martin Opitz (1597-1639), in der die Gattung der Figurenlyrik jedoch keine Erwähnung fand. Der Humanist Julius Cäsar Scaliger (1484-1558) prägte bereits 1561 durch die Aufnahme der Gattung in seine Poetik „Poetices libri septem“ (1561) das Modell der frühneuzeitlichen Figurenlyrik und ebnete dadurch dieser Form der Lyrik den Weg für den Einzug in die Mehrzahl nachfolgender barocker Sprachlehrwerke. Scalgigers Interesse bestand hauptsächlich an den metrischen Formen der Dichtung. In Anlehnung an die griechischen Vorbilder ahmte er in griechischer Sprache zwei Gedichte nach: ein Schwanen- und ein Nachtigallen-Ei.

Erstmals begegnet danach die Gattung der Figurenlyrik mit ihrer Text-Bild-Symbiose in der Poetik der „Teutsch Grammatick oder Sprachkunst“ von Laurentius Albertus²⁰⁶ 1573 in Augsburg (vgl. Liede 1962 Bd. II, 195). Von ihm stammt das älteste nachgewiesene Figurengedicht deutscher Sprache. Es sollte ein Ei darstellen, ähnelt jedoch eher einer Raute, so dass es kaum Eingang in neuzeitliche, moderne oder postmoderne Werke zum Barock fand (vgl. Severin 1983, 5). Die Form des Eis stellt die älteste tradierte Form der Figurendichtung dar; schon die griechischen Bukoliker um 300 vor Christus, auf die sich die barocken Dichter und Sprachtheoretiker explizit beziehen, verteilten ihre Buchstaben in entsprechender Anordnung auf der Textfläche.

Auch die manieristische²⁰⁷ Dichtung wurde in unterschiedlichen Ausprägungen Gegenstand barocker Poetiken. Die erste barocke Poetik, in der die Gattung der Figurenlyrik

²⁰⁶ Auch hier begegnet die latinisierte Form des Namens. Man findet in der Literatur auch den Namen Lorenz Albert (Severin 1983, 5).

²⁰⁷ Der Begriff ‚Manierismus‘ ist hier benutzt als Charakterisierung von Texten, die gegenständliche oder geometrische Formen unterschiedlicher Art entstehen lassen (vgl. Homayr 1995).

erwähnt und das Beispiel eines Rätsels gezeigt wird, ist die 1607 erschienene „Poetica Latina Nova“ von Christoph Helwig (1581-1617) (vgl. Adler/Ernst 1987, 74), der nicht als Dichter barocker Figurenlyrik in Erscheinung getreten ist. Der Rätselcharakter figurierter Lyrik geht auf den griechischen Dichter Theokrit zurück (vgl. Adler/Ernst 1987, 87).

Die erste Poetik nach Opitz verfasste ein früher Berufsdichter, einer der wenigen Barockdichter ohne öffentliches Amt: Philipp von Zesen (1619-1669). Sein „Norddeutscher Helicon“²⁰⁸ erlebte vier Auflagen, die sich teilweise im Titel sowie inhaltlich erheblich voneinander unterschieden: Die erste Auflage erschien 1640 („Deutscher Helicon“), die zweite 1641, die dritte 1649 („Hoch-deutscher Helicon“) und die letzte und vierte 1656. Diese Auflagenzahl und die damit einhergehende Veränderung des Inhalts stellt eine Besonderheit innerhalb der barocken Dichtung dar:

„[E]in Buch mit demselben Titel und gleicher Orts- und Jahresangabe mag in einer Ausgabe ein Gedicht enthalten, das man in einer zweiten, scheinbar identischen, vergeblich sucht!“ (Severin 1983, 57)

Von Zesens „Palmbaum“, der zum Wahrzeichen der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ wurde, ist eines der bekanntesten Gedichte barocken Figurenlyrik (vgl. Abb. 11) In seinem Roman „Nympe Noris“ (1650, 83-91) tauchen zehn Figurengedichte auf.

übliche / liebliche
 früchte mus allezeit bringen
 des Palmenbaums ewige Zier /
 darunter auch Fürsten selbst singen /
 lehren unnd mehren mit heisser begier
 die rechte der hoch-prächtigen deutschen zungen.
 die sich mit ewigem preise geschwungen
 hoch über die anderen sprachen empor:
 wie fohr
 dis land /
 mit hand /
 durch krieg /
 durch sieg /
 durch fleis /
 mit schweis /
 den preis /
 das pfand /
 entwandt
 der Welt;
 wie aus der taht erhält.

Abb. 11: Philipp von Zesen: ‚Palmbaum‘,
Widmung an die ‚Fruchtbringende Gesell-
schaft‘ (Severin 1983, 8)

²⁰⁸ Helikon ist ein Gebirge, zugleich der Sitz der Musen. Musen sind in der griechischen Mythologie die Töchter des Zeus und Mnemosyne. Sie sind die Göttinnen der Wissenschaft und einiger handwerklicher Künste. Ursprünglich sind es drei Musen. Seit Hesiod, der ihre Namen überlieferte, erhöhte sich ihre Anzahl auf neun. Vielfach bitten Dichter die Musen um Inspiration.

Johann Klaj²⁰⁹ (1615-1656) bezieht sich in seiner „Lobrede der Teutschen Poeterey“ (1644) explizit auf die Horazische Formel ‚ut pictura poesis‘, indem er das antike Motiv der Säule in das symbolfreudige Zeitalter des Barock transferiert. Er nimmt bewusst Bezug auf die antiken Bukoliker. Seine Gedichte symbolisieren Standfestigkeit und Beständigkeit in der von Krisen begleiteten barocken Zeit. Dadurch verarbeitet er außerdem seine eigenen Erfahrungen im Dreißigjährigen Krieg. Sein Hauptanliegen ist der Einsatz für den Frieden.

In Georg Philipp Harsdörffers (1607-1658) „Frauenzimmer Gesprächspielen“ (1641-1649), die von seinen Zeitgenossen hochgeschätzt wurden (vgl. Severin 1983, 14) und in der Fortsetzung des „Pegnesischen Schäfergedichts“ (1645) wurde die Figurenlyrik als Möglichkeit der sinnfälligen Verbindung von Schrift und Bild gelobt, die Schrift und Bild zur Gleichwertigkeit erhebt. Gleichwohl soll die Figurenlyrik die Äquivalenz der deutschen und der lateinischen Sprache demonstrieren. Seine Poetik „Poetischer Trichter“ (1647-1655) enthält keine theoretischen Hinweise zur Gattung der Figurenlyrik. Dennoch gilt Harsdörffer als Impulsgeber zur Wiederbelebung der Gattung, indem er im figurierten Gedicht

„eine Möglichkeit gefunden zu haben [glaubt], ohne Anleihe bei der Malerei unmittelbar etwas von der Bildhaftigkeit und sinnlichen Eindrücklichkeit in die Poesie hinübernehmen zu können, und zwar nur mit metrisch-rhythmischen Gesetzen selbst“ (Rosenfeld 1935, 92).

In seinem zusammen mit Klaj herausgegebenen Schäferroman „Pegnesisches Schäfergedicht“ (1644) finden sich Gedichte in Form eines Ambosses und einer Flasche. Sein Ziel besteht in der Ermöglichung von Transzendenz-Erfahrungen mit Hilfe von Sinnbildern bzw. durch die Nachahmung der Natur (vgl. Mielchen 1997, 544).

Justus Georg Schottelius' (1612-1676) „Teutsche Vers- oder Reimkunst“ als der vierte Band seines sprachwissenschaftlichen Werkes „Ausführliche Arbeit von der Teutschen HauptSprache“, (1663) kann als die bedeutendste zeitgenössische Poetik des Barocks gelten. Die „Ausführliche Arbeit“ besteht aus insgesamt fünf Büchern, die zumeist aus zuvor veröffentlichten Einzelpublikationen bestehen. Schottelius führte eine rege Korrespondenz mit Harsdörffer, dessen Anregungen er in seine Theorie mit aufnahm.

²⁰⁹ Zuweilen taucht in der Literatur sein Namen anstelle eines ‚j‘ mit einem ‚i‘: Klai, auf.

Schottelius spricht von der Göttlichkeit des Buchstabens und vermag diese bei einzelnen Wörtern zu spüren. ‚BilderReime‘ erwähnt Schottelius in der „Teutsche[n] Vers- oder Reimkunst“ (1656):

„Die Sprache ist in ihrem Wesen mit den Dingen verwandt, die sie ausdrückt, und liefert eine Art Abbildung der äußeren Wirklichkeit, welche der inneren Natur und der äußeren Erscheinung dieser Realität genau entspricht.“ (Adler/Ernst 1987, 75)

Figurenlyrik, die also im vierten Buch der „Ausführlichen Arbeit von der Teutschen HauptSprache“, seiner Poetik, erwähnt wird, macht den unterschweligen Abbildungscharakter der Sprache augenfällig und wird somit zum eigenständigen Gegenstand, zum Objekt mit eigener Weltwirklichkeit.

Sigmund von Birken (1626-1681) bezog in Auseinandersetzung mit der Harsdöffer-schen Poetik explizit die religiöse Affinität und die transzendente Potenz der Figurendichtung in seine Poetik „Teutsche Rede- bind und Dicht-Kunst“ (1679) ein:

„Ein christlicher Poet kan ausbilden/das heilige Creuz/an welchem alle Welt/durch den Tod des selbstens Lebens/von Tod und Hölle ist erlöst worden.“ (von Birken 1679, 144)

Das einzige Beispiel figurierter Lyrik bildet in Birkens Poetik ein Kreuzgedicht.

1685 erschien die „Selbst-Lehrende, Alt-Neue Poesie Oder Verskunst der edlen Teutschen Heldensprache“ von Theodor Kornfeld (1636-1698). Das darin zu findende Kapitel über die „Arthen und Gedichten/so genant nach der eusserlichen Form und Figur“ (Kornfeld 1685, 75) enthält eine erstaunlich hohe Zahl von 15 eigenen Figurengedichten. Deren von der Tradition bestimmte Formen, nämlich Pokal und Kreuz („Gulefis“ 1669, 35) sowie Buch, Kranz und Waage („Pegnesis Zweyther Theil“ 1679, 249-251, 272) und Sanduhr, Herz, Apfel, Baum u.a., sind „weit besser als der Durchschnitt im Barock“ (Adler/Ernst 1987, 75).

Johann Christoph Männlings (1658-1723) „Europäischer Helicon“ erschien 1704. Er ordnete die Texte figurierter Lyrik den künstlichsten Formen unter und beschrieb durch

die Akzentuierung des Äußerlichen ihre Grenzexistenz zwischen Malerei und Poesie. Er betonte dabei die Materialität der Schrift, indem er alphabetische Charakteristika zu einem Merkmal dichterischer Qualität erhob.

Nicht in allen dieser angeführten Poetiken finden sich direkte Anweisungen zur Produktion von Figurenlyrik, auch um dem Laien das poetische Instrumentarium für alle sich bietenden Anlässe zu präsentieren. Gleichwohl behandeln alle die Ausbreitung entsprechender Techniken im Verlauf des 17. Jahrhunderts. Die Poetiken liefern Tabellen und Materialien als poetische Hilfestellungen.

Die wichtigste Neuerung enthielt die erste Poetik, die zeitlich nach derjenigen von Martin Opitz entstanden ist: Philipp von Zesen legitimierte in seinem Werk die Versmaße Daktylus und Anapäst²¹⁰. Die Einführung dieser literarischen Mischformen ermöglichte die Eindeutschung antiker Metren. Justus Georg Schottelius beschäftigte sich intensiv mit dem Problem, wie antike Versfüße im Deutschen nachzuahmen seien.

Zesen und Schottelius bemühten sich zudem um die systematische Erfassung sehr verschiedener Versarten. Die Neuerungen, die bei beiden erwähnt werden, finden sich gebündelt in Georg Philipp Harsdörffers „Poetischem Trichter“ (1647-1653) und in den späteren poetologischen Beiträgen der Nürnberger Pegnitz-Schäfer wie bei Sigmund von Birken. Damit war die prosodische Diskussion weitgehend abgeschlossen. So wurde, vor allem von Harsdörffer, die Beziehung von Malerei und Poesie in den Vordergrund gerückt. Die große Zahl der praktisch orientierten Poetiken trug zudem einem gesellschaftlichen Bedürfnis zur Herstellung von Gedichten zu allen erdenklichen Gelegenheiten Rechnung. Sie erleichterten das Ab- und Ausschreiben von Versen ohne fundierte Kenntnisse der theoretischen Grundlagen. Als Kriterien des guten Gedichts wurde Natürlichkeit bezeichnet, zudem Verständlichkeit – Christian Weise empfahl Zurückhaltung beim Gebrauch von Fremdwörtern oder Neuschöpfungen –, aber auch Bildlichkeit und ‚Construction‘ (Meid 1986, 25).

Obwohl Opitz eine wirklichkeitsnahe Poesie zum Programm erhoben hatte, konnte sich ein Realismus aufgrund der gesellschaftlichen und poetologischen Konventionen und Normen weiterhin nicht durchsetzen. Die Dichtung konzentrierte sich weit mehr auf die

²¹⁰ Jambus: kurzlang (^ -); Trochäus: langkurz (- ^); Daktylus: langgekürzt (- ^ ^); Anapäst: gekürztlang (^ ^ -).

„Darstellung einer ständisch geordneten, heilsgeschichtlich determinierten und ethisch idealisierten Welt“ (Dyck nach Meid 1986, 26), in der Idealisierung und Wahrheit nicht im Widerspruch stehen.

Die Barockpoetiken verlangten von der Figurenlyrik übereinstimmend „wohlgeordnete waagrechte und vollständige Verszeilen“ (Liede 1963 Bd. II, 200), so dass das Gesamtkunstwerk, das Vers und Bild vereint, erst mit der Arbeit des Setzers oder Kalligraphen vollendet wurde.

VI.3. Barocke Sprachgesellschaften

In den barocken Sprachgesellschaften fanden sich Fürsten, Adlige, Wissenschaftler und Dichter zusammen, um ihre Muttersprache zu pflegen. Ihr Ziel war vor allem die Pflege der deutschen Sprache durch Vereinheitlichung der Rechtschreibung, durch die Systematisierung literarischer Formen und durch die Erstellung von Wörterbüchern. Hinzu kam die Erarbeitung praktischer Anwendungshinweise für Literatursprache in den Poetiken und umfassend fortschrittliche Übersetzertätigkeiten²¹¹. Sprachpflege galt übereinstimmend als Ausdruck humanistischer Gesinnung.

„Charakteristisch ist die ethisch-moralische Fundierung ihrer Bestrebungen als Mittel zur Wiederbelebung und Aufrechterhaltung ‚alter [...] Tugenden‘.“ (Delbrück²1990, 438)

Neben einem eigenen Emblem und einem Motto (Devise) führten die Mitglieder der Sprachgesellschaften zum Ausgleich möglicher Standesunterschiede einen Gesellschaftsnamen. Die meisten Dichter gehörten dem deutschen Gelehrtenstand oder dem Adel an. Sie waren keine freien Schriftsteller, sondern zumeist Geistliche, Ärzte oder Beamte. Die enge Verbindung von Fürsten und Dichtern zeigt sich besonders in den Sprachgesellschaften. Die Sprachgesellschaften waren die bedeutsamsten und produktivsten literarischen Zentren und Zirkel des 17. Jahrhunderts. Durch die Verwendung eigener, nur der Gesellschaft bekannter Namen, die als Pseudonyme verwendet wurden,

²¹¹ Der Nürnberger Humanist Eobanus Hessus (1488-1540) übersetzte weit vor der Zeit der Pegnitzschäfer griechische Technopagnien. Ihm gelang es weitgehend, die Originalform zu bewahren (vgl. Zobel von Zabelitz 1925, 182f.).

wurde die Zuschreibung der Autorenschaft zuweilen erschwert. Zusätzlich zu ihrem Gesellschaftsnamen, der die Identifikation erschwerte, veröffentlichten die Poeten teilweise auch unter Pseudonymen. Viele Dichter und Wissenschaftler gehörten mehreren Gesellschaften an. Der Austausch der Mitglieder fand vor allem durch Briefwechsel, seltener durch Versammlungen statt.

Im Folgenden sollen exemplarisch drei Gesellschaften erwähnt werden, deren Mitglieder in besonderer Weise in Bezug auf Quantität und Qualität Figurenlyrik schufen. Gemeinsames Charakteristikum der Sprachgesellschaften ist die Reinhaltung deutscher Sprache. Zum Ende des 17. Jahrhunderts büßten die Sprachgesellschaften ihre Bedeutung ein.

VI.3.1 Die Fruchtbringende Gesellschaft

Die systematische Pflege der deutschen Sprache erhoben die Sprachgesellschaften zu ihrem Ziel. 1616 gründete Fürst Ludwig von Anhalt Köthen nach italienischem Vorbild in Weimar die erste deutsche Sprachgesellschaft, die so genannte „Fruchtbringende Gesellschaft“; sie bestand bis 1680. Aufgrund ihres durch Philipp von Zesen geprägten Emblems, dem Palmbaum (vgl. Abb. 11), wurde sie auch der „Palmorden“ genannt. Der Palmbaum gehört zu den bekanntesten Figurengedichten des Barocks. Diese Gesellschaft sollte „der Aufrechterhaltung der alten Tugenden und der Förderung der deutschen Sprache dienen“ (Severin 1983, 7). Dazu gehörte, dass die barockübliche Sprachmischung von Deutsch, Latein, Italienisch, Spanisch und Französisch aufgrund patriotischer Impulse durch eine reine deutsche Literatursprache abgelöst werden sollte. Zu den über 500 Mitgliedern ihrer Blütezeit zwischen 1640-1680 gehörten u.a. die Dichter und Sprachtheoretiker Martin Opitz, Justus Georg Schottelius, Georg Philipp Harsdörffer, Sigmund von Birken, und später auch Philipp von Zesen selbst. Zesen hieß z.B. in dieser Gesellschaft „Der Wohlsetzende“, Georg Philipp Harsdörffer wurde 1642 unter dem Namen „Der Spielende“ aufgenommen. Im selben Jahr trat Justus Georg Schottelius der Gesellschaft unter dem Namen „Der Suchende“ bei.

VI.3.2 Die Teutschgesinnte Genossenschaft

Die zweite Gesellschaft, in der die Kunst der Figurenlyrik gepflegt wird, ist die 1643 in Hamburg von Philipp von Zesen gegründete „Teutschgesinnte Genossenschaft“, die bis 1705 bestand. Sie war in Zünfte eingeteilt und bemühte sich um die „Wiederherstellung der deutschen Ursprache“ (Delbrück ²1990, 439) vor allem durch die Einführung von Wortneubildungen, die gebräuchliche und eingedeutschte Fremdwörter anderer Sprachen ersetzen sollten. Zunächst plante von Zesen drei Zünfte: „Rosen-, Lilien- und Nelkenzunft“. Als alle drei Zünfte besetzt waren, entschied sich von Zesen zur Einrichtung der „Haupt- und Rautenzunft“, in die Kornfeld aufgenommen wurde (vgl. Meyer 1982, 148). Unter den 207 durchweg bürgerlichen Mitgliedern waren auch der Dichter und Kirchenliedkomponist Georg Neumark (1621-1681), der zeitweilig der Sekretär der Gesellschaft war, Theodor Kornfeld, Georg Philipp Harsdörffer, Johann Klaj und Sigmund von Birken. Von Zesens Zunftname war „Der Färtige“ – eine Anspielung auf seine ausgedehnten Bildungsreisen. Harsdörffer wurde unter dem Namen „Der Kunstspielende“, Kornfeld als „Der Kreuzduldende“ aufgenommen. Die Zunftnamen²¹² versuchten charakteristische Selbstzuschreibungen zu idealisieren und ähneln darin denen der „Fruchtbringenden Gesellschaft“; die Namen der Pegnitz-Schäfer lassen den Rückgriff auf antike Vorbilder deutlich erkennen.

VI.3.3 Der Pegnesische Blumenorden

Dieser Nürnberger Dichterkreis taucht unter verschiedenen Bezeichnungen in der Literatur auf: „Pegnitz-Schäfer“ oder „Löblicher Hirten- und Blumenorden an der Pegnitz“, „Pegnitzer Hirtengesellschaft“, „Gesellschaft der Blumenschäfer“, „Gekrönter Blumenorden“ (vgl. Delbrück ²1990, 439). Gegründet wurde er 1644 von Georg Philipp Harsdörffer und Johann Klaj. Sein Emblem zur symbolischen Selbstdarstellung der Mitglieder war die Panflöte (vgl. Abb 12).

²¹² Kornfeld gewann einige Mitglieder für diese Zunft. Darunter waren „Der Gründliche“ (Balthasar Knorre), „Der Forschende“ (Johann Stip), „Der Gefällige“ (Johann Erich Nagel) und „Der Geübte“ (Andreas Cassius) (vgl. Meyer 1982, 152).

**Du Schäferorgelwerk / das Pan erkünstelt hat /
 Das Ladon / als er stahl die Nymphe / hat gebohren /
 Dein Töne macht / daß oft von uns der blasse Kumer trat /
 Du labest Sirte / Seerd und Seid / füllst Eiter und die Ohre,
 Pan hat heut dich uns verehret / ehret uns mit hoher Gnad:
 Wir sollen und wollen dich / Chore der Kohre / so nützen /
 Daß unsrer Gedichte Gerüchte von fernen bey Sternen soll blitzen.**

Abb. 12: Panflöte als Sinnbild des Pegnitz-Schäfer-Ordens, aus: Sigmund von Birken, Fortsetzung „Der Pegnitz Schäferey ... freymuthigen Lust=Gedichten und Reimarten...“, Nürnberg 1645,67 (Severin 1983, 9 und Adler/Ernst 1988, 160).

Allerdings spiegelte auch der ebenfalls von Sigmund von Birken in seinen Hirtenroman integrierte Lorbeerkranz symbolisch das charakteristische Selbstbild der Ordensmitglieder. Der Kranz war das Sinnbild des Ruhmes und der wachsenden Zahl der zur Gesellschaft gehörenden Dichter (vgl. Abb. 13).

In dem Roman „Die Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey“ (1645) von von Birken und Klaj wird erzählt, wie die Gesellschaft zu diesem Symbol kam (vgl. Severin 1983, 25, Adler/Ernst 1987, 160): Nachdem Strephon (Harsdörffer) und Klajus (Klaj) ein Wettsingen ausgetragen hatten, aus

	Befärbet!	
	Um nãr bet!	
	Du heitrer Blumen-glanz	
	Du buntlicher runder KANTZ!	
	Artlich gewunden/und zartlich gebunden!	
1	Ein Dank	3
2	und Simmelsgabe:	4
5	Deine Zier	7
6	Ist jetzt ringer worden/	8
9	Es wird noch dieses Riß	11
10	beginnen	12
13	und dein Blumbewirten	15
14.	grünt an Ruhm	16
	Bezüngtes Gerüchte/Trieb unsrer Gedichte/ Nach unsren Verbindungs-Bund Kund in dem weiten Kund Mit Stifften / in Schrifte.	

Abb. 13: Der Lorbeerkranz als Symbol der Pegnitzschäfer, aus: Sigmund von Birken, Fortsetzung „Der Pegnitz Schäferey ... freymuthigen Lust=Gedichten und Reimarten...“, Nürnberg 1645, 33 (Severin 1983, 26 und Adler/Ernst 1988, 160).

dem keiner von beiden aus Bescheidenheit als Sieger hervorgehen wollte – den Rahmen für den Wettstreit bildete eine Doppelhochzeit –, wählten beide aus dem Siegeskreis eine Blume, die fortan auch ihr ‚Erkennungszeichen‘ innerhalb des Ordens blieb. Jeder, der fortan in den Orden aufgenommen wurde, durfte sich aus dem mit Blüten durchwirkten Lorbeerkranz eine Blüte wählen: Harsdörffer wählte die Marienblume, Klaj einen Klee. Zusätzlich zur konturierten Zeilenanordnung erhält dieses Kranzgedicht ein ornamentales Element: Einzelne Zeilen sind blumenverziert. Von Birken gilt als „zweiter Vater des Pegnesischen Blumenordens“ (Schmidt 1894, 485). Nach dem Tode Harsdörffers im Jahre 1658 war die Funktion des Vorstandes zunächst für vier Jahre nicht

vergeben. Dann aber übernahm 1662 von Birken die Funktion und nahm in seiner neunzehnjährigen Amtszeit 58 neue Mitglieder auf.

Klaj veränderte seinen Namen latinisierend nur gering und bekam den Gesellschaftsnamen „Klajus“, Harsdörffer wurde „Strephon“ genannt. Justus Georg Schottelius wurde 1645 unter dem Namen „Fontano“ Mitglied des Blumenordens; der Name Sigmund von Birkens war „Floridan“, Johann Helwig war „Montano“. Der Kritiker der figurierten Lyrik Magnus Daniel Omeis war unter dem Namen „Damon“ Mitglied des Blumenordens und ab 1697 sein Präsident.

„Gleichwie diese unterschiedliche und gleiche Rohre/in einer Pfeife vereinigt/zu einem Tone zusammenstimmen/also auch diese Gesellschaft-Hirten/mit ihren Liedern und Gedichten/alle auf einen zweck/nämlich die teutsche Sprache und Poesy auszuüben und zuerheben/zielen sollen.“ (von Birken 1645, 67)

Das Gesellschafts-Emblem der Syrinx zeigt eine augenfällige Verbindung der Pegnitzschäfer zu den historischen Dichter-Vorbildern der Gattung: Bereits Theokrit schuf mit einer Pan geweihten Flöte ein Umrissgedicht, indem er die Verszeilen immer kürzer werden ließ. Diese Gattung und Form wurde von den Pegnitzschäfern aufgenommen und zu neuem Ruhm gebracht. Die Dichterschule der Pegnitzschäfer entwickelte sich zur führenden Gemeinschaft der Figurenlyrik (vgl. Mielchen 1997, 546). Das Interesse an der Pflege und Weiterentwicklung dieser Gattung ist mit der humanistischen Begeisterung für alles Antike verbunden. Es wurden jedoch die antiken Modelle mit einer christlichen Geisteshaltung verbunden, so dass tatsächlich eine neue Gattung entstand. Figurierte Texte waren „bizarre Gebilde“ (Rosenfeld 1971, 1655) geworden, in denen sich Vers, Schrift und Bild zu einem sinnlichen In- und Miteinander verbinden. Symbolische Figuren erfreuten sich bei den Pegnitzschäfern hoher Beliebtheit.

Im Jahr 1669 wurde etwa die Passionsblume zum Symbol erwählt. Im Mittelpunkt der Bemühungen stand weniger die Sprachpflege als vielmehr die Ästhetik. Das wird in den Poetiken von Harsdörffer und Klaj besonders deutlich: Die Nürnberger gingen mit ihren kreativen „Versuchen [der Spracherneuerung] bis an die Grenzen der Sprachauflösung“ (Severin 1983, 9) und bedienten sich dadurch in ausgeprägter Weise einer Schriftartistik, die die außerordentliche Produktivität und Qualität ihrer Figurenlyrik veranschaulicht. In dieser Methode zeigt sich bereits eine Traditionslinie zur Visuell-konkreten

Poesie des 20. Jahrhunderts. Adressat der barocken Dichtkunst war nahezu ausschließlich das vornehme Bürgertum. Ihre Blütezeit hatte die Gesellschaft in den Jahren 1660-1680.

In dieser Gesellschaft wurde mit der Übernahme antiker Vorbilder ein Sinn für das Dekorative verbunden. Angestrebt wurde die Schaffung eines Gesamtkunstwerks, „durch das alle Menschen ergötzt werden sollen“ (Liede 1963 Bd. II, 195). Anders als bei vergleichbaren Sprachgesellschaften stand also nicht ausschließlich die Sprachpflege im Vordergrund oder die Reinigung der Sprache von Fremdwörtern und nichtdeutschen syntaktischen Elementen zur Förderung einer einheitlichen Orthographie, sondern eine Schönheitslehre, angelehnt an die Horazische Formel ‚ut pictura poesis‘²¹³. Die Dichter des Pegnesischen Blumenordens pflegten eine gesellig-virtuose Dichtung für den distinktierten Mittelstand, die sich durch die Verbindung von Dichtung und Malerei auszeichnete²¹⁴. In der Figurenlyrik erhielt die malerische Tendenz in der Tradition des Horazischen Leitwortes seine spezifische Fassung. Allerdings wurde nicht nur die visuelle Poesie gepflegt, sondern musikalische Reimexperimente und Klangmalereien waren gleichfalls beliebt.

Die Pegnitz-Schäfer erhoben damit den Bilderreim zu ihrem emblematischen Zeichen (Adler/Ernst 1987, 154). Aufgrund des Konkurrenzverhaltens der Schäfer untereinander entwickelte sich ein Wettbewerb, in dem ein jeder, der an dieser Gattung seinen Ehrgeiz nährte, seine Vorgänger an Raffiniertheit und Anzahl der Kompositionen zu übertreffen suchte. Die Gestaltung der barocken Romane zeigt dabei eine Besonderheit: Sigmund von Birken²¹⁵, Johann Helwig²¹⁶ und Johann Geuder²¹⁷ (1640-1693) integrierten ihre Figurengedichte in ihre Hirtenromane. Die so entstandene recht homogene Gruppe von Gedichten gehört zu den bekanntesten Paradigmen der deutschen Figurenlyrik – allerdings nicht allein aufgrund ihrer Qualität, so betonen Adler/Ernst (1987)²¹⁸. Werk und Wirkung der Pegnitz-Schäfer haben die ‚Wiederentdeckung‘ der visuellen Poesie im 20. Jahrhundert stark beeinflusst.

²¹³ Kritiker der Kunst des Figurendichtens, heute und bereits im Barock betonen, dass insbesondere die Pegnitz-Schäfer die Horazische Formel falsch interpretiert und daraus mittels ihrer Dichtung falsche Konsequenzen gezogen hätten.

²¹⁴ Von Harsdörffer in seinen „Frauenzimmer-Gesprächsspielen“ (1641/49) formuliert und angewandt.

²¹⁵ Sigmund von Birken. *Floridams Des Pegnitzschäfers Niedersächsische Letzte*. Hamburg 1648.

²¹⁶ Johann Helwig: *Die Nympe Noris*. Nürnberg 1650.

²¹⁷ Johann Geuder: *Der Fried-Seligen Irenen Lustgarten*. Nürnberg 1672.

²¹⁸ Andere, bedeutende(re) Gedichte sind dagegen zu Unrecht der Vergessenheit anheim gefallen; vgl. dazu auch Haberkamm (1992).

Ihre Wurzeln hat die Entfaltung der Gattung, wie sie bei den Schäfern anzutreffen ist, vielleicht in der Schottelschen Poetik, die erstmals 1641 erschien. Sie wird auch auf die Sammlung von Dichtungen und Unterhaltungsspielen in Georg Philipp Harsdörffers „Frauenzimmer Gesprächsspielen“ (1641-1649) zurückgeführt. So integrierte dieser in den Textfluss seiner Aufzeichnungen z.B. ein Gedicht in der selten anzutreffenden Form einer Flasche. Im Barock lebten die Gedichtzyklen wieder auf, als deren Archeget Profyrius gilt. Eine andere beliebte Methode vor allem der Mitglieder des Pegnesischen Blumenordens war die Integration der Figurenlyrik in den Roman, wie z.B. bei Harsdörffers „Frauengesprächsspielen“, von Birkens „Guelfis“ und Helwigs „Nympe Noris“.

In der Tradition des Raymundus Lullus (1235-1315) beschäftigte sich Harsdörffer mit den Möglichkeiten, durch die Kombination kleinster sprachlicher Einheiten Worte zu schaffen. Er entwarf einen „Denkring“ zum Herstellen von Wörtern. „Auf fünf konzentrischen Kreisen ordnet er folgende Spracheinheiten: 1. Vorsilbe; 2. Anfangsbuchstaben; 3. Mittelbuchstaben; 4. Endbuchstaben; 5. Nachsilben bzw. Ableitungssilben. Durch Drehen der Ringe erhält man nach Harsdörffers optimistischer Auffassung ein ‚vollständiges Teutsches Wörterbuch‘“ (Adler/Ernst 1987, 157, vgl. Abb. 14). Harsdörffer befürwortete die visuelle Poesie dennoch nur bedingt, nämlich ausschließlich dann, wenn sie „ungezwungen“ (Adler/Ernst 1987, 155) wirke²¹⁹. Gleichwohl gilt er auch noch heute als einer der wichtigsten Theoretiker der optischen Dichtung und zusammen mit Johann Klaj als Begründer der visuellen Poesie bei den Schäfern.

²¹⁹ Zobel von Zabelitz versteht Harsdörffer anders und konstatiert, dass sich Harsdörffer theoretisch gar nicht zur Figurenlyrik geäußert habe (1925, 184).

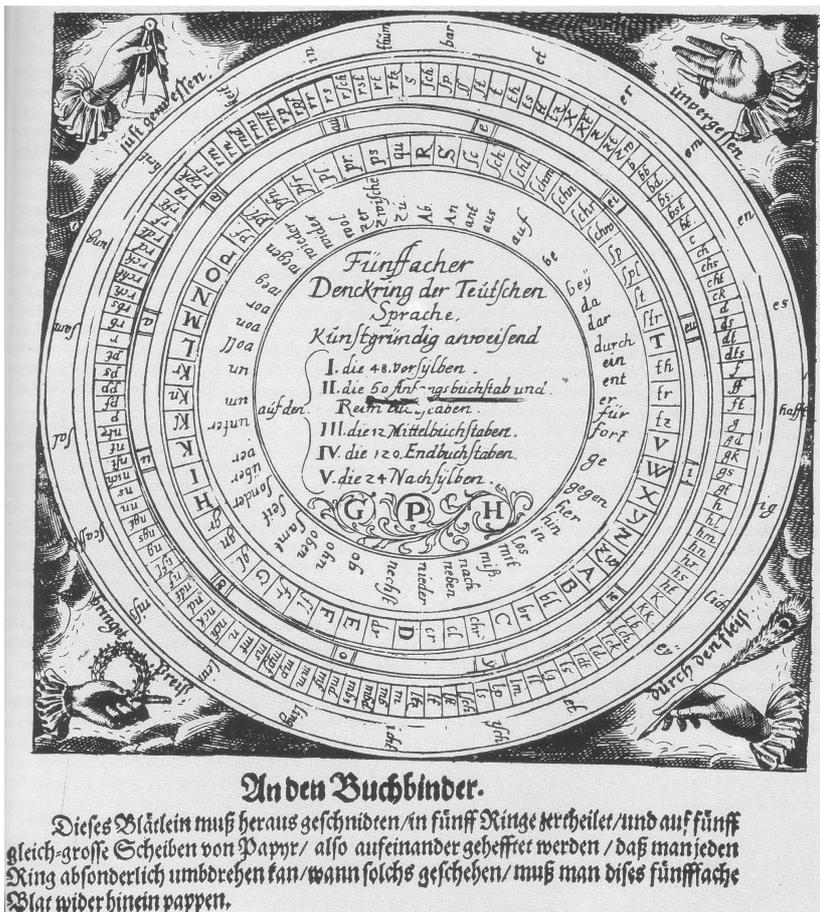


Abb. 14: Georg Philipp Harsdörffer, Fünffacher Denkring der Teutschen Sprache (1651) (aus: Adler/Ernst 1988, 157).

Die epische Gattung des Hirtenromans übernahmen die Schäfer von Martin Opitz und seinen Vorgängern. Zudem waren die Architekturbeschreibung und die Inschriftenkunst wesentlich an der Integration der Figurenlyrik in die Hirtenromane beteiligt. Die Pegnitz-Schäfer waren die ersten, die Figurenlyrik in ihre Romane integrierten. Sie verbanden als erste Dichter die visuelle Poesie als das Erbe des Theokrit mit der von Simias begründeten Tradition der pastoralen Dichtung.

„Ob hinter dieser Verbindung eine Theorie stand und ob sie den Schäfern in ihrer gattungsgeschichtlichen Bedeutung voll bewußt war, läßt sich nicht mit absoluter Sicherheit entscheiden.“ (Adler/Ernst 1987, 156)

Das Spiel hat bei den Pegnitz-Schäfern dennoch einen ernsten Sinn, indem sie versuchen, die sich selbst genügende, schweigende Natur zum Sprechen zu bringen. Sie sind insofern geistig und literarisch Erben der Griechen. Eines ihrer Themen ist der Friede.

„Das Technopägnion dient dazu, den natürlichen Ursprung und die natürliche Legitimation des Friedens in anschaulicher Form zu beweisen.“ (Adler/Ernst 1987, 158)

In den Hirtenromanen entsteht ein Zusammenspiel von fiktionaler Wirklichkeit: Gedicht, Inschrift, Figurenlyrik und Prosa erhalten jeweils ihren Ort und ihre Bestimmung. In jedem dieser Teile wird eine andere Art von Realität dargestellt. Die Gedichte der Schäfer standen auch untereinander in Beziehung, insofern sie diese zu größeren Einheiten zusammenfügten.

VI.3.4 Exkurs: Zur Wandlung des Aristotelischen ‚Mimesis‘-Begriffs und Horaz’ ‘Ut pictura poesis’

Die älteste erhaltene, bzw. im 14. Jahrhundert wieder entdeckte, fragmentarische Poetik stammte von Aristoteles (384-322 vor Christus): „Peri poietikes“ (Von der Dichtkunst). Aristoteles prägte den Mimesis-Begriff in seinen Ausführungen über die Dichtkunst. Die Dichtkunst subsumierte er darin unter die mimetischen Künste und definierte den Begriff der (Natur-)Nachahmung als oberstes Prinzip der Dichtung. Mimesis ist demnach der Ursprung und die Bedingung aller Künste:

„Der Nachahmungstrieb, der dem Menschen von Geburt an innewohnt [...], hat überhaupt erst das Phänomen ‚Dichtung‘ ermöglicht.“ (Schmalzriedt 1996, 700).

Als Nachahmung bezeichnet er jedoch keine graphisch-darstellende Verdoppelung, sondern seine Ausführungen beziehen sich auf das Verhältnis von Erfahrungswirklichkeit und Fiktionalität des Textes. Mimesis wird so zur überhöhten Darstellung der Wirklichkeit (vgl. Kühnel ²1990, 354). Aristoteles rechtfertigt damit die Künste als realitätsbezogen. Es geht ihm also nicht um eine naturalistische reproduzierende Ähnlichkeit. Im Laufe der Geschichte veränderten sich die Bedeutungen von Nachahmung und Wirklichkeit: Von der Wirklichkeitskopie zur Wirklichkeitsverwandlung bis hin zu Entwürfen neuer Wirklichkeitsvorstellungen (vgl. Weidhase ²1990, 304). In der italienischen Renaissance wurde der Aristotelische Mimesis-Begriff als „Imitatio“ verstanden und damit als „Wahrscheinlichkeitslehre“ (Kühnel ²1990, 354) ausgelegt. Es geht nun um die Nachahmung vorbildhafter klassisch-antiker Dichter. Zudem war die „Symbiose

von Wort- und Bildkunst damit als mögliche Variante fiktionaler Mimesis legitimiert“ (Kühlmann 1991, 518).

Im Barock und vor allem in der barocken Figurenlyrik wurde die Aristotelische Mimesis-Theorie mit der Horazischen Formel „Ut pictura poesis“ so verbunden, dass damit die realistische Wiedergabe von Gegenständen im Druckbild gerechtfertigt wurde. Eine barocktypische Anlehnung an antike Formen wurde so auch theoretisch begründet.

„Ut pictura poesis“ – Wie ein Bild, so das Gedicht. Dieses Motto entfaltet seine Wirkungen von der Spätantike bis ins 18. Jahrhundert hinein. Es handelt sich dabei um ein zur programmatischen Formel erhobenes Zitat aus dem 14 v. Chr. veröffentlichten Werk ‚De Arte poetica‘²²⁰ (Von der Dichtkunst) des Horaz (65-8 v. Chr.). Diese Poetik in Briefform bezog sich nicht auf die Lyrische Dichtkunst. Dennoch wurden die Ausführungen des Horaz nicht zuletzt im Barock auch auf die Poesie übertragen.

Mit dem Leitwort wird die Bedeutung und Perspektive des Betrachter- und Leserstandpunktes hervorgehoben. Seit der Renaissance wurde das Horaz-Wort aber als Aussage über die gemeinsamen Grundsätze von Dichtung und Bildender Kunst in Anlehnung an die Aristotelische Poetik und die Worte des Simonides (um 500) (miss-)verstanden. So definierte Aristoteles für Dichter und Maler gleichermaßen die Mimesis zum Fundament ihrer Kunst. Simonides bezeichnete die Malerei als stumme Poesie und wiederum die Poesie als sprechende Malerei. Besonders die Gesellschaft der Pegnitz-Schäfer bezog sich auf Horaz und sein Postulat eines organischen Ganzen:

„Einheitlichkeit ist im letzten dann identisch mit dem Angemessenen, und nur in der strengen Mimesis (Nachbildung) des wirklichen Lebens, worunter Horaz im Aristotelischen Sinn die Darstellung des Wahrscheinlichen versteht, stellt sie sich ein.“ (Mellein 1996, 47)

Die Schäfer übernahmen neben der konkreten Interpretation seiner „Ut pictura poesis“-Formel auch die damit verbundene Einstellung, dass sich Genie vor allem im Fleiß zeige. Überdies rezipierten sie die Einsicht in die Dichotomie von Verstand und Gefühl, die durch die Verschmelzung zweier Medien in der Figurenlyrik für Produktion und Rezeption besonders augenfällig wird. Ein expliziter Verweis auf die Interpretation der

²²⁰ Eigentlich „Epistola ad Pisones“, aber seit Quintilian als „Ars poetica“ zitiert.

Horazischen Formel durch die barocken Poeten und Poetiker findet sich bei Johann Christoph Männling, der mittels der Figurenlyrik diese Regel rechtfertigt (vgl. Der Europäische Helicon 1704, 133).

In der symbiotischen Verbindung von Schrift und Bild spiegelt sich die Dialektik von Ernst und Spiel. Unter dem Eindruck dieser Formel tendierte besonders die Dichtung des 18. Jahrhunderts zum beschreibenden poetischen Gemälde²²¹ und die Malerei zur auslegungsbedürftigen Allegorie. Indem das Wort des Horaz die Bedeutung der Nachahmung betont, wird die Suche nach den Auswahlkriterien der Darstellung befördert; dies führte bei zahlreichen Theoretikern, u.a. bei Martin Opitz, zur Formulierung einer normativen Poetik: Praktische Anweisungen und Beispiele sollten das „richtige Dichten“ ermöglichen und Wege dahin ebnen. Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) zog in seiner Schrift „Laokoon oder Über die Grenzen der Malerey und Poesie“ (1766) eine scharfe Grenze zwischen den beiden Künsten: Die Malerei solle der räumlichen Gestaltung des Augenblicks gelten, Dichtung dagegen die zeitliche Entfaltung bewegter Handlung darstellen. Hierbei öffnete, so Lessing, das Wort zugleich als willkürliches Zeichen einen weiteren geistigen Raum, anders als die Elemente der Malerei²²².

VI.4. Sprachliche und graphische Darstellung im Barock

VI.4.1 Zur Rhetorik im Barock

Ad definitionem ist die Rhetorik im Unterschied zur Poetik, deren Hauptanliegen die Poesie ist, auf die repräsentative Sprachgestaltung der Prosa ausgerichtet. Die Rhetorik beinhaltet, parallel zur Poetik, Anleitungen und Regeln – hier zur überzeugenden Redekunst. Ein wesentlicher Bestandteil rhetorischer Kommunikation ist die Akzentuierung vor allem der konnotativen Funktion von Sprache. Wie die Poetik ist auch die Rhetorik

²²¹ Einige Autoren (z.B. Knörrich 1992) sprechen undifferenziert von Figurengedichten und Bildgedichten. Diese sind aber zu unterscheiden: Während das Druck- oder Schriftbild der Figurengedichte aufgrund der typographischen Gestaltung den Umriss eines Gegenstandes nachbildet, werden im Bildgedicht Inhalte und Stimmungen eines Gemäldes lyrisch aufgenommen und formuliert.

²²² Die Literatur bildete keine autonome Sphäre, sondern war der staatlichen und kirchlichen Regulierung, der Zensur, unterworfen. Eine konsequente Durchsetzung der Zensurvorschriften war angesichts der politischen Zersplitterung des Reiches und der autonomen Territorialstaaten nicht möglich. „So lebt mit dem Dreißigjährigen Krieg die Polemik der Reformationszeit neu auf, und eine schlagkräftige propagandistische Lyrik der Flugblätter und Einblattdrucke reflektiert und personalisiert die politischen und religiösen Konflikte [...]“ (Meid 1986, 15). Durch die Zensur konnten nur wenige Werke am Erscheinen gehindert werden, da es ausreichende Ausweichmöglichkeiten gab.

eine eigenständige literarische Gattung. Die Bedeutung der Rhetorik ging erst im 18. Jahrhundert im Lichte des naturalistischen Wahrheitsbegriffs der Aufklärung zurück, nachdem sich das Bedürfnis nach individuellem und subjektivem Ausdruck gegen die typisierende Regelmäßigkeit durchzusetzen begann (vgl. Däschler ²1990, 390). Hierin zeigt sich eine Parallele zu den barocken Sprachgesellschaften und somit eine Parallele zur barocken Figurenlyrik, die nicht zuletzt aufgrund des zur Verfügung gestellten, teilweise handwerklichen Materials ihre Blütezeit zeitgleich mit der der Redekunst erlebte.

Die Poesie als gebundene Rede ist ein Teil der Redekunst. Dichtung hat einen Zweck, der rhetorischen Kategorien folgt: ‚persuadere, docere und delectare‘ – „überredung und unterricht auch ergetzung der Leute“ (Opitz zitiert nach Meid 1986, 40). Die Poetik übernimmt die Unterscheidung von ‚res‘ – Sachen, Gegenständen, Themen der Dichtung – und ‚verba‘ – Wörtern. Dichtung ist immer auf eine Sache bezogen; Worte sind stets von der Sache gefordert und müssen ihr daher entsprechend angemessen sein. Außerdem richtet sich der sprachliche Ausdruck nach der Wirkung, die beim Adressaten erzielt werden soll. Die Dichtung ist somit jedes subjektiven Moments entledigt und der Dichter steht in Distanz zu Sache und Wort. Diese distanzierte Haltung als rhetorische Grundhaltung gilt für die gesamte Barockdichtung, auch für die Figurenlyrik. Die Distanznahme des Dichters ergibt sich aus seiner künstlerischen Professionalität und ist nicht zu verwechseln mit seiner persönlichen Einstellung zur Sache.

VI.4.1.1 Inventio

Beim Dichter wird nicht anders als beim Redner eine umfassende Sachkenntnis vorausgesetzt. Dem entspricht das Prinzip und die Bedeutung der ‚inventio‘, der (Er-) Findung. Damit ist jedoch keineswegs schöpferische Phantasie gemeint, sondern die Findung des Stoffes und der Argumente. „Erfinden heißt also, sich auf die Suche begeben“ (Dyck nach Meid 1986, 32). Erfinden bedeutet demnach „ein analytisches Herausheben und Herstellen von Beziehungen, die irgendwie mit den Dingen selber gegeben sind, die ablösbar von der Individualität des ‚Erfindens‘ allgemeine und typische Gültigkeit und Verwendungsfähigkeit haben“ (Fricke nach Meid 1986, 34). Es geht in der ersten rhetorischen Phase²²³ also darum, zu einem Thema die passenden Gedanken zu suchen, um

²²³ Die klassische Rhetorik unterscheidet fünf Phasen: ‚inventio‘ (Findung), ‚dispositio‘ (Gliederung), ‚elocutio‘ (Stillehre, sprachliche Ausarbeitung), ‚memoria‘ (Erinnerung) und ‚pronuntiatio‘ (Vortrag).

eine Analogie von Form und Inhalt, im weitesten Sinne also doch um ‚Erfindung‘. So akzentuierte Philipp von Zesen selbst in seiner Poetik die „erfindungen als die innerlichsten stücke der Gedichte“ (Hoch-Deutscher-Helicon 1656, 177). Durch die theoretische Anbindung der barocken Figurenlyrik an die antike Rhetorik erhält das Genre der Figurenlyrik seinen „systematischen Ort“ (Kühlmann 1991, 513).

Weiter bezeichnete Zesen die ‚BilderReime‘ in diesem Zusammenhang als „äusserliche [,] nach der kunst gemacht- und gefügte“ (1656, 177) ‚LustSpiele‘ in gegenständlicher Gestalt. Gleichwohl nennt Kühlmann für das Verfahren der ‚inventio‘ die Überschneidung von Textbild und Bildtext als konstitutiv. Wie in der Emblematik besteht hier ein Zusammenhang zwischen ‚images corporum‘ und ‚images animorum‘, indem „typographische Figuren als konstruktive Zeichen definiert“ (Kühlmann 1991, 506f.) werden.

VI.4.1.2 Dispositio und Elocutio

Die zweite Phase rhetorischer Kommunikation ist die ‚dispositio‘, die Gliederung, die so effektiv sein soll, dass sich der Redner der Gewogenheit des Publikums sicher sein kann. Die ‚elocutio‘ meint das Verfahren, indem die ‚res‘, die Gedanken, in sprachliche Einheiten – ‚verba‘ – gesetzt werden. Diese beiden rhetorischen Situationen tragen dem barocktypischen ästhetischen Bedürfnis nach Ornat Rechnung. Hauptsächlich bezieht sich diese Beobachtung auf die sprachliche Bildlichkeit des Barocks, der reich an metaphorischen Bildern ist. Ein Bedürfnis nach sprachlicher und damit schriftlicher Schönheit lässt sich auf die Anfertigung von Figurenlyrik übertragen. Der Bedarf an Schmuck und repräsentativer Gestaltung überlagert die so genannten primären Funktionen der Schrift und setzt die so genannten sekundären an ihre Stelle. Außerdem findet die von Opitz geforderte „ergetzung der Leute“ ihren Niederschlag in den verschiedenen Typen und Formen der Figurenlyrik, die besonderen Ehrgeiz in die augen- oder sinnfällige „ergetzung“ setzt.

VI.4.2 Zur Bildlichkeit in Barock

Den Prinzipien der Rhetorik folgend kommt der Bildlichkeit im Barock eine besondere Bedeutung zu. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts treten die Lehre von der Angemessenheit und andere Kriterien der humanistischen Harmonievorstellung (Verbindung von

Wort und Sache, Deutlichkeit) in den Hintergrund zugunsten artistisch anmutender Formen. Die häufiger werdende Metaphorik nährt eine Tendenz zur Verrätselung und einen auf Verwunderung zielenden Witz. Die uneigentliche Sprechweise dient der Erkenntnis – sie trägt zum Erkennen der Welt und einer hierarchisch gegliederten Weltordnung bei. Artistische Lust am Kombinieren und das spielerische Verbinden verschiedenster Bereiche bereiten neben dem Erkenntnisgewinn aber auch ästhetisches Vergnügen.

Außer der Figurenlyrik verbindet die Emblemik Literatur und Bildende Kunst. Ihr dreiteiliger Aufbau besteht aus Überschrift (inscriptio, Lemma) und Epigramm (subscriptio), die das Bild (pictura) einrahmen, welches meist Elemente der Natur, des menschlichen Lebens, der Bibel, der Geschichte oder der Mythologie wiedergibt: „Das Emblem als Kunstform ist eine humanistisch-gelehrte Erfindung“ (Meid 1986, 49). Als dessen Erfinder gilt der italienische Jurist Andrea Alciati (1492-1550). Mit den Emblemen versuchten die Emblemiker, die verschlüsselten Weisheiten der ägyptischen Hieroglyphik weiterleben zu lassen. Meid zählt das Emblem zur Metaphernkunst, obwohl es sich zu einer eigenen Kunstform verselbständigte; er verweist auf die enge Beziehung zwischen Emblem, Metapher und Allegorie. Die Emblemik bediente sich auch der Tradition der mittelalterlichen Symbolik, z.B. in der christlich-allegorisierenden Deutung der Tierwelt. Diesem symbolischen Denken liegt die Vorstellung zugrunde, dass die Dinge einen mehrfachen geistigen Sinn besäßen – eine Denkweise, die mit der allegorischen Bibelauslegung in Zusammenhang steht (vierfacher Schriftsinn). Die Emblemik kann als Versuch betrachtet werden, sich in einer als widersprüchlich und chaotisch empfundenen Welt zurecht zu finden.

VI.4.3 Schrifttypen des Barock

Einen wesentlichen Bestandteil in der Analyse barocker Figurenlyrik nehmen die barocktypischen Schriftformen sowie die Kunstfertigkeit von Setzern und Druckern ein. Die notwendige Zusammenarbeit von Dichter und Drucker bot nicht selten Anlass zur Kritik an der Gattung der Figurenlyrik.

„Wenn eine hochentwickelte Drucktechnik mit eigenen Mitteln künstlerische Leistungen erzielt, dann hat sie so gewaltsame Hilfen wie Figurengedichte [...] nicht nötig.“ (Zobel von Zabelitz 1925, 186)

Sobald die Barockpoetik bestimmte Verszeilen forderte, musste der Setzer die Buchstaben und Wortabstände sowie die Zeilensprünge und Worttrennungen so setzen, dass sie zum erwünschten Schriftbild führten.

In der Schriftgestaltung zeigt sich eine weitere Parallele zur mittelalterlichen Initialkunst: Beide Kunstformen bzw. Kunstfertigkeiten bemühten sich um ein wertvoll anmutendes Erscheinungsbild. Dies geschah durch die Gestaltung des Buchstabenmaterials wie im Mittelalter oder durch die besondere Anordnung der Buchstaben wie im Barock. Um die Konturen eines Gegenstandes zu erreichen und somit ein rhythmisch-dynamisches Druckbild zu ergeben, müssen die langen und die kurzen Zeilen vorteilhaft auf der Textfläche verteilt werden. So kann das Verdienst des Druckers nicht hinter dem des Dichters zurücktreten. Die handwerkliche Qualität barocker Figurenlyrik muss immer mitbedacht sein. Die neue Technik, durch die einzelne Lettern in einem Text herausgehoben werden konnten – durch Sperr- und Fettdruck, große und kleine Typen, zur Silbentrennung, zum Zeilensprung – , konnte nur mit Hilfe des Setzers zu Figurengedichten führen (vgl. Zobel von Zabelitz 1925, 183).

Die am häufigsten benutzten Schriften waren im Barock Fraktur und Antiqua. Eine nicht nur im Barock beliebte Methode war die Vermischung beider Schrifttypen zur Integration meist symbolträchtiger Intexte, Namen oder Zitate (vgl. Severin 1983, 38). Die verschnörkelten Buchstaben der Fraktur bedienten zwar am ehesten das barocktypische Bedürfnis nach künstlerischer Gestaltung: Das

„Streben nach Repräsentation und ornamentaler Bereicherung war eine Besonderheit der Kunst des Absolutismus. [...] Der Buchdruck setzte dem [...] Schnörkel jedoch technisch bedingte Schranken.“ (Kapr 1971, 154)

Antiquaschriften, die in der Renaissance Anwendung fanden, gingen zurück. Zunehmende Konkurrenz zwischen berufsmäßigen Schreibern und Druckern führte zu einem Wettstreit der originellen Abwandlung der Zeile. Auch dies begünstigte die quantitative und qualitative Präponderanz der Figurenlyrik im Barock. Das Schriftbild der Fraktur

ist eher eng und dadurch dunkel. Der Hang zum hypertrophen Ornament beeinflusste auch die barocke Rechtschreibung. So wurden gedruckte Buchstaben durch die Verwendung von Versalien z.B. auch in der Wortmitte – BilderReim – ausgezeichnet. Es ist eine „Überhäufung des deutschen Schriftbildes mit Versalien“ (Kapr 1971, 155) im Barockzeitalter festzustellen. Seit Ende des 16. Jahrhunderts war es möglich, die Zeilenabstände zu variieren. Auch diese Neuerung leistete der Figurenlyrik Vorschub. Dadurch wurde Platz für extreme Unter- oder Oberlänge sowie für die Verzierung einzelner Buchstaben gegeben.

Ebenso wie sich die Nationalsprachen durchgesetzt haben, entwickelten sich nationaltypische Drucktypen. Die deutsche Schrift ist die Fraktur, die Renaissanceschrift ist die Antiqua. Die Fraktur entwickelte sich aus der gotischen Minuskel und war aufgrund der strikten Buchstabentrennungen besonders geeignet für den Druck: Jeder Buchstabe erhält, im Gegensatz zu den nach Verbindungen strebenden Kursivschriften, seine Selbstständigkeit. Den gotischen Buchstaben waren Zierstriche an den Buchstabenenden eigen (vgl. Krabbo 1918, 11). Neben der Fraktur entwickelte sich die Antiquaschrift, die die Humanisten durch die Wiederbelebung der karolingischen Minuskel pflegten. Die Fraktur hatte bestimmte Charakteristiken, wie den so genannten ‚Elefantenrüssel‘ (vgl. Kapr 1971, Wehde 2000) an den Majuskeln und die ‚Gänse- oder Entenfüßchen‘ an den Minuskeln. Der Gesamteindruck der Schrift ist als ambivalent zu bezeichnen: Einerseits dominiert der hohe, eher schmale Schriftkörper und andererseits fallen die ornamentalen Ausschmückungen ins Auge.

Besonders die deutsche Figurenlyrik bedient sich der Form der Umrissgedichte und verwendete meist die Fraktur-Schrift. Die Schrifttypen ersetzten die Illustration des Mittelalters. Der Buchdruck hatte Schriften zum Ornament erhoben.

„Durch geschicktes Zusammenstellen war der Setzer damit in der Lage, dem Inhalt seiner Texte in begrenztem Maße optischen Ausdruck zu geben.“ (Kapr 1971, 157)

Dieses Bemühen findet im Druck der Figurenlyrik ihren exakten Ausdruck.

VI.5. Zum Prozess des Lesens und der Funktion barocker Figurenlyrik

VI.5.1 Der Prozess des Lesens

Die Literaturwissenschaft versteht und untersucht das Lesen in seiner motorischen, sensorischen und kognitiven Komplexität als Interaktion von Autor bzw. Objekt und Leser. Lesen ist demnach

„ein phasengegliederter Prozeß [...], der über die visuelle Perzeption der graphematischen Wortgestalt, die Transferierung des Buchstabenbildes in ein inneres oder (beim lauten Lesen) äußeres Klangbild, die Entschlüsselung der lexikalischen Wortbedeutungen und das Erfassen des semantisch-syntaktischen Beziehungsgeflechtes zum Nachvollziehen der gedanklichen Gehaltssubstanz eines Textes führt. Lesen erscheint als ein teilweise ritualisierter, hierarchisch angelegter antizipativer Analyse-Synthese-Vorgang“ (Ernst 1985, 67f.).

Ernst widmet sich in seinen zahlreichen Publikationen zur visuellen Poesie vor allem dem Akt des Lesens als primärem Rezeptionsvorgang in seiner historischen Situationsgebundenheit und in seiner aktiven Abhängigkeit von der jeweiligen Textsorte. In der artifiziellen, extrem formbetonten und erfinderisch mit visuellen Mitteln operierenden Figurenlyrik des Barocks gewinnt der Rezeptionsakt unter dieser Perspektive eine besondere Komplexität, da dort „optisch-formale Strukturen nicht zuletzt als Perzeptionsvorhaben für verschiedenste Modalitäten und Prozesse des Lesens konzipiert sind“ (Ernst 1985, 68). Für unsere Fragestellung müssen die Aspekte des Textes „Lesen als Rezeptionsakt“ von Ernst (1985) vorausgesetzt werden, so dass im Folgenden einige zentrale Thesen wiedergeben werden.

VI.5.2 Zur analogen Wahrnehmung der Textgestalt

In der barocken Figurenlyrik tritt neben den sukzessiven Rezeptionsvorgang die simultane Wahrnehmung der Textgestalt. Der Rezipient erfasst auf einen Blick das Bild, das aus der Drapierung des Sprachmaterials auf der Textfläche formiert ist. Mit Hilfe der Gedichtüberschrift entschlüsselt der Leser mühelos den symbolischen Gehalt bzw. die symbolische Funktion des Gedichts: fortuna bona. „Durch die ganzheitliche Schau der Textgraphik, die einen suggestiven Blickfang bietet und intermediale Poetizität signali-

siert, wird Sinnerwartung ausgelöst und das Verstehen des Textes vorprogrammiert, der in seinem formalen Arrangement aus Verszeilen wechselnder Länge und in seiner ding-symbolisch strukturierten optischen Präsentationsform das Leseverhalten in doppelter Weise bestimmt“ (Ernst 1985, 69). Lesen und Betrachten als zwei unterschiedliche Rezeptionsvorgänge laufen also synchron ab. Auch beim sukzessiven Erfassen des Textes bleibt dem Leser die graphische Gestalt stets vor Augen, außerdem wird das Lesen entritualisiert bzw. entmechanisiert, weil die Anfangs- und Endpunkte der Zeilen nicht festgelegt sind, sondern sich verschieben und in unregelmäßigen Intervallen ein Blickwenden erfordern. Die Figurenlyrik trägt der barocken Festkultur und der Tendenz zur Statusrepräsentation Rechnung, so dass diese Bild-Text-Gebilde als „Kunst zum Vorzeigen“ (Ernst 1985, 71) bezeichnet werden können.

VI.5.3 Zur historischen Rezeptionssituation barocker Figurenlyrik

Der Blick des Rezipienten ist aufgrund der mimetischen Wiedergabe der Wirklichkeit (oder aufgrund unfiguriert dominanter Muster und Ornate) vorgeschrieben, so dass der Leseweg in Koppelung an die Materialität der Schrift vorbestimmt ist. Die barocken Gedichte spiegeln die Idee von der Unendlichkeit des Weltalls. Durch die Entritualisierung strebt die manieristische Barocklyrik eine Verlangsamung des Aufnahmeprozesses an, um ein rasches Überfliegen des Textes und ein „informationsausbeuterisches Schnellesen [sic]“ (Ernst 1985, 87) zu verhindern. Der Rezipient wird aufgrund des rätselhaften Charakters (Änigmatik) der Textbilder intellektuell herausgefordert, um die vom Autor kodierten Sprachstrukturen im Leseprozess allmählich zu entschlüsseln, so dass der Leser die Ästhetik des Verfassers nachvollzieht. Das konventionelle Rezeptionsverhalten wird korrigiert: Die Formen reichen vom Artistisch-Spielerischen über Denksportaufgaben und das Höfisch-Repräsentative bis hin zum Christlich-Allegorischen, in dem das Leseerlebnis hinter die Betrachtung einer typographisch und ornamental prunkvollen Textgraphik zurücktritt – zugunsten eines der Erbauung dienenden Lesebildes. Der Leser soll dem Leseprozess einen spirituellen Sinn abgewinnen.

Der Leser kann zunächst nur in geringem Maße infolge kontextueller Vorinformationen (Groß- und Kleinschreibung, orthographische Besonderheiten, etc.) dem Text einen Sinn zuschreiben. Die Segmentierung des Textes aus Buchstabenketten in verständliche Sinneinheiten aus Silben und Wörtern erscheint unabdingbar. Die hypothetische Deko-

dierung und Dechiffrierung des Inhalts ist insofern Voraussetzung für die sukzessive Textaneignung.

Im Hinblick auf barocke Figurenlyrik sind Hören und Lesen offenkundig nicht die einzigen Perzeptionsformen, da die Sprachzeichen zusätzlich zu ihrer semantischen Funktion das Material zum Aufbau einer Graphik, eines Ikons, beinhalten und so zugleich als Gegenstand der Betrachtung fungieren.

„Abbildrealismus der Figur und Arbitrarität der Sprachzeichen schließen sich zu einer intermedialen Form zusammen, die eine Interferenz der zwei grundlegenden Rezeptionskanäle ‚Lesen‘ und ‚gestalthaftes Sehen‘ bedingt, wobei es sich im aktuellen Vollzug um zeitversetzte Vorgänge handelt, da die visuellen Signale schneller als die sprachlichen verarbeitet werden.“ (Ernst 1985, 89)

Die Motorik des Lesers gewinnt insofern besondere Relevanz, da z.B. die Lektüre der Labyrinthgedichte die permanente Drehung der Textvorlage erfordert,

„wobei sich das auf diese Weise ermöglichte Abschreiten der Textstraßen zugleich als dynamisch-mimetische Realisation der poetisch-statischen Architektur erweist“ (Ernst 1985, 89).

Alle barocken Bilderreime wollen den mechanischen Vorgang des Lesens bewusst machen, um ihn zum Gegenstand der Reflexion zu erheben und versetzen den Leser in den Rang des Koproduzenten. Die Texte sind zunächst Leerformen, die der Leser füllen muss, so dass Lesen sich als kooperativer, konstruktiver und kreativer Prozess präsentiert. Der Primat des Formalen, die Potenzierung der Kunstmittel, die Divergenz von Überstrukturiertheit und Alltagssprache sind die Bestimmungsmerkmale von manieristischen Texten. Der Rezeptionsvorgang erfordert mithin penible Genauigkeit, ästhetische Sensibilität und durch Interesse motivierte Geduld. Ob der Leseakt jeweils ausschließlich in Abhängigkeit vom einzelnen Text zu untersuchen ist, wie Ernst darlegt, sei zunächst dahingestellt. Es wird zu untersuchen sein, ob der Leseprozess nicht zeitgleich als ritualisierter Akt verstanden werden kann.

„Lesen erscheint als vor- und rückläufiger, deszendierender und aszendierender, linearer und figuraler Prozeß, tritt in Kombination mit gestalthafter Wahrneh-

mung und operationalen Rechenprozeduren auf, vollzieht sich nicht nur im Fortgang der Zeit, sondern auch als Abschreiten räumlicher Wegfiguren, sieht sich Störmanövern ausgesetzt, kann auf Hindernisse auflaufen und an Sperren geraten, aber auch ungebrochene dynamische Motorik gewinnen, erfordert beim Rezipienten assoziative sowie auch kombinatorische Fähigkeiten, regt an zur statutarischen [verweilenden] Meditation, stimuliert aber auch zu mannigfachem Erwandern der vorgegebenen Textlandschaft, zum identifizierenden Aufspüren ein und desselben Textes in verschiedenen Dispositionsformen wie auch zur Erkundung immer neuer Textvariationen.“ (Ernst 1985, 91f.)

Für jedes Werk – manchmal auch für jede Lektüre barocker Figurenlyrik – muss der Leseverlauf sowie die Kombination von Lese- und Sehprozess neu erkundet und entdeckt werden, so dass der Rezipient in ausgeprägtem Maß an der poetischen Text-Bild-Kombination und -interpretation selbst aktiv beteiligt ist. „Die Erkundung des Verhältnisses von Text und Bild bleibt wesentlicher Bestandteil der Rezeption“ (Homayr 1995, 3). Der Rezeption kommt eine textkonstruierende Bedeutung zu: Der Leseablauf muss ermittelt und durch den Leser entschieden werden.

Besonders die Casualcarmina (Gelegenheitsgedichte) hatten spezifische Rezeptionssituationen, da der Vorgang der Textübergabe mit einem gesellschaftlich-öffentlichen Rahmen verbunden war. Den manieristischen Gedichttypen des Barockzeitalters fehlt also nicht die Kommunikationssituation, wie beim konventionellen Lesen üblich, sondern das Gedicht wird im Festrahmen vom Autor selbst überreicht, so dass der Adressat die Gelegenheit hat, mit dem Textproduzenten zu sprechen, die Sprechaktsituation also partiell erhalten und die dialogische Interaktion von Produzent und Rezipient möglich ist.

Die barocke Figurenlyrik zeichnet sich durch eine visuelle Überfrachtung aus, so dass sie für die artikulatorische Rezitation ungeeignet erscheint. Dennoch wurden die Gedichte im Rahmen höfischer Geselligkeit nicht selten vorgetragen, so dass ihre ästhetische Komplexität durchaus auch in der vitalen Dynamik gesprochener Sprache ihren Ausdruck finden konnte.

In der barocken Figurenlyrik übte das Lesen desselben Textes in einem breiten Repertoire unterschiedlicher Textverläufe einen ästhetischen Reiz aus. Dichter bemühten sich,

in ihren Gelegenheitsgedichten eine Fülle von Lesemöglichkeiten zu präsentieren bzw. zur Wahl zu stellen.

Die von Ingarden und Iser (1972) formulierten Unbestimmtheits- bzw. Leerstellen, die jedem Text eigen sind, erscheinen im Barock rational auskalkuliert. Die individuelle Deutung beruht hier nicht ausschließlich auf der Erfahrung und auf dem Erwartungshorizont des Rezipienten, sondern wird als Stilmittel vom Autor bewusst eingesetzt. Mehrdeutigkeit ist ein Charakteristikum der Figurenlyrik. Sie zeigt sich sowohl in der äußeren Gestalt der Texte, nämlich in der Verbindung von Schrift und Bild, als auch in den meist vielfältigen syntaktischen und semantischen Dekodierungsmöglichkeiten. Es existiert demnach nicht nur der implizite, sondern auch der explizite Leser, der sich in den beigegebenen Leseanweisungen manifestiert. Der Erwartungshorizont enthüllt neben einer originär rezeptionsästhetischen auch eine produktionsästhetische Dimension, die der gesellschaftlichen Stabilisierung oder Statusverbesserung dient.

VI.6. Funktionen barocker Figurenlyrik

Zunächst lässt sich die barocke Figurenlyrik als Wiederbelebung der hellenistischen Gattung der Technopagnien beschreiben, der Umrissgedichte. Es war eine kunstfertige Gattung, die als Kunst durchaus wertgeschätzt wurde, zumal die metrische Umstrukturierung im Barock von Silbenlängen auf die Betonung der Silben durch Opitz dazu herausforderte, die in den Poetiken beschriebenen Regeln auch umzusetzen. Der Figurenkanon in den Poetiken blieb jedoch begrenzt. Geuder, von Zesen und dessen Schüler Kornfeld gelten als die produktivsten Figurenpoeten; Kornfeld schuf in einem Werk zehn, Geuder in seinem Hirtenroman „Der Fried-Seligen Irenen Lustgarten“ vierzehn²²⁴ und von Zesen in seiner „Nympe Noris“ zwölf²²⁵ formverschiedene Gedichte. Ein weiteres Verdienst der Barockdichter ist die Übersetzung der griechischen Technopagnien ins Deutsche. Damit gaben sie der Gattung neue, von ihren Vorbildern nach und nach unabhängige, Konturen. Aufgrund der griechischen Vorläufer und der barocktypischen Imitationskunst ist Figurenlyrik „funktional nicht [oder nur schwierig] festzulegen“ (Kühlmann 1991, 507). Die Funktionen barocker Figurenlyrik sind also stets aus ihrem

²²⁴ Kerze, zwei Säulen, Flügel, Waage, Kleeblatt, Blumen, Altar, Kranz, Schalmei, Geige, Baum, Herz, Becher, Schiff

²²⁵ Herz, Pyramide, Musenberg, Turm, Nussbaum, Reichsapfel, Orgel, Schalmei, Laute, Brunnen, Sanduhr, Denkmal

spezifischen Verwendungszusammenhang heraus zu beschreiben. Die Funktionen sind jedoch niemals völlig selbstständig nachzuweisen, sondern bilden in den Gedichten immer Übergangs- und Mischformen.

VI.6.1 Die repräsentative Funktion barocker Figurenlyrik

Viele Phänomene figurierter Lyrik haben einen panegyrischen (lobenden) Kommunikationszweck, wobei es den Textproduzenten primär um die mit piktoralen und verbalen Mitteln zu demonstrierenden Würdezeichen und Statussigna geht. Im Barock erhöhte sich die Produktion von figurierten Gelegenheitsgedichten. Solche Dichtungen lehnten sich an den Festkreis der gesellschaftlichen Anlässe an: Hochzeiten, Taufen, Beerdigungen, aber auch Weihnachten, Ostern usw. Diese Anlässe, bei denen die Gedichte auch zu Gehör gebracht wurden, erhöhten die Quantität und weniger – wie oft kritisiert wird (Zobel von Zabelitz 1925, Rosenfeld 1935, 1971, Mielchen 1997) – die Qualität der Texte, während die Figuren meist kunstvoller und komplizierter wurden. So dichtete z.B. Theodor Kornfeld ein Gedicht in der Form eines Busches für die Vermählung der Eheleute Busch (vgl. Zobel von Zabelitz 1925, 185, Meyer 1982, 141²²⁶). Die Funktion dieser Gedichte besteht hauptsächlich in der Bekundung der Ehrerbietung. Gleichzeitig lässt sich häufig eine „gewisse Selbstbespiegelung“ (Mielchen 1997, 547) des Dichters ausmachen. Vor allem an den figurierten Gelegenheitsgedichten zeigt sich die repräsentativ-lobende Funktion der Lyrik. Der Repräsentationsgedanke ist stilbildend für die Epoche des Barocks und deshalb an erster Stelle zu nennen.

VI.6.2 Die schrifttheoretische Funktion barocker Figurenlyrik

Als schrifttheoretische Positionen sind vor allem die Poetiken von Justus Georg Schottelius und Georg Philipp Harsdörffer heranzuziehen. Während Schottelius' Theorie unter semiotischer Perspektive die Materialität der Schrift betont, bezieht sich Harsdörffer schriftphilosophisch auf die sinnliche Wahrnehmung der Horazischen Formel „ut pictura poesis“.

²²⁶ Im Gegensatz zu Zobel von Zabelitz hält Meyer das Gedicht jedoch für ein äußerst gelungenes Beispiel figurierter Gelegenheitsdichtung; es ist eines von nur zwei angeführten Beispielen.

Dichter, die sich der Figurenlyrik bedienten, strebten danach, der Poesie endlich einen angemessenen Platz in der Kunst zu verschaffen: Sie wollten das geltende Primat der Malerei widerlegen, indem sie die „sinnliche Anschaulichkeit und dichterische Deutung“ (Rosenfeld 1971, 1657) so kunstvoll miteinander zu verknüpfen suchten, dass mittels der konkreten Umsetzung der Horazischen Formel der Primat der Schrift gegenüber der Malerei behauptet werden konnte. Nicht nur Bild und Text wurden miteinander verbunden, hinzu kam die Verskunst, so dass „intime Verbindungen von Schrift und Figur“ (Rosenfeld 1971, 1656) entstehen konnten. Es ging darum, durch die Betonung der Sinne bzw. des Sinnlichen zum Metaphysischen bzw. zum Mystischen vorzustoßen. Im Barock ist ein Streben nach Konkretisierung zu beobachten; diesem Bedürfnis entspricht die Figurenlyrik (vgl. Rosenfeld 1935, 90). Sie wurden somit zur ‚Malerei der Dichter‘ (Männling), die auch das Unsichtbare anschaulich zu machen vermag – im Gegensatz zur Malerei, die damals ungegenständlich nicht zu denken war. Durch die Synästhetisierung lädt das Bild zu Assoziationen ein, die der Text zusätzlich zu illustrieren vermag. Harsdörffer spricht im Zusammenhang mit dem Mimesis-Begriff vom „hochkünstlerischen Gebrauch der Verdoppelung (Harsdörffer zitiert nach Homayr 1995, 8). Die Symbiose von Schrift und Bild macht Literatur sinnlich wahrnehmbar.

Schottelius geht mit dem sprachtheoretisch-grammatischen Ansatz seiner Poetik noch einen Schritt weiter²²⁷ und konstatiert die natürliche Kongruenz von Signifikat und Signifikant in der Figurenlyrik:

„Also hat GOTT gleichfalls alle Natur durch die Kunst der sprachen umgränzet/ja die Sprachen sind durch alle Geheimnissen der Natur gezogen: also daß/wer der Sprachen recht kündig wird/zugleich dadurch die Natur durchwandern/die Künsten jhm recht entdecken/die Wissenschaften offenbaren/mit allen berühmten Leuten/so vormals gewesen/und annoch seyn/ja mit GOTT selbst reden/und sich besprechen kann.“ (Schottelius 1663 zitiert nach Homayr 1995, 8)

Schottelius schreibt zwar von der Sprache, implizit wird hier jedoch schon eine schrifttheoretische Position, eine Aufwertung, theoretisch begründet. Die von Harsdörffer geforderte Mimesis ist der Schrift ontisch inhärent – allerdings durch Gottes Zutun: Deut-

²²⁷ Homayr ist der Ansicht, dass sich die beiden theoretischen Positionen von Schottelius und Harsdörffer nicht ergänzen bzw. dass Schottelius Standpunkt nicht als Weiterführung des Harsdörfferschen zu verstehen ist. Vielmehr würden sich die beiden Auffassungen ausschließen (vgl. Homayr 1995, 8).

lich wird, dass verschiedene Funktionen, die der Barocklyrik zuerkannt werden, nur zusammenhängend und überschneidend gesehen werden müssen.

VI.6.3 Die christlich-allegorische Funktion barocker Figurenlyrik

Ziel der Gedichte ist damit die Tiefenwirkung. Die barocktypische Dialektik findet sich im anschaulichen Konturenbild und der daraus folgenden Deutung sowie in dem Gegensatz von sinnlicher Anschauung und tieferem Sinn. Die Analogie zwischen metrischem Text und graphischer Darstellung löste eine „tiefschürfende Synthese“ (Rosenfeld 1935, 93) aus. Vor allem in den symbolischen Formen von Kreuz, Apfel und Baum zeigt sich die christlich-eschatologische Heilserwartung präfiguriert. Vor allem Sigmund von Birken weist in seinen theoretischen Texten und in seinen eigenen Gedichten auf ihre Funktion hin, durch die Sinnlichkeit der Schrift zum unfassbaren Unsichtbaren zu gelangen (vgl. Rosenfeld 1935,88). Vor allem die Form des Kreuzes ist die, „an welchem alle Welt durch den Tod des selbst Lebens von Tod und Hölle erlöst“ (Sigmund von Birken 1679, 144) worden sei. Grundsätzlich erfordert das Lesen von Figurenlyrik theologisch gebildete und zu spiritueller Meditation motivierte Rezipienten.

VI.6.4 Die spielerisch-unterhaltende Funktion barocker Figurenlyrik

In dieser Funktion sind produktions- und rezeptionsbedingte Elemente betont, die ein Charakteristikum der Gelegenheitsdichtung markieren. Die Symbiose von Figur und Bild bewirkt durch ihre Konkretisierung eine Verstärkung des Dichterwortes (vgl. Rosenfeld 1971, 1657). Erst jedoch als sich die Aufmerksamkeit der Volksliteratur auf die Gattung richtete, wurde eine Vielzahl von Symbolfiguren ins Wort gefasst. Besonders häufig sind die Formen Herz und Kreuz anzutreffen. Die Gedichte verkomplizieren ihre graphische Anordnung, ohne jedoch inhaltlich mithalten zu können, so dass sich das Element des Spielerischen zum Selbstzweck wandelt und die Gattung nur noch unterhaltend wirkt. Figurierte Gelegenheitsdichtung wird zunehmend säkularisiert; Form und Text haben entweder nur eine vage oder eine gar zu offensichtliche und dadurch meist wenig kunstfertige und originelle Verbindung (etwa die Form eines Buschs für die Familie Busch, die Form des Herzens für ein Brautpaar).

„Die bildliche Gestaltung entwickelt sich zunehmend zur Zierde. Entsprechend wandelt sich die Rezeption des Bildgedichts zunehmend zum Gesellschafts-
spiel.“ (Homayr 1995, 9)

VI.7. Typen und Formen barocker Figurenlyrik

VI.7.1 Zu den Möglichkeiten einer Typologisierung barocker Figurenlyrik

Eine umfassende Typologie der Figurenlyrik und insbesondere der barocken lyrischen Figuren, die durchaus unabhängig von seinen Vorläufern betrachtet werden können, liegt, trotz der zahlreichen Publikationen von Ulrich Ernst – „dem [gewiss] führenden Forscher über Visuelle Poesie“ (Bittner 1993, 109) – nicht vor.²²⁸ Das liegt möglicherweise in der Natur der Sache: Typisch für die barocke Figurenlyrik ist die Nachahmung, die sich nicht nur auf die imitatio der Natur bezieht, sondern auch auf die Nachahmung und das gegenseitige Imitieren der Barockdichter. Adler und Ernst sprechen deshalb nicht ausführlich von einer Typologie der Figurenlyrik, sondern von einer Kanonisierung der Formen (Adler/Ernst 1987, 87ff). Dabei beziehen sie sich hauptsächlich auf den Typus des Umrissgedichtes. Bittner erweitert den ‚Typenkanon‘ – von dem bei Ernst so nicht gesprochen werden kann – und bezeichnet akrostische oder teleustische Buchstabenanordnungen als eigenen Typ der Figurenlyrik (vgl. Bittner 1993, 109). Damit wird der von Ernst für die Figurenlyrik postulierte „mimetische Charakter“ (Ernst 1991, 7) variiert, indem ursprünglich magische Formen des Schriftumgangs unter die Gattung der Figurenlyrik subsumiert werden.

Der Typ bzw. die Methode des Akrostichons reicht weit zurück, möglicherweise weiter als die Figurenlyrik selbst. Hierbei handelt es sich um eine Verstechnik, die aus der Buchstabenmystik stammt (vgl. Bittner 1993, 110)²²⁹. Auch im jüdischen und christlichen Kontext ist die Dichtkunst des Akrostichons – variiert in Formen des Mesosti-

²²⁸ Dasselbe gilt übrigens für die Gattung an sich. Es gibt kaum Publikationen zur barocken Figurenlyrik, die sich nicht der zeitgenössisch-barocken Kritik anschließen (Rosenfeld, Zobel von Zabelitz); hochschätzende Publikationen (Severin, Mielchen) sind meist weniger systematisch oder beschäftigen sich mit mehr oder weniger offensichtlichen Verwandtschaftsverhältnissen (Kühlmann untersucht den Zusammenhang zwischen Emblematik und Figurenlyrik). Die überwiegende Zahl der neueren Erscheinungen (Bittner, Mielchen) schließen sich den Ausführungen Ernsts an. Die Forschungen zur Visuellen Poesie von Ernst, häufig in Zusammenarbeit mit Adler müssen als großartig und bahnbrechend gezeichnet werden.

²²⁹ Bittners Typologie bezieht sich jedoch auch ausschließlich auf Umrissgedichte katholischer Tradition. Seine Beispiele stammen aus dem Umfeld der Jesuitenorden und sind lateinisch abgefasst. Er untersucht Pyramiden, Kreuze, Kuben und freie Formen (vgl. Bittner 1993).

chons oder des Telestichons – anzutreffen. Der Psalm 119 etwa ist ein alphabetisches Akrostichon. Die Anfangsbuchstaben seiner Verse bilden in der Reihenfolge das hebräische Alphabet.

Es gibt unterschiedliche Möglichkeiten, die bestehenden Paradigmen zu typologisieren: Zunächst ermöglicht die Verhältnisbestimmung von Schrift und Bild sowohl quantitativ als auch qualitativ eine Einteilung. Entsprechend geht Severin (1983, 41) vor und unterscheidet zwei Typen: Einmal steht der Reim und also die dichterische Leistung im Vordergrund, im anderen Fall tritt der Anteil des Dichters gegenüber der Arbeit des Setzers zurück. Kennzeichen des zweiten Typs sind die freieren Reimformen. Diese Einteilung führt jedoch bei näherer Betrachtung zu wenig differenzierten Aussagen, zumal polymetrische Gedichte oder Texte in freie(re)n Rhythmen nicht weniger artifiziell sind als diejenigen, die in einheitlichen Schemata gereimt wurden.

Auch nach der Rezeptionssituation lässt sich ein Kategorisierungsmodell des figurierten Gedichts entwerfen: In der Tat unterscheiden sich Gelegenheitsgedichte meist aufgrund ihrer Form, ihres Schrift-Bild-Verhältnisses sowie aufgrund ihrer Künstlichkeit bzw. graphischen Kompliziertheit von den Texten, die irenische, schrifttheoretische oder philosophische Ziele verfolgen (Schottel, Harsdörffer) und insbesondere von denen, die sich bewusst an griechische Vorbilder anlehnen. Ein Gelegenheitsgedicht wäre dann für das rasche Erfassen gemacht, während die anderen Gedichte eher eine ausdauernde Betrachtung verlangen. Als Kriterium für eine Typologisierung erweist sich dieses Unterscheidungsmerkmal jedoch als zu beliebig.

Zu kompliziert erscheint hingegen eine Unterteilung hinsichtlich der Leserichtung, die ein Figurengedicht vorgibt. Die große Zahl möglicher Leserichtungen beschreibt Ernst (1985). In diesem Aufsatz postuliert er die Leserichtung als konstitutiv für eine Typologisierung. Das führt jedoch dazu, dass auch Formen des Umrissgedichts als Typen definiert werden.²³⁰ Zu diesem Typ, der die gestaffelten Schriftebenen in den Blick nimmt,

²³⁰ 1. Formen mit aufsteigender und absteigender Leserichtung: Die Entautomatisierung der Leseabläufe beinhaltet die Möglichkeit, eine aufsteigende (aufsteigende) Leserichtung anstelle der üblichen absteigenden (absteigenden) zu wählen: Texte können z.B. von unten nach oben zu lesen sein. 2. Formen mit rückläufiger Leserichtung: Die Möglichkeit des rückläufigen Lesens provoziert Irritation angesichts von kulturell eingeübten eingefahrenen Lesevorgängen. Einige Gedichte (Versus retrogradi) lassen sich sowohl vorwärts als auch rückwärts lesen. In ihnen verläuft der Leseprozess nicht linear-progredient (stufenweise fortschreitend), sondern führt zu einem intellektuellen Entdeckungserlebnis mit ästhetischem Vergnügen. Die vielen Lesemöglichkeiten führen nicht immer zur permanenten Konstitution neuer Sinneinheiten, sondern zum wiederholten Ablesen ein und desselben Textes. Obwohl jedoch die

gehören Gedichte mit Intexten, die weitere Lese- und Decodierungsmöglichkeiten bieten. Zusätzliches Gliederungskriterium kann die Erscheinungsform als formal geschlossenes Einzelgedicht oder im Rahmen einer zyklischen Folge sein. Gleichwohl ist eine Überschneidung von Typ und Leserichtung nicht von der Hand zu weisen. Dennoch verwirrt eine Einteilung, in der Formen und Typen nicht oder nur unscharf voneinander getrennt werden. Es liegt in der Natur der Sache, dass jede Typologie eine Theorie ist, die sich selten in Reinform zeigt.

Eine weitere Möglichkeit bietet die Einteilung der Typen entsprechend der in den Gedichten behandelten Thematik. Zwei Typen ergeben sich bei der Gegenüberstellung sakraler und profaner Texte oder Figuren. Es ist nicht selten, dass die Figur des Kreuzes ohne einen unmittelbaren religiösen Bezug vertextet wird (vgl. Adler/Ernst 1987, 186). Dennoch ist sicher keinem Kreuz eine verborgene, latent sakrale und transzendente Komponente abzusprechen und handele auch das Gedicht von einem irdischen Herrscherlob. Die thematische Einteilung lässt sich weiter untergliedern: Eine christlich-allegorische Thematik lässt sich also von einer repräsentativen unterscheiden, ein dritter Typ wäre das spielerische (Gelegenheits-)Gedicht. Aber auch hier vermischen sich die Typen, so dass eine Einteilung sich als schwierig erweist.

Textverteilung den Erfordernissen der Graphik folgt, ergibt sich im abtastenden Lesevorgang meist ein linear-prozesshaftes Moment der Wahrnehmung. Durch die Möglichkeit bzw. die inhärierende Pflicht zum entschlüsselnden Lesen erhält das konventionelle verbale Sinnangebot eine zusätzliche Information. Barocke visuelle Textkonfigurationen fordern komplizierte und retardierende (verzögernde) Momente des Lesens im Zusammenwirken von sukzessiver Lektüre und synchroner Bildschau. 3. Gittergedichte: Diskontinuierliche Textflächen erfordern überspringendes Lesen bzw. sogar die Entschlüsselung zusätzlicher Textebenen (Intexte, Metaintexte). Die Gittergedichte zeigen eine kunstvolle Staffelung von Sinnschichten und Leseebenen. Der Leseprozess kann durch Fehllesungen und Textmissverständnisse verzögert werden und ist stets auf eine entschlüsselnde Bildbetrachtung angewiesen. Der Leser muss sorgfältig hinsehen, damit er die geheimen Lesesignale im Schriftbild (Fettdruck) nicht übersieht. Dennoch sind hierbei das Probieren verschiedener Leserichtungen und das Experimentieren mit varianten Formen der Wortsegmentierung unerlässlich. 4. Rad: Einige Texte lassen sich nur durch permanente Rotation der Textfläche erschließen, wie das Rad von Alexander Carolus Curtius. „Wegen der Drehung der Textvorlage, die zur Lesung der Texte und Intexte in Radkranz und Speichen viermal in vollem Umfang erforderlich ist, präsentiert sie sich für den Rezipienten als Rad, aufgrund der strahlenförmigen Ausgangs der Textbahnen vom zentralen C erscheint sie als Stern“ (Ernst 1985, 81). Je nachdem, wie man die Text-Bild-Kombination erkennt oder liest, ändert sich die Beziehung zwischen Graphik und Text. Entscheidend für die Lesestruktur ist der Vorgang des Drehens, den der Rezipient beim Lesen realisieren muss. „Textbewegung wird auf diese Weise zur Lesebewegung, Lesen als Rezeptionsform gewinnt eine der Bild- und Sinnbildstruktur des Textes entsprechende kinetische [bewegende] Dimension“ (Ernst 1985, 81). 5. Kubus und Labyrinth: Gedichte in Kubusform haben meist eine labyrinthische Gestalt und zielen auf die Desorientierung der konventionellen Leseerwartung sowie auf eine Fülle von Lesemöglichkeiten. Zuweilen ist der gleiche kurze Text in einer nahezu unendlichen Variationsvielfalt lesbar. Wenige Wörter sind für vielfältige syntaktische und semantische Beziehungen offen und untereinander auf multiple Weise zu kombinieren. Dieses Verfahren führt nicht nur zu ständig neuen Wort- und Sinnkonstellationen, sondern auch zu neuem Lesestoff (vgl. Ernst 1985).

Die sinnvollsten klassifikatorischen Merkmale liefern die äußeren Erscheinungsbilder der Gedichte. In Variation der in Ansätzen vorhandenen Dispositionen von Adler/Ernst (1987, 61, 102) und Homayr (1995, 4-5) sollen nachfolgend einige Typen der Figurendichtung unterschieden werden.

VI.7.1.1 Das Textraumgedicht

Unter der Bezeichnung ‚Textraumgedichte‘ subsumieren sich alle geometrischen Formen, die keinen Gegenstand nachahmen: Dazu gehören z.B. Gittergedichte, Labyrinthhe²³¹, Kuben²³², spatiale Liniengedichte wie Räder, Pyramiden oder als Sonderform des Liniengedichtes das Schachgedicht. Textraumgedichte haben ihren Ursprung eher in den mittelalterlichen Gittergedichten des Optatianus Porfyrius oder in denen des Hrabanus Maurus. Dieser Typ gehört deshalb zum Kanon der Figurenlyrik, weil er meist mehrere syntaktische und semantische Lesewege zulässt. Verschiedene Lesewege bzw. die Alteration der gewohnten Decodierungshaltung sind konstitutiv für die Gattung der Figurenlyrik. Insbesondere der Autor der so genannten Radgedichte kann nicht mehr als der erste Leser seines Werkes aufgefasst werden, da die permutativen Gedichte eine zuweilen beinahe unendliche Zahl von Lese- und Textierungsmöglichkeiten bieten (vgl. Ernst 1985, 88f.).

‚Permutative Texte‘ sind solche Gedichte, die mehrere Leserichtungen und darin mehrere Bedeutungen zulassen. Dazu gehören auch die Kuben, die auch in der Schriftmagie ihre Anwendung fanden, indem ihr Erlesen immer wieder denselben Text ergibt (siehe dazu auch Sator arepo, Kapitel II, II). Permutative Texte sind jedoch eine seltene Spezies der Figurenlyrik, die im deutschen Barock am bekanntesten Harsdörffer in seinem „Fünffachen Denckring der Teutschen Sprache“ (1651) tradierte (Vgl. Abb. 15). In der Rezeptionssituation dieser Gedichte kommt die körperliche Bewegung hinzu: Um alle Lesarten zu entziffern, muss der Leser nicht nur Augen und Kopf bewegen, sondern

²³¹ Die Form des Labyrinths wird in der Visuell-konkreten Poesie häufig aufgenommen und variiert, siehe Kapitel IX.

²³² Die Form des Kubus liefert die offensichtlichste Beziehung zu genuin magischen Formen des Schriftumgangs: meist kann der Rezipient in unzähligen Variationen denselben Satz lesen. Hier zeigt sich auch eine Verbindung zu Visuell-konkreten Poesie, die häufig nur ein Wort wiederholt und dieses ‚lyrisch‘ auf der Fläche verteilt. „Der Autor konkreter Gedichte dichtet also gewissermaßen nicht i n der Fläche, sondern a u s i h r h e r a u s.“ (Wagenknecht 1987, 92) Es wird zu zeigen sein, wie sich die Umrissgedichte verwandtschaftliche zur Visuell-konkreten Poesie verhalten und in welcher Hinsicht magoide Merkmale nachweisbar sind.

zusätzlich das Blatt drehen. Einen ähnlichen Text in Radform hat Alexander Carolus Curtius 1666 gestaltet (vgl. Ernst 1985, 80).

VI.7.1.2 Das Umrissgedicht

Die größte Gruppe der Figurendichtung, die Gegenstand vorliegender Arbeit ist, sind die so genannten ‚Umrissgedichte‘. Die Verteilung des Buchstabenmaterials auf der Textfläche bildet mimetisch die Kontur eines - häufig symbolträchtigen - Gegenstandes ab. Diese Form geht zurück auf die griechischen Technopagnien. Vor allem die Dichter des Pegnesischen Blumenordens nehmen diese Tradition auf. Die Schriftebenen können in diesem Fall variabel gestaltet sein, d.h. Leserichtungen oder die Integration von Intexten sind vielfältig. Ebenso kann die Beziehung von Schrift und Bild ganz unterschiedlich sein. Der Formenkanon der konturierten Gelegenheitsgedichte ist sehr groß und nahezu unüberschaubar.²³³ Die Formengruppe, die sich auf die griechischen Vorbilder bezieht und den transzendenten Charakter des Genres betont, ist eher homogen und überschaubar.²³⁴ Die eingangs erwähnte Definition (siehe in diesem Kapitel unter 1.1. Zur Entwicklungsgeschichte optischer Dichtung) bezieht sich auf diesen Schrift-Bild-Typ.

VI.7.2 Formen barocker Umrissgedichte

Die Formen barocker Figurenlyrik des Typs ‚Umrissgedicht‘ lehnen sich an die unter VI.6 dargestellten Funktionen barocker Figurenlyrik an. Eine Ausnahme bildet die schrifttheoretische Funktion der Lyrik, der keine spezielle Form zuzuordnen ist. Meist stimmt eine Form jedoch nicht nur mit einer der genannten Funktionen überein. Meist finden sich mehrere funktionale Merkmale – repräsentative, allegorisch-christliche oder spielerisch-unterhaltende Bestimmung – in einem Gedicht. Dennoch lässt sich den repräsentativen und der christlich-allegorischen Zielen der barocken Figurenlyrik jeweils ein relativ geschlossener Formenkanon zuordnen. Das spielerisch-unterhaltende Prinzip findet sich vor allem in der Gelegenheitsdichtung, deren Texte unzählige artifizielle und phantasievolle Konturen erhielten. In allen Formen bildet sich die Dialektik barocken

²³³ Das liegt jedoch auch an der barockentypischen verlegerischen Methode des Einblattdrucks.

²³⁴ Diese Texte finden sich vor allem in den Poetiken oder integriert in die Romane.

Denkens bzw. die Mentalität des barocken Menschen ab: Pracht und Verfall sowie Diesseits und Jenseits sind omnipräsente Themen.

VI.7.2.1 Repräsentative Formen barocker Figurenlyrik

Unter diese Gruppe subsumieren sich vor allem die Formen, die symbolisch den absolutistischen Herrscher loben. Hierzu zählen Reichsapfel, Zepter, Krone, Pokal, Leuchter, Säule, Turm, Monument bzw. Denkmal, Kranz, Pyramide, Becher, Palmbaum, Musenberg, Axt, Brunnen, Amboss, Kleeblatt. Zusätzlich zu den eindeutig zu erkennenden Insignien der Macht gehören Formen zu dieser Kategorie, die bewusst auf die griechischen bukolischen Vorbilder verweisen, wie z.B. die recht erhebliche Zahl der Musikinstrumente, deren Vorbild möglicherweise in der griechischen Panflöte zu finden ist: Orgel, Schalmel, Laute, Geige, Panflöte.

VI.7.2.2 Christlich-allegorische Formen barocker Figurenlyrik

Hier gibt es Formen, die eindeutig christliches Gedankengut spiegeln und Formen der antiken Vorbilder, die einer Christianisierung unterzogen wurden. Recht eindeutig sind folgende Formen funktional als christlich-allegorisch zu bezeichnen: Kreuz, Herz, Apfel, Waage, Sarg, Sanduhr, Schiff, Buch, Kerze. Folgende griechische Vorbilder wurden von barocken Dichtern formal übernommen und – manchmal auch nur latent – christlich funktionalisiert: Altar, Ei, Flügel.

VI.7.2.3 Spielerisch-unterhaltende Formen barocker Figurenlyrik

Zu dieser Gruppe lässt sich kein geschlossener oder nahezu geschlossener Kanon bilden wie zu den beiden oben genannten. Die pflanzlich-floralen Formen der Figurenlyrik lassen sich unter diesen Formtyp subsumieren, wie Rosen, aber auch Klee, Farn und Bäume.

Spielerisch-unterhaltende Formen sind z.B. die Brille von Franciscus Otheninus Iusseianus als frühes Beispiel (vgl. Adler/Ernst 1987, 142). Ein weiteres spielerisches Beispiel ist die Kinderwiege von Johann Rudolph Karst (vgl. Adler/Ernst 1987, 105).

Kapitel VII: Das Zusammenwirken von Materialität und Magie am Beispiel barocker Figurenlyrik

VII.1. Der pragmatische Rahmen, die memoriale Funktion und die Transzendenz-erfahrung im Barock

VII.1.1 Barocke Figurenlyrik – eine protestantische Gattung

Die Zeit des Barock war geprägt durch konfessionelle Unterschiede, die auch nach Beendigung des 30-jährigen Krieges 1648 weiter bestanden. Die Zugehörigkeit zu einer der beiden reichsrechtlich anerkannten Konfessionen prägte weite Teile des täglichen Lebens in Gesellschaft, Kultur und Politik. Hinsichtlich der deutschen Figurenlyrik im Umfeld der Sprachgesellschaften, vor allem des Pegnesischen Blumenordens, ist eine ‚Protestantisierung‘ der Gattung zu beobachten. Es ließe sich erwarten, dass die Figurenlyrik eher aus dem Kontext des Katholizismus stammt, der auch im Kirchenbau des Barock Tendenzen zur ornamentalen Ausschmückung zeigte und in der Liturgie den sakralen Ritualen hohe Bedeutung einräumte. Doch ist festzustellen, dass die meisten Gedichte dieser Gattung von evangelischen²³⁵ Dichtern gestaltet wurden.

Ganz offenbar ging die protestantische Produktion der Figurenlyrik einher mit dem vertieften Bedürfnis nach emotionaler Orientierung und religiös-innerlicher Erbauung, das sich auch in der zeitgenössischen Kirchenlied-Dichtung und in der Andachtsliteratur der Barockzeit spiegelte. Die Formen der Figurenlyrik dürften als „der Erbauung dienende Lesebild[er]“ (Ernst 1985, 87) verstanden und weiter gegeben worden sein, deren spiritueller Sinn im schauenden Betrachten und im intelligiblen Leseprozess wahrnehmbar und wirksam wurde. Die zumindest im reformierten Protestantismus vorherrschende konfessionelle Zurückhaltung gegenüber dem Bild wandte sich zum Text mit einem formgebunden Erbauungsinteresse. Deutlich wird, dass in der Figurenlyrik die Hinwendung zur christlichen Heilserwartung, die Dialektik von Diesseits und Jenseits und die Impulse zur frommen, am Heilswerk Christi orientierten Lebensführung in Form gebracht wurden.

²³⁵ Die Begriffe „evangelisch“ und „protestantisch“ werden im Folgenden synonym verwendet. Seit dem Protest gegen den Nürnberger Reichstagsabschied von 1529, der das Wormser Edikt gegen Luther erneuerte, sprach man zunächst von „Protestanten“. Diese zunächst abwertend gemeinte Bezeichnung wurde ebenso geläufig wie der Terminus „evangelisch“, der von der Orientierung auf das Evangelium herrührt, die zum maßgeblichen Kriterium für die neue Glaubensrichtung wurde.

Darin wurde Luthers Position der Schriftbewertung (siehe Kapitel I) teilweise in säkularisierter Form und Interpretation wirksam: Die Schrift erhielt nicht mehr so uneingeschränkt wie im Mittelalter den Vorrang gegenüber der Sprache. Seit der Reformation führt nach evangelischer Überzeugung das gesprochene und vernommene Wort zur Heilserwartung.

Auch deshalb ist es für die barocken protestantischen Dichter gar nicht denkbar, die Prosodie (Vers, Reim, Rhythmus) außer Acht zu lassen. Das Gedicht erfüllt auch im hörbaren Vortrag die Merkmale der Lyrik. Visuelle Gestalt und Vortrag eines Figurengedichtes stehen bei dieser Gattung in enger, wesenhafter Verbindung. Doch entfaltete die barocke Figurenlyrik meist größere Wirkung im Prozess ihrer Betrachtung: Ihre Schriftlichkeit legt sich aufgrund ihrer bildlichen Dimension selbst aus und orientiert auf Gott hin. Zudem gilt: Im „Protestantismus der frühen Neuzeit [begegnet] ein stärker subjektiviertes und verinnerlichtes Kreuzverständnis“ (Adler/Ernst 1987, 63), in dem sich der Kern von Luthers Rechtfertigungslehre spiegelt. Um der göttlichen Gnade teilhaftig zu werden, bedarf es keiner vermittelnden Instanz, sondern nur der eigenen Bereitschaft, Rechtfertigung allein durch den Glauben und in der Wahrnehmung des Wortes geschehen zu lassen. Dieser Prozess ist mit der Kreation der Figurenlyrik intendiert.

Einer der wichtigsten protestantischen Poetiker der Zeit, Martin Opitz – ein Calvinist –, erwähnte die Gattung der Figurenlyrik nicht. Zu den protestantischen Persönlichkeiten der Kunst gehörte auch Catharina von Greiffenberg (1633-1694). In ihrem prominenten handschriftlichen Figurengedicht in Form eines Kreuzes (vgl. Abb. 15) versuchte sie mittels der Buchstabenanordnung, sich dem Nicht-Sagbaren anzunähern. Sie war eine mutige Vertreterin des österreichischen Landadels und bemühte sich, Kaiser Leopold I. zum Luthertum zu bekehren. An ihrer Biographie zeigt sich beispielhaft, dass der Protestantismus auch immer eine politische Kraft war. Ihr Stil ist aufgrund ihrer Gotteserfahrung als mystisch zu bezeichnen. Auch der Poet und Poetiker Johann Christoph Männlings (1658-1723) nutzte die Gattung aus protestantischer Perspektive. Zu den evangelischen Dichtern der Barockzeit gehörten auch Andreas Gryphius (1616-1664), Paul Gerhardt (1607-1676) und Georg Neumark (1621-1681), die zudem als Komponisten berühmter evangelischer Kirchenlieder bekannt sind. Die Gattung der Figurenlyrik ist bei ihnen allerdings weniger häufig zu finden.

zen²³⁶, der zwischen Fraktur und Antiqua (vgl. Wehde 2000) entstand. Die Lutherbibel von 1545 wurde in Fraktur gedruckt²³⁷, der als deutsch bezeichneten Druckschrift. Dieser Schrifttyp wurde auch deshalb von den Dichtern der Figurenlyrik eingesetzt. Die katholische Kirche hielt lange an der lateinischen Kultsprache fest, so dass sich Auswirkungen dieser Praxis auch in der Literatur finden. Die Verwendung von Fraktur und Bilderlyrik tritt bei Vertretern des Katholizismus deutlich in den Hintergrund.

VII.1.2 Memoriale und transzendente Qualität barocker Figurenlyrik

Die barocke Figurenlyrik aktiviert unmittelbar eine memorierende Lesetätigkeit aufgrund der graphischen Gestalt des Textmaterials. Besonders Rezipienten mit einem guten visuellen Gedächtnis dürften Gefallen an dieser vermeintlich neuen Art des Gedichts gefunden haben. Die zunächst irrgartenähnlich erscheinende Anordnung irritierte das Gedächtnis nachhaltig, so dass der nach kognitiver Textpräsenz strebende barocke Leser über eine kontrollierende Zweitlectüre hinaus sogar gezwungen war, den Text aus seiner Struktur gedanklich zu befreien und in die konventionelle Schriftform zu überführen.

Das meditative Moment wirkt in der Schrift-Bild-Wahrnehmung des Barock ebenso konstitutiv wie im Mittelalter: Barocke Figurenlyrik bietet dem Rezipienten immer mehrere geistige Ebenen. Darin unterscheidet sich der barocke Rezeptionsvorgang vermutlich von dem des heutigen Lesers, für den die Omnipräsenz des Buchstabens sowie die unkonventionelle Anordnung des Buchstabenmaterials durchaus geläufig sind. Buchstabenbilder bzw. Texte barocker Figurenlyrik werden heute zunächst als das wahrgenommen, was sie darstellen – nämlich als Apfel, als Kreuz oder als Sanduhr. Vom mittelalterlichen Ordo-Gedanken, der von der Beseeltheit allen Seins ausging und auch im Barock noch selbstverständlich war, spürt der Rezipient zunächst nichts. Im Barock war die Symbolhaftigkeit des Schriftmaterials durchweg präsent. Figurenlyrik wird also ähnlich wie mittelalterliche Initialen meditativ wahrgenommen. Um dies auch heute bewusst zu machen bzw. um historische Schrift-Bild-Phänomene meditativ zu

²³⁶ Erst 1941 wurde die Antiqua zur Normalschrift erklärt und verdrängte die Fraktur endgültig (vgl. Wehde 2000).

²³⁷ Auffällig ist, dass die Bibelübersetzung mit beiden Schrifttypen operiert. Eine mögliche Deutung versuchte Krabbo 1918 in Anlehnung an Georg Römer (14). Fraktur und Antiqua sollen dem Leser inhaltliche Unterschiede anzeigen: Da, wo die Buchstaben in Fraktur stehen, ist in der Schrift die Rede von Gnade und Trost, wo die Antiqua Verwendung findet, werden Zorn und Strafe beschrieben.

schauen, muss das im Barock zum Verständnis der Gedichte vorhandene Verfügungswissen einerseits aktiviert, andererseits neu angeeignet werden. Mit Vieldeutigkeit, mehreren Leserichtungen sowie mit der Materialität der Schrift geht der zeitgenössische Leser selbstverständlicher um.

Koppenfels bezeichnet das Zeitalter des Barock als „zutiefst wundersüchtig“ (Koppenfels 1995, 93²³⁸). In diesem Zusammenhang steht auch der rätselhafte und dadurch meditative Charakter barocker Bilderreime. Die Menschen trachten in einer Welt, in der der eigene Standpunkt im Chaos verschwindet, nach meditativer Versenkung, um die Grenzen der Endlichkeit und Zeitlichkeit zu überstehen, um das Wunderbare in der Zeit der Glaubenskonflikte zu entdecken. Auf der Suche nach der Spur des Göttlichen in der menschlichen Seele wird die Kunst der sprachlichen Inszenierung zu wirkungsvollen didaktischen Zwecken genutzt.

„Im Namen des bedrohten spirituellen Prinzips wird der effektbewußte Umgang mit dem ganzen Raffinement sprachlicher und bildlicher Illusionskunst zum ästhetischen Programm erhoben.“ (Koppenfels 1995, 94)

Die Konzeption der Figurenlyrik stellte die Leserkompetenz also vor neue Aufforderungen; die ikonisch-expressive Darstellung eröffnete besonders in religiösen Kreisen die Möglichkeit der geistigen Meditation.

Durch die Verwendung von Bild und Schrift innerhalb eines Gedichts werden die Grenzen des Sagbaren erweitert und wird eine Meditation über das Mysterium der Zeit und des Raumes möglich. Aus der Grenzerfahrung gewinnt das Ich Einblicke in die *conditio humana* und gelangt zum Bewusstsein um die Verheißung des seelischen Heils und jenseitiger Gnade. Die Vermischung der Medien Schrift und Bild lässt die Grenzen plastisch hervortreten, so dass ein Gedicht in seiner ikonischen und zugleich abstrakten Form zum Gebet werden kann.

²³⁸ Der Text von Koppenfels (1995) bezieht sich an keiner Stelle explizit auf barocke Figurendichtung; er macht ausschließlich sprachliche Bilder zum Gegenstand seiner Betrachtung. Er zieht allerdings Schlüsse, die sich noch wesentlicher auf Bilderreime und den barocken Umgang mit ihnen anwenden lassen. Das Moment der Meditation ist bei der Rezeption barocker (Figuren-)Dichtung ebenso wesentlich wie in der mittelalterlichen Kontemplation der mönchischen Murmler.

Die barocke Naturverbundenheit kommt besonders in der Lyrik zum Ausdruck, die als Zyklen in die Hirtenromane integriert wurden. Hier wird die Natur verfremdet bzw. zum künstlichen Objekt und Entdeckerfreude führt durch sinnliche Anschauung zur Transzendenz. Besonders die so genannten Gelegenheitsdichtungen wurden aber aufgrund ihrer ‚Sprachentleerung‘ kritisiert, so dass Zensoren ernsthafte Transzendenzerfahrung nur im authentischen Gebrauch der Verfahren gelten lassen wollten. Es ist jedoch zuweilen schwierig, ein Gelegenheitsgedicht von einem Text zu unterscheiden, der sich exakt an ästhetischen und dichterischen Maßstäben orientiert. Daran zeigt sich, dass auch die häufig zur schnellen Rezeption konzipierten Gelegenheitsgedichte durchaus meditativen und möglicherweise einen potenzierten magoiden Charakter haben können. Wurde ein Gedicht anlässlich eines besonderen Ereignisses rezipiert, wohnte ihm die feierliche Bedeutung inne, die durch die repräsentative Schrift-Bild-Form evident wird.

Manieristische Techniken wurden im 16. und 17. Jahrhundert beinahe ausschließlich in christlichen Zusammenhängen verwendet, wobei sich im Laufe des 17. Jahrhunderts ein Prozess der Säkularisierung und Autonomisierung der Techniken auch im Umkreis der Pegnitz-Schäfer zeigt. In der zweiten Hälfte des 17. und noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstanden visuelle Gedichte zu vielen Gelegenheiten. Die hierbei angewandten Techniken tauchen auch in künstlerischen Zusammenhängen wieder auf, die jedoch das meditative Moment ebenso (er-)fordern.

VII.2. Figurenlyrik und ihre repräsentativ-magoide Bildlichkeit

VII.2.1 Unlesbarkeit, simultane Wahrnehmung und magoide Wirkung

Figurenlyrik bezieht nicht nur eine Deutung des aristotelischen Mimesis-Begriffes mit ein (vgl. Kapitel VI), sondern entspricht auch dem Schriftverständnis des antiken Theoretikers und führt es in Ansätzen weiter in Richtung eines gemäßigten Grammazentrismus. Schrift bot für Aristoteles ein Zeicheninventar der Laute, war Sprachzeichen. Laute jedoch spiegelten zeichenhaft die Empfindungen der Seele. In der figurativen Dichtkunst wird der immer vorhandenen lautlichen Schriftebene eine bildliche Fläche zu- bzw. nebengeordnet. Sowohl Laut als auch Bild sind in der Lage, unmittelbar emotional zu wirken. Damit wird die Materialität des geschriebenen Buchstabens in seiner graphischen Bildlichkeit, die eine simultane Wahrnehmung bedingt, zum unmittelbaren Auslöser und so zum direkten Zeichen psychisch-mentalens Erlebens. Dadurch tritt der Zei-

chencharakter in den Hintergrund und der Text wirkt als Gegenstand. Bild und Text stehen in einem ‚paritätischen (Abhängigkeits-)Verhältnis‘²³⁹: Der Text bildet (auch) Laute ab, das Bild spiegelt im Vorgang des Schauens die emotionale Ebene. Figurenlyrik kann in Anlehnung an Aristoteles als symbiotische Verbindung von ‚Ενεργεια‘ (energeia) und ‚Εργον‘ (ergon) begriffen werden: ‚Εργον‘, als das Ziel, zeigt sich im Abbildcharakter; ‚Ενεργεια‘, als das auf das Ziel hinführende Tätigsein, wird durch die bimediale Struktur der Dichtung ausgelöst. Der Blick oszilliert zwischen sukzessiver Schriftwahrnehmung und analoger Bildschau, wird jedoch vom graphischen und also emotionalen Charakter des Schrift-Bild-Produktes geleitet.

Auch Luthers Schriftfaszination spiegelt sich in der barocken Figurenlyrik, insofern hier wie dort gesprochenes und geschriebenes Wort eine Symbiose eingehen, in der das eine nicht ohne das andere bestehen kann. Luther bezog seine schriftorientierte Position naturgemäß auf die Bibel. Die Dichter des Barock, vor allem die protestantischen, übertrugen diese Schriftwahrnehmung auf ihre figurierten Texte. Das zeigen die im Folgenden analysierten Beispiele, etwa die Gedichte von Kornfeld, Schottelius und Sigmund von Birken sowie das Umrissgedicht Catharina von Greiffenberg (Abb. 15). Ungeachtet Luthers Ablehnung gegenüber dem mehrfachen Schriftsinn in der Bibelauslegung erhielten die Text-Figuren dadurch mindestens zwei geistige Ebenen, die in simultaner Schau zunächst als Einheit wahrgenommen wurden.

Es gab durchaus barocke Stimmen, die einen Zusammenhang von Magie und Figurenlyrik sahen. In Sigmund von Birkens Poetik wird die Gattung der ‚Bildgebände‘ im Zusammenhang mit Reimarten und Gedichtformen behandelt, die eindeutig magischen Charakter haben (Teutsche Rede- bind- und Dicht-Kunst, 141ff.): „Chronosticha“, „Ringelgebände“ und die Gedichtform der „Wiederkehren“. Zudem schrieb Erdmann Neumeister in der „Allerneuste[n] Art, zu[r] Reinen und Galanten Poesie zu gelangen“:

„Hernach werden sie [die BilderReime] von gravitätischen Leuten gar nicht aestimiret/sondern Mägde und Handwercks Bursch möchten ein Wunderwerck daraus machen.“ (Neumeister²1712, 266)

²³⁹ In der Visuell-konkreten Poesie verändert sich das Verhältnis zuweilen hin zu einer Überbetonung des Graphischen. Vor allem dann, wenn der lyrische Charakter nahezu ausschließlich durch die Anordnung des Materials auf der Fläche entsteht.

Offenkundig zeigt sich beim Schriftgebrauch der „Mägde und Handwerksburschen“ eine Form der Schriftfaszination, die sich unterschwellig erhalten hat – wenn auch nicht explizit im gehobenen Bürgertum als der Adressatengruppe dieser exklusiven und exzentrischen Gattung –, sondern bei denjenigen, für die der Schriftgebrauch nicht selbstverständlich war. Diese Notiz zeigt, dass eine Form der ‚primitiven‘ Schriftnutzung, die magischem Denken und magischem Schriftgebrauch nahe stand, auch auf barocke Figurenlyrik Anwendung fand.

Bild und Text entfalten eine sich auf mehreren Bedeutungsebenen zeigende Valenz. Es besteht insofern eine Verbindung zwischen Intextgedichten (Akrostichon, Mesostichon, Teleustichon, Chronostichon) – diese Gattungen sind in der barocken Figurenlyrik nicht selten – und „kabbalistischer Wortmagie“ (Kühlmann 1991, 513).

Obwohl das barocke Umrissgedicht nicht so eindeutig wie der Typus des Textraumgedichtes²⁴⁰ genuin magische Merkmale besitzt, kann dennoch konstatiert werden, dass „dem Figurengedicht in der Magie verschiedene Formen“ (Liede 1963 Bd. II, 276) entsprechen. Dies macht der häufige Wechsel von möglichen oder geforderten Leserichtungen deutlich: Das Schwindeschema bzw. das auch in der Initiale vorkommende Diminuendo-Prinzip ist eine Möglichkeit der buchstäblichen Konturenbildung, wie die Sanduhren von Theodor Kornfeld (Adler/Ernst 1987, 106) und Johann Helwig (Severin 1983, 12) anschaulich zeigen. Dieses magoide Stilmerkmal verbindet die beiden Gattungen der Initiale und der barocken Figurenlyrik. Auch da, wo Bezüge zur Magie zunächst nicht auf der Hand liegen, eröffnet sich „eine magische Welt“ (Liede 1963 Bd. II, 266) aufgrund der unkonventionell typographischen Gestaltung des Buchstabenmaterials. Magoide Strukturen sind auch hier deutlich erkennbar, etwa in der gelegentlich anzutreffenden ascendierenden Leserichtung, die die aufsteigende, sich zum Himmel wendende Gemütsbewegung des Betrachters unterstützen soll.

Die große Bedeutung, die seit jeher die Sprache im Zusammenhang mit magischem Denken hatte, zeigt sich auch hier. So, wie das richtige Wort einen Gegenstand in der Wahrnehmung ändern kann, ist die Schrift in der Lage, eine zusätzliche versteckte, transzendente und dadurch magoide Ebene sowohl auf der Objekt- als auch auf der Metaebene zu eröffnen. Denn in der barocken Schrift-Bild-Form wird deutlich: Das Wesen

²⁴⁰ Die Geometrie der Textraumgedichte zeigt häufig eine direkte Verwandtschaft zu magischen Quadraten.

der Sache steckt nicht nur im gesprochenen Wort, sondern ebenso evident in der Schrift. Durch die bildliche Anordnung der Buchstaben in eine erkennbar gegenständliche Form ergibt sich eine unmittelbare Entsprechung von Textinhalt und -form, in der sich die Valenz des Dargestellten auf mehreren Ebenen simultan erschließt: Es bedarf keiner erläuternden Wörter, die dennoch in die Form eingebunden sind. Diese Simultaneität ist sozusagen nur für den ‚Eingeweihten‘ direkt zu entschlüsseln, dem diese Symbolik vertraut ist: Mit ‚Schrift-Bildern‘ wie Kornfelds Apfel wird eine neue Wirklichkeit geschaffen. Die durch die Buchstabenanordnung dargestellte Figur hat einen magoiden Charakter, der sich mit der gleichzeitigen Decodierung der beiden Phänomene Schrift und Bild simultan, spirituell und visuell, erschließt: Die Partizipation an der göttlichen Wahrheit, die das Schrift-Bild vermittelt, erfolgt mit dem Prozess der verstehenden Wahrnehmung.

VII.2.2 Barocke Figurenlyrik – Beispielanalyse

Die ascendierende Leserichtung eines Kreuzes z.B. postuliert entsprechend einer Meditationsfigur die Erhebung des Menschen zu Christus. Die Leserichtung bedeutet jedoch keineswegs bloße Spielerei, sondern muss als „Manifestation eines sich der religiösen Sinnbildlichkeit bedienenden theologischen Konzepts erscheinen[en]“ (Ernst 1985, 73): In der christlichen Sicht des Mittelalters und des Barock sind alle Dinge Bestandteil des göttlichen ‚Buches der Natur‘ und somit Objekte exegetischen Lesens. Fettdruck, überdimensionierte Buchstaben oder verbreiterte Buchstabenzwischenräume zeigen häufig zusätzliche Textebenen oder –valenzen an.

VII.2.2.1 Der Apfel von Theodor Kornfeld

Kornfeld wurde am 15. Januar 1636 in Herford geboren und studierte u.a. Theologie an den Universitäten Rostock und Gießen. In Jena legte er sein Examen ab. Besonders stolz blieb er zeitlebens auf den vom Kaiser verliehen Poetentitel „poeta laureatus“. 1667 heiratete er die Tochter eines reichen Kaufmanns, kam im Jahr darauf nach Osnabrück und wurde ‚Conrector‘ des Ratsgymnasiums. In den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts versuchte er erfolglos sein schulisches Amt zugunsten einer Pfarrstelle aufzugeben. Seine Frau kam 1686 ums Leben, er heiratete knapp ein Jahr später zum zweiten Mal. Diese Ehe war nicht glücklich und endete schließlich in der Trennung der Ehe-

leute. Der mit dem Schuldienst nicht zuletzt aufgrund von Streitereien mit seinem Rektor unglückliche Kornfeld beantragte seine Entlassung 1696. Am 15. März 1698 kam er im Hause seines Schwiegersohnes bei einem Pfarrhausbrand ums Leben.

Theodor Kornfeld war nicht, wie zu erwarten wäre, Mitglied des Pegnesischen Blumenordens, sondern Genosse der von Phillip von Zesen gegründeten „Teutschgesinnten Genossenschaft“. In diese Sprachgesellschaft wurde der evangelische Theologe und Schuldirektor 1686 aufgrund der Reputation seiner Poetik „Selbst-Lehrende Alt-Neue-Poesie Oder Vers-Kunst Der edlen Teutschen-Helden-Sprache“ (1685) aufgenommen. Die Veröffentlichung der Poetik auf Deutsch entsprang jedoch nicht seiner Liebe zur Sprache, sondern eher seinem profilierten Selbstbewusstsein: Er versprach sich davon eine größere Zahl an Lesern. Für die städtische Oberschicht blieb jedoch das Lateinische verbindlich.

Kornfelds geistlicher Habitus spiegelt sich in seiner Figurenlyrik, die auch eine Nähe zur Pegnesischen Hirtendichtung präsentiert. Seine christliche Orientierung zeigt nicht zuletzt sein Zunftname „Der Kreuzduldende“ und spiegelt sich sowohl in der theoretischen Anleitung seiner Poetik als auch in der Wahl seiner Beispiele. Er gab der Gattung neue Impulse.

Im zwölften Kapitel seiner Poetik behandelte er die „Arthen und Gedichten/so genant nach der eusserlichen Form und Figur“ (Kornfeld 1685, 75). Seine katechismusartige Anleitung war vor allem für das Selbststudium Studenten und Schüler geschrieben. In seiner Poetik stellte er zur Veranschaulichung der Gattung nur eigene Figurenlyrik vor. Er verfasste viele Gelegenheitsgedichte, die aufgrund seiner vielen Freunde und Verwandten sowie durch seine Schüler erhebliche Verbreitung fanden. Der hier gezeigte einmalige Apfel findet sich in Kornfelds „Geistliche[m] Verlöbnuß“ (vgl. Severin 1983, 47), in der er dem Baum des Lebens gegenübersteht.

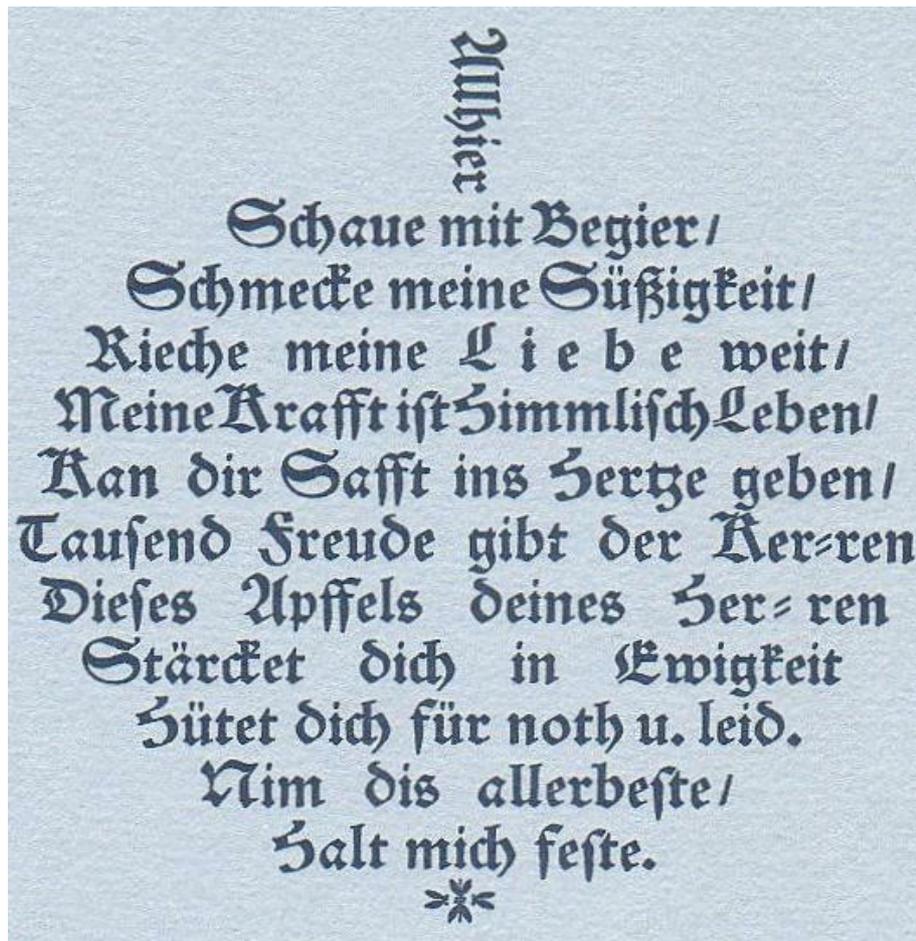


Abb. 16: Theodor Kornfeld, Apfel, aus: Severin 1983, 47.

Das mit „Allhier“ überschriebene Gedicht ist regelmäßig gebaut: Der durchgängige Paarreim und der trochäische Versfuß zeichnen das Gedicht als Anleitung zum Selbstdichten aus. Die ersten vier sowie die neunte und die zehnte Zeile enden auf einer betonten Silbe – eine Notwendigkeit aufgrund der Anordnung des Buchstabenmaterials. Das letzte Wort der ersten horizontalen Zeile, „Begier“, eröffnet dem Leser die Thematik des Textkorpus. Wer die Süße der Frucht sinnlich wahrnimmt – wer „Schau[t]“ (Z. 1), „Schmeck[t]“ und „Riech[t]“ (Z. 3) –, erfährt die Kraft himmlischen Lebens. Aber die Verführungskunst der Frucht bleibt ambivalent – der kurze Moment der Süße hat Adam und Eva aus dem ewigen Paradies vertrieben. „Tausend Freude“ (Z. 7) gibt jedoch nicht die Süße, sondern der Kern. Es handelt sich bei dieser Frucht nicht um irgendeinen Apfel, sondern um den, dessen Kern der Herr ist (Z. 7-8). Denn er vermag über die sinnliche Ergötzlichkeit hinaus in der Ewigkeit vor „noth u. leid“ (Z. 10) zu schützen. Kornfeld spricht den Leser direkt an: „Schaue“ (Z. 1). Er verzichtet auf ein

lyrisches Ich. Der Leser soll sich jedoch nicht von allem Weltlichen fern halten, sondern sich seiner sinnlichen Wahrnehmung bewusst sein.

Dieses Gedicht hat unter Einbeziehung der Überschrift zwölf Zeilen und zeigt barockfundamental die Anschauung der Vergänglichkeit alles Irdischen. Die Zeilenzahl war einerseits durch die Kontur des Textes bedingt, gleichwohl dürfte andererseits der symbolische Charakter der Zahl für den christlichen Dichter bedeutsam gewesen sein. Die Buchstaben konturieren auf den ersten Blick einen Apfel, es könnte sich jedoch auch um den Kern eines Apfels handeln, der (Z. 7) *expressis verbis* genannt wird als derjenige, der die größte Freude zu geben vermag – eine Anspielung auf Jesus Christus. Kornfeld wird vermutlich das zu enthüllen versucht haben, was der Gegenstand des Gedichts schon implizit besitzt. Die Differenz zwischen Signifikat und Signifikant wird ihm durchaus bewusst gewesen sein. Neben dem ästhetischen Wert haben die Buchstaben jedoch auch eine Verweiskfunktion. Es spiegelt der Apfel den barocken Gedanken, dass alles in der Welt Zeichen ist.

Die Thematik ‚Apfel‘ wird auf verschiedenen Ebenen variiert: Zunächst ist die graphische Gestaltung evident, mit der die Natur unmittelbar zum Sprechen gebracht wird. Im deszendierenden Lesevorgang wird sodann die Frucht als solche anhand ihrer Süße definiert. Die dritte ist die symbolische Ebene: Im Barock wird der Apfel, noch dazu in Gegenüberstellung zum Lebensbaum, aufgrund der christlichen Tradition immer als Symbol für den Sündenfall verstanden und verweist dadurch unmittelbar auf die Dialektik von Paradies und Verdammnis. Hier besteht ein sinnfälliger Bezug zum alttestamentlichen Text in 1. Mose 3, 22-24.

Bereits im trochäischen Versmaß spiegelt sich der Inhalt des Gedichts: Auf den Sündenfall wird durch den fallenden Charakter (vgl. Frey 1996, 22) des Trochäus angespielt. Der einzelne Buchstabe sowie seine graphische Anordnung bilden eine visuelle Einheit, in der sich der Bedeutungsträger mit dem Universum verbindet. Im Buchstaben zeigt sich das Wesen der Menschheit. Der Apfel präsentiert neben dem alttestamentlichen Bezug ebenso die eschatologische Bedeutung des Symbols: „Dieses Apffels deines Herren/Stärket dich in Ewigkeit“ (Z. 8/9). Auch in diesen beiden Zeilen wird die Ambivalenz der Abbildung deutlich: Die inhaltlich zusammengehörenden Zeilen werden durch das Reimschema voneinander getrennt. Beide finden ihre Reimwörter in den umgebenden Zeilen: Die Bezugnahmen auf das Diesseits und das Jenseits werden durch die

Reimfolge ineinander verwoben. Das Schrift-Bild und die Reimfolge verschränken ihre Valenzen im Transzendenzbezug auf das Numinos-Göttliche.

Deutlich wird der Verweis auf die Erlösungstat Jesu bereits in der mittleren, siebten Zeile: „Tausend Freude gibt der Kerren“ – der Kern des Apfels ist die Metapher für die Wahrheit in Jesus Christus. Wer Jesus in seiner Mitte hat, ist in Ewigkeit geborgen. Nicht zuletzt die Anzahl der zwölf Zeilen, die nach christlichem Verständnis die Zahl der Vollkommenheit ist, präsentiert die soteriologische Bedeutung: Ein Apfel stärkt in Ewigkeit nicht den, der ihn isst, sondern vielmehr den, der ihn hält (Z. 12). Die Beziehung zwischen Gotteswerk und Menschenwerk spiegelt sich in den spirituell-materialen Ebenen des Gedichts. Dadurch signifiziert der Kornfeldsche Apfel die Todesverfallenheit der Menschen. In der Apfelmetaphorik und vor allem durch die bildliche Darstellung mittels der Betonung der Materialität der Schrift wird wahrnehmbar, was sonst im Schweigen verharret: Einerseits die zur Vergänglichkeit bestimmte Natur, andererseits die übersinnliche und einmalige Göttlichkeit.

Das Gedicht enthält zwar keinen Intext, aber das Wort „Liebe“ steht an entscheidender Position in der dritten Zeile, vielleicht in Anspielung auf die göttliche Dreieinigkeit. Es ist dadurch hervorgehoben, dass zwischen seine Buchstaben Leerzeichen gerückt sind. Dadurch wird ein zusätzlich irritierendes Schriftmoment installiert, das zudem die Lese-richtung beeinflusst: Durch die visuelle Auszeichnung des Wortes „Liebe“ wird es sogleich im Anschluss an die gesamte Gedichtfigur wahrgenommen. Das Wort „Liebe“ wird so auch graphisch zum wesentlichen Wort des Schrift-Bildes. Es könnte auch die Überschrift des Textes sein, auf jeden Fall stellt es ein Motto dar. Das Wort „Liebe“ zeigt dabei unterschiedliche Bezugsebenen: Einerseits wird sie durch die sinnliche Darstellung des Apfels symbolisiert, die auf die in Adam und Eva präfigurierte Liebe zwischen Mann und Frau anspielt. Das harmonische Zusammenwirken von Schrift und Bild analogisiert andererseits die Liebe Jesu zu den Menschen. Der Apfel bildet somit einen symbolischen Verweis auf die christliche Erlösung.

Eine weitere typographische Auffälligkeit ist der um 90 Grad gedrehte Titel des Gedichts „Allhier“. Inhalt und Gestaltung zeigen den gelungenen Zusammenhang von Bild und Text bzw. die Betonung der Schriftmaterialität. Zunächst entsteht durch diese ‚Spielerei‘ und Setzerkunst natürlich der Stiel des Apfels – dies wäre jedoch auch durch eine waagrechte untereinander stehende Setzung der Buchstaben möglich gewesen.

Durch die versetzte Buchstabenanordnung wird dem Rezipienten eine ungewohnte Bewegung abverlangt: Entweder er dreht die Augen, um zu lesen oder er dreht das Schrift-Bild. Ein weiteres irritierendes Moment des Titels besteht in seinem jambischen Versmaß, der den regelmäßigen Trochäus des horizontalen Textes alteriert.

Weniger auffällig ist die Abkürzung der Konjunktion ‚und‘ als ‚u.‘ in Zeile 10. Auch hier wird wieder die graphische Anordnung der Buchstaben ausschlaggebend gewesen sein; gleichwohl handelt es sich bei der Abbrüviatur um eine Methode, die den Rezeptionsvorgang zusätzlich alteriert. Schließlich endet der Text mit einem ornamentalen Zusatz, der den harmonischen Gesamteindruck des Schrift-Bildes vervollständigt: Die Blüte des Apfels wird durch ein blütenähnliches Ornament mimetisch nachgeahmt. Schrift und Bild verhalten sich in diesem Figurengedicht komplementär zueinander.

Im Unterschied zu den Schrift-Bild-Phänomenen des Mittelalters, den Initialen, handelt es sich bei den Exponaten der barocken Figurenlyrik nur sehr selten um Autographe. Dennoch eignet auch dem gedruckten Schrift-Bild trotz der damit verbundenen Vielfältigungsmöglichkeit die Aura einer besonderen kreativen Singularität, jedoch seine sinnbildliche Bedeutung verstärkt.

Das Gedicht erschien in Fraktur, nämlich in der Sammlung von Karl Severin in der Alt-Swabacher-Type, 16 Punkt. Die Arabesken dieser Schrift betonen ihre Bildlichkeit, die die konturierte Anordnung noch potenziert. Die Drucktechnik erfüllt somit die Funktion der Wirkungssteigerung und entspricht damit einer genuin magischen Methodik. Zudem erhält das Gedicht den Schein des Geheimnisvollen: Für den religiösen Autor Kornfeld kamen selbstverständlich nur christliche Rezipienten in Frage, dem – um es magisch auszudrücken – ‚Eingeweihten‘ waren die unterschiedlichen Ebenen des Schrift-Bildes unmittelbar bewusst. Sollte es jedoch auch weniger christlich geprägte Rezipienten gegeben haben – was in der Barockzeit gewiss aufgrund des begrenzten Adressatenkreises kaum wahrscheinlich war – erschloss sich die magoide Wirkung des Gedichts nicht zuletzt aufgrund seiner verfremdeten Buchstabenanordnung. Das Gedicht lässt sich darin mit mittelalterlicher Initialkunst vergleichen: Es steht wie die Initialen im Dienst geistiger Erbauung und Meditation.

Der Apfel steht in Einklang mit dem barocken rhetorischen Kunstideal der ‚inventio‘ (siehe oben VI.4.1.1). Mit neuen Formen zu experimentieren war besonders in der Ge-

legenheitsdichtung üblich. Kornfeld wählt mit diesem Apfel-Gedicht eine Form, die in der barocken Figurenlyrik einmalig ist: Überhaupt sind organische Formen im Barock selten anzutreffen.²⁴¹

Das visuelle Gedicht ist eine Metapher des Apfels, den es abbildet und wird selbst zum Objekt, das es meint. So lassen die Buchstaben die ihnen üblicherweise zugeschriebene inhärente Vermittlerrolle hinter sich: Der Buchstabe macht sein Wesen wahrnehmbar. Der Prozess seiner Entstehung tritt zunächst in den Hintergrund, wird jedoch beim Decodieren in das Bewusstsein ‚zurückgeholt‘. Die Ambiguität des Gedichts bleibt so stets präsent. Sie vermittelt sich in der Wahrnehmung der Schriftmaterialität, die zum konstitutiven Element des Rezeptionsvorganges wird. Gleichwohl wird sie in folgenden Merkmalen magischen Schriftumgangs deutlich: In der Auszeichnung des Wortes „Liebe“ (Z. 2) durch den verbreiterten Buchstabenabstand, in der Abkürzung des Wortes ‚und‘ (Z. 10) sowie in den möglichen Lesarten, d.h. durch die Mehrdeutigkeit des Schrift-Bild-Phänomens.

Das Zusammenwirken von Schrift und Bild rückt den Apfel in die Nähe des Prinzips weißer Schriftmagie, die apotropäischen Zwecken dienen sollte. Die graphische Bildlichkeit entspricht einer Maxime magischen Handelns: Auch imitative Magie verfährt nach dem Gesetz der Ähnlichkeit. Das Schriftbild stellt einen Gegenstand dar und entspricht dadurch dem im Barock üblichen Gedanken der Nachahmung. Der Inbegriff barocker Qualität, „ut pictura poesis“, wird hier zur Variation eines Attributes genuin magischen Schriftumgangs und somit zum magoiden Merkmal dieses Schrift-Bild-Phänomens. Gesteigert wird diese Wirkung durch die amulettartige Form des Textkorpus sowie durch den letzten Vers „Halt mich feste“: Das meint: ‚Halt mich fest, ich beschütze dich; hast du mich immer bei dir, wird dir nichts zustoßen‘. Das Gedicht bemüht zudem die magischen Formen des Steige- und des Schwindeschemas, die natürlich auch zur Konturierung des Apfels dienen. Im ersten Teil des Gedichts, in dem die Buchstabenanzahl steigt, wird die Sinnlichkeit der Frucht thematisiert; der untere Teil, der dem Schwindeschema entspricht, beschreibt die Gewissheit, die göttliche Nähe verheißt. Dieses Gedicht zeigt also eine Vielzahl magoider Merkmale, deren Bedeutung

²⁴¹ Severin weist darauf hin, dass es in Analogie zu Kornfelds Apfel eine weniger gelungene Birne von Johann Grüwel in seiner Poetik „Hochtuetsche Vers-Reim und Dicht-Kunst“ (1709) gebe (vgl. Severin 1983, 47).

erst im Rückgriff auf Formen genuin magischen Schriftumgangs (siehe Kapitel II und III) evident wird.

VII.2.2.2 Das Kreuz von Justus Georg Schottelius

Justus Georg Schottelius war einer der wichtigsten Sprachtheoretiker und Grammatiker des Barock. Seine Theorien bauten weniger, wie es im Barock vielfach üblich war, auf der antiken Rhetorik auf, sondern sein Ansatz bezieht sich vielmehr auf die Prosodie. Weder das Mimesis-Prinzip noch der Gedanke der inventio sind für Schottelius Richtungweisend bei der Erwähnung der Figurenlyrik im elften Kapitel seines Werkes „Teutsche Vers- oder Reimkunst“ (1656).

Als Sohn eines lutherischen Pfarrers wurde Schottelius am 23. Juni 1612 in Einbeck geboren. Nach der Schule begann er eine Handwerker- und Krämerlehre, die er jedoch nicht beendete. Durch Nachhilfestunden finanzierte er seinen Besuch der Gymnasien in Hildesheim und Hamburg. Er studierte Jura u.a. an den Universitäten Leiden und Wittenberg. Von dort flüchtete er 1638 vor den schwedischen Truppen nach Braunschweig und war 1638-1646 Hofmeister bei Herzog August von Braunschweig und Erzieher des Prinzen Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg. Er wurde unterstützt durch den damals bereits bekannten Dichter Sigmund von Birken. Während dieser Tätigkeit promovierte er 1642 in Helmstedt zum ‚Doctor beider Rechte‘. Er heiratete am 8. September 1646 Margarethe Cleve, die am 6. September 1647 vermutlich im Kindbett starb. Etwa zwei Jahre später ging er die Ehe am 12. Juni mit Anna Maria Sobbe ein. Am Wolfenbütteler Hof war er ab 1653 Hof-, Kammer- und Konsistorialrat, später Diplomat. Neben seinen sprach- und schriftwissenschaftlich bedeutsamen Arbeiten veröffentlichte Schottelius einige Theaterstücke, Romane und Gedichte, die jedoch wenig beachtet blieben. Seit 1645 gehörte er unter dem Gesellschaftsnamen „Fontano“ als zehntes Mitglied zum Pegnesischen Blumenorden, in dem er als Poetologe höchstes Ansehen genoss. Bereits seit 1642 war er als „der Suchende“ Mitglied der „Fruchtbringenden Gesellschaft“. Schottel, der zeitlebens die latinisierte Fassung seines Namens bevorzugte, starb am 25. Oktober 1676 in Wolfenbüttel.

Justus Georg Schottelius bemühte sich um die Besonderheit und Vervollkommnung der deutschen Sprache. Durch seine normative Grammatik versuchte er die Hochsprache endgültig zu etablieren. Die Entsprechung von Schrift und Bild spiegelt implizit seine

Auffassung vom göttlichen Ursprung der Welt – seine Anschauung verrät also noch den mittelalterlichen Ordo-Gedanken: Ist die Welt göttlich, so ist auch die Schrift nicht allein das materielle Zeichensystem eines mündlichen Zeichensystems, der Sprache. Der sprachtheoretisch-grammatische Ansatz seiner Poetik geht sogar noch einen Schritt weiter, indem er eine natürliche Kongruenz von Signifikat und Signifikant voraussetzt, die sich im göttlichen Ursprung allen Seins zeigt. Wer sich mit der Natur beschäftigt, die mit Geheimnisvollen umgeben ist, redet gleichsam mit Gott.

„Etwas Göttliches hette die Teutsche Sprache in sich/ja es wäre auch gleichsam solche Göttlichkeit in den Buchstaben und einzelnen Wörtern zuspüren.“ (Schottelius zitiert nach Adler/Ernst 1987, 75)

Schottelius bezieht sich mit diesem Diktum zwar auf die Sprache, implizit begründet er damit aber bereits seine schrifttheoretische Position und formuliert eine Aufwertung: Die deutsche Sprache findet ihre notwendige Ergänzung in der natürlichen Schrift bzw. in der Natürlichkeit der Schrift, die Teil der gottgewollten Natur ist. In der Abbildung der äußeren Wirklichkeit mittels der Anordnung des Schriftmaterials stimmt die innere Natur mit der äußeren Erscheinung überein. Die bereits von Harsdörffer geforderte Mimesis ist der Schrift also ontisch inhärent – allerdings durch göttliches Zutun. Die Schrift ist ihrem Wesen nach mit den Dingen verwandt, die sie abbildet. D.h. (Teutsche) Schrift und Natur werden durch die Kunstfertigkeit des Dichters und Setzers barocker Figurenlyrik miteinander verbunden. Der Abbildungscharakter der Schrift verwirklicht sich in der Figurenlyrik und lässt „sich als Objekt in die Welt der Dinge einordnen“ (Adler/Ernst 1987, 75).

Dies wird besonders deutlich, wenn die Figurenlyrik als eigene Schöpfung in den Poetiken der Theoretiker oder in den Romanen der Pegnitz-Schäfer in umfassendere Gefüge integriert wird. Das Figurengedicht bietet eine Klärung an, wie verschiedene Elemente eine organische Einheit bilden können. Es geht Schottelius in seiner Poetik und Grammatik nicht in erster Linie um Normierung des Sprachgebrauchs durch Regeln, sondern um Möglichkeiten der Sprachpotenzierung durch Sprachkunst (vgl. Müller, J. J. 1988, 19), die sich in der Figurenlyrik verwirklicht.

Das Schottelsche Gedicht (Abb. 17) ist im Gegensatz zu dem oben beschriebenen Apfel

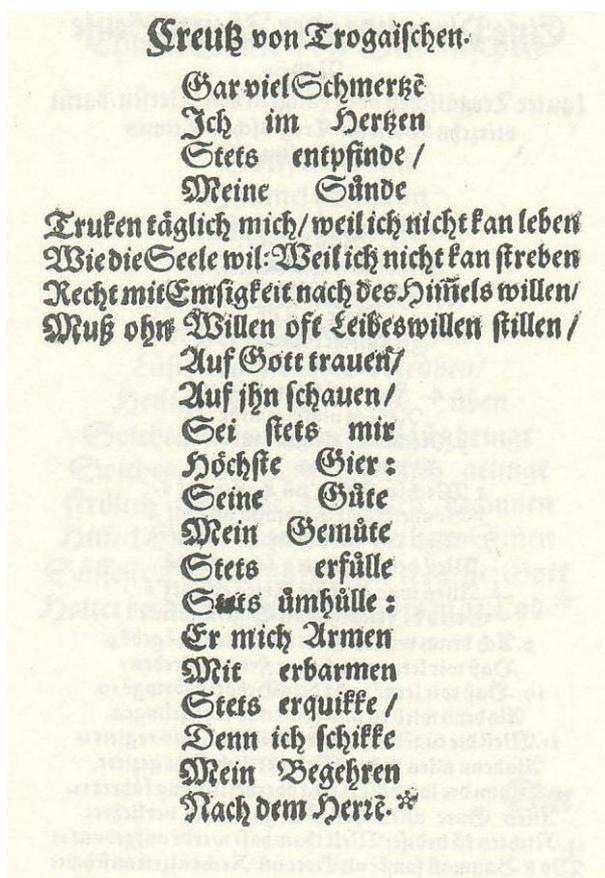


Abb. 17: Justus Georg Schottelius: Creutz von Trogaischen, aus: Teutsche Vers- oder Reimkunst (1656), 218.

in der Literatur häufiger analysiert worden (vgl. Adler/Ernst 1987, 82, Verweyen 1990, 49). Die Berücksichtigung der magoiden Aspekte fehlt jedoch in diesen Analysen.

In seiner kurzen theoretischen Einführung zum Bilderreim in seinem Werk zur Vers- und Reimkunst zeigt Schottelius sein Interesse an den metrischen Formen der Lyrik:

„[D]aß die Reimarten nach erforderter Form des abzubildenden Dinges gebraucht/und unter sich nach gebührender Stelle vermengt werden.“ (Schottelius 1656, 214)

Das alternierende Metrum des Trochäus, in dem betonte und unbetonte Silben wechseln, eignet sich also besonders für die Wiedergabe der Figur des Kreuzes. „Der trochäische [gilt] als der fallende Rhythmus.“ (Frey 1996, 22) Somit wird allein durch die Wahl des Metrums eine Art der Sinnbildlichkeit evoziert, die sich auf mehreren geistlichen Ebenen spiegelt. Als Metriker trat Schottelius die Nachfolge Martin Opitz' an. Die semiotische Verschiedenheit der Elemente zeigt dieses Kreuz exemplarisch: Einerseits wird als reines Bildelement das Kreuz wahrgenommen, dieses Kreuz besteht jedoch andererseits aus konventionellen Zeichen, also aus Buchstabenreihen. Die dritte auffällige Ebene ist das Metaausage der Überschrift. Das semantische Potential geht unmittelbar in die visuelle Wirklichkeit über.

Das Figurengedicht in Form eines Kreuzes stellt ein Beispiel für die immer implizit vorhandene Verbindung von Schrift und Bild dar. Es handelt sich nicht um eine ‚cruce commissa‘, die analog der Form eines ‚T‘ gebildet ist, sondern um den Typus der ‚cruce

immissa' mit dem nach oben verlängerten Vertikalbalken. Der Kreuzestod Christi wird im Text nicht *expressis verbis* thematisiert. Für den barocken Rezipienten ist der Bezug zur allegorisch-christlichen Deutung dessen ungeachtet unmittelbar veranschaulicht.

Die Leserichtung ist konventionell: Entsprechend der üblichen Leserichtung erschließt sich dem Betrachter die Schrift deszendierend von links nach rechts. Das Kreuz entsteht, ohne die programmatische Überschrift, durch 22 Zeilen zweierlei Länge: Zunächst erscheinen vier zweihebige Kurzzeilen, auf die vier Langzeilen mit sechs Hebungen folgen – sie bilden den Querbalken des Kreuzes. Den unteren Stamm bilden vierzehn wiederum zweihebige Kurzverse. Die ersten vier Zeilen thematisieren die Fehlbarkeit und die damit verbundene Pein des lyrischen Ich. Die folgenden vier Zeilen des Querbalkens erklären die Unvollkommenheit menschlichen Seins: „weil ich nicht kan leben Wie die Seele wil“ (Z. 5-6). Körper und Geist können keine Einheit bilden, weil sie unterschiedliche Bedürfnisse haben: „Muß ohn Willen oft Leibeswillen stillen“ (Z. 8). Der untere Stamm des Gedichts besteht aus „Selbstmahnungen“ (Adler/Ernst 1987, 82) und Zeilen, die an Bittgebete erinnern: „Stets erfülle, stets umhülle, stets erquicke“ (Z.n14, 15, 18). Wie in Kornfelds „Apfel“ wird hier die sinnliche mit der geistigen Erfahrungswelt kontrastiert, ohne die Sinnlichkeit des Lebens abzuwerten. Stattdessen soll sich auch die Sinneslust des Menschen auf die Erfüllung im Göttlichen hin ausrichten „Auf Gott vertrauen/auf ihn schauen/sei stets mir Höchste Gier: deine Güte“. Schrift und Bild gehen hier also auf den ersten Blick eine legere Verbindung ein, die jedoch durchaus als programmatisch bezeichnet werden kann. Erst durch die Decodierung des Mehrdeutigen im entautomatisierten Leseprozess zeigt sich eine das stoffliche Leben übergreifende Wirkung des Schrift-Bild-Phänomens. Das Kreuz schafft einen direkten Bezug zur Materialität der Schrift, so dass die Schrift nicht nur als Zeichen für etwas, sondern gleichzeitig als eigenständiger Gegenstand wahrgenommen wird.

Die Form des Kreuzes dient Schottelius als Medium seiner eigenen religiösen Erfahrung und macht das komplexe Verhältnis zwischen der Erfahrungswelt („Gar viel Schmerze“ – Z. 1) und dem Erlösungswerk Gottes sinnlich wahrnehmbar. Das Mysterium der Auferstehung ist nicht zu erfahren ohne irdisch-menschliche Not – ein typisch protestantischer Gedanke. Das letzte Zeichen des Kreuzes besteht in der zierlichen Verwendung einer Druckornamentik: Die kleine Blume symbolisiert in ihrer Schlichtheit das Kreuz als Heilszeichen. Das Kreuz gibt für Schottelius also eine persönliche Erfahrung wieder, die nicht zuletzt auf den nie ganz verwundenen Tod seiner ersten Frau hindeutet. Neben

der persönlichen zeigt das Gedicht jedoch auch eine anthropologische Funktion. Das programmatische Verhältnis von Schrift und Bild spiegelt sich in der von Schottelius in seiner Poetik aufgeführten Figurenlyrik. Sein Hauptanliegen – die funktionale Bestimmung des Metrums – zeigen die Titel der Gedichte: „Ein Ey abbildend/von jambischen Versen“, „ThurnSeule von Cactitlischen Versen“ und neben der Pyramide und dem Pokal eben auch das hier exemplarisch vorgestellte „Creutz von Trogaischen“.

Eine Funktion des Gedichts neben seinem programmatisch-auffordernden Regelcharakter dürfte die meditative Beschäftigung mit der Thematik gewesen sein. Das, was Theodor Kornfeld in seinem „Apfel“ wohl eher zufällig gelang, nämlich die gelungene Entsprechung von Versmaß und Gesamtkonzept, ist im „Creutz von Trogaischen“ prosodisches Programm. Der sinkende Rhythmus des Gedichts spiegelt die biblische Geschichte der Kreuzigung sowie eigenes Erleben wieder. Darüber hinaus wird die gesamte Schöpfung, für die hier pars pro toto das lyrische Ich steht, im Zeichen des Kreuzes interpretiert: „Weil ich nicht kan streben recht mit Emsigkeit nach des Himels willen“ (Z.6-7).

Das Kreuz entspricht den Anforderungen, die Schottelius an die Poesie stellt. Poesie ist in dreifacher Hinsicht göttlich: Als Muse ist sie die Schwester der Natur, d.h. sie ist genuin göttlich, als Bewunderer der Kunst wird der Rezipient selbst göttlich und zudem ist die Poesie das Medium der mystischen Einheit mit Gott (vgl. Schottelius' „Ausführliche Arbeit von der Teutschen HauptSprache“ 1663, Buch I). Die Thematik des Kreuzes legitimiert sich aufgrund des heilsgeschichtlichen Naturgesetzes. In diesem Zusammenhang lassen sich die apotropäischen Selbstmahnungen des unteren Vertikalstamms als magoide Elemente bezeichnen. Aus der Perspektive des Prinzips weißer Magie stellt das Kreuz als meditative Anleitung eine Wirkungssteigerung dar. Während der „Apfel“ Kornfelds zwar auch zur ‚weißen‘, apotropäischen Form der Magie zu zählen ist, fehlt im Kreuz des Schottelius der Hinweis auf die menschliche Sündhaftigkeit und damit auf die Gefahren menschlichen Verhaltens. Hinzu kommt der Aspekt der mystischen Versenkung in den allegorisch-christlichen Gegenstand. Der Kunstcharakter präsentiert sich im Verfremdungsmoment: Wer sich durch Anschauung in das Kreuz zu versenken vermag, befindet sich in der Nachfolge Christi – eine Variante magischen Analogiezaubers. Auf diese Weise werden übersinnliche Kräfte freigesetzt.

Vertikalbalken und Querbalken haben quadratische Formen und erinnern jeweils für sich betrachtet an die Form eines magischen Quadrats. Sie bieten vielfältige Decodierungsmöglichkeiten, indem die beiden Balken durchaus auch einzeln wahrgenommen und decodiert werden können. Neben der deszendierenden bietet sich auch eine aszendierende Leserichtung an, die den Inhalt zwar variiert, aber nicht grundlegend verändert.

Der Schrifttyp der Fraktur bietet dem Rezipienten mehrere Decodierungsmöglichkeiten an: Er kann auf der Oberfläche bleiben, d.h. bei der Betrachtung der Textfigur stehen bleiben, um meditierend zum symbolischen Gehalt vorzudringen oder er hat die Möglichkeit, sich gleichsam durch die graphische Gestalt hindurch mit der semantischen Ebene der Wörter zu beschäftigen. Der Gekreuzigte selbst bleibt hier im Hintergrund. Der erlösungsbedürftige Rezipient wird auf sein eigenes Unvermögen hingewiesen und kann somit die Fleischwerdung des göttlichen Wortes nachgeordnet erleben. Auffällig ist die Lücke im unteren Vertikalstamm, die aus der quadratischen Anordnung des Gesamtstammes resultiert: Es entsteht hier eine freie Fläche, in die ausschließlich das „G“ von „Gemüte“ hineinragt. Mit dieser freien Fläche wird magoide Materialität der Schrift implizit deutlich, indem im wahrsten Sinne des Wortes Raum für individuelle Betrachtung angeboten wird.

VII.2.2.3 Das Herz von Sigmund von Birken

Sigmund von Birken wurde am 25. April 1626 als Sigismundus Betulius in Wildstein bei Eger geboren. Ihm gebührt eine besondere Stellung unter den barocken Dichtern. Das liegt einerseits an der Wertschätzung seiner Zeitgenossen und andererseits an der bald folgenden Geringschätzung seiner Werke, durch die er einige Jahrhunderte in Vergessenheit geriet. Erst in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts lebte die Untersuchung und Rezeption seines Werkes kurzzeitig wieder auf. Die Tatsache, dass seine Person und sein Werk recht schnell der Vergessenheit anheim fielen²⁴². Die von dem als eitel und extrem ehrgeizig geltenden von Birken angefertigte Figurenlyrik entsprach der Mode der Zeit, ebenso wie seine christliche Gesinnung, so dass man ihm unaufrichtige

²⁴² August Schmidt stellte bereits 1894 die Frage, ob von Birken tatsächlich als Dichter zu bezeichnen sei. „Seine Vielschreiberei ließ wohl an Tiefe vermissen“ (1894, 527). Diese Generalabrechnung schließt auch die Gattung der Figurenlyrik ein. Weiter heißt es: „Man findet es mit Recht lächerlich, daß er Dichtungen schrieb, deren Niederschrift die Form von Pokalen, von Kreuzen, von Ambossen usw. wiedergab; [...] aber das war damals Mode.“ (Schmidt 1894, 529).

präventive Religiosität, opportunistische Beflissenheit sowie einen Effekt haschenden Formalismus nachsagte (vgl. Jöns/Laufhütte 1988, XI).

Gleichwohl gehörte von Birken in seiner Zeit zu den angesehensten Literaten Deutschlands. Das zeigen seine Tagebücher und sein Briefwechsel, die eine nahezu einzigartige Möglichkeit zur Identifizierung seiner vielen Gelegenheitsgedichte bzw. eine Neubewertung seiner Werke ermöglicht.

Die Pfarrersfamilie, aus der von Birken stammte und deren Vorfahren fast ausnahmslos Geistliche waren, musste 1629 aufgrund ihres protestantischen Bekenntnisses aus Böhmen fliehen und siedelte sich in Nürnberg – einem Zufluchtsort für vertriebene Protestanten – an. Auf der Flucht verlor der Vater nahezu den Mut. Ein schriftmagisches Ereignis richtete ihn wider auf. Der kleine Sigmund fand einen Zettel, auf dem stand: „Vater unser“ (vgl. Schmidt 1894, 488). Die Familie fasste wieder Hoffnung und Vertrauen in die Wege, die Gott sie führte. Seine fromme Mutter, die er als Siebenjähriger verlor, blieb in ihrer andächtigen Religiosität stets ein Vorbild für ihn. Ein tiefes, manchmal schlicht anmutendes Gottvertrauen spiegeln auch von Birkens Texte. Er studierte nur kurze Zeit, brach sein Studium aus Geldmangel ab und kehrte nach Nürnberg zurück. Harsdörffer förderte ihn und nahm ihn bereits 1645 unter dem Pseudonym „Floridan“ in den Pegnesischen Blumenorden auf. Zunächst nahm er eine Aufgabe als Hofmeister am Wolfenbütteler Hof (1645/1646) an. Zu seinem 20. Geburtstag wurde er zum Dichter gekrönt. Er verdiente seinen Lebensunterhalt außerdem durch Lektoratsarbeit sowie als Literaturagent und Übersetzer. Ihm wird ein ruheloser Charakter zugeschrieben, sein Ehrgeiz trieb ihn zur Wanderschaft.

Durch seine Nobilitierung zum Holzpfalzgrafen im Jahre 1655 und die Übernahme der zweiten Präsidentschaft des heute noch bestehenden Pegnesischen Blumenordens im Jahr 1662 wuchs sein gesellschaftliches Ansehen erheblich. Sein Bruder Johann Salomon wurde unter dem Namen „Drontes“ Mitglied des Ordens. Seit 1658 war von Birken als „Der Erwachsene“ auch Mitglied der Fruchtbringenden Gesellschaft.

Er heiratete 1658 die wohlhabende Witwe Magdalena Mülegk, geborene Göring aus Bayreuth. In Bayreuth fühlte sich von Birken jedoch nicht wohl – nicht zuletzt aufgrund des durch die Entfernung erschwerten Umgangs mit Druckern und Verlegern, die sich

in Nürnberg und Umgebung angesiedelt hatten. 1660 kehrte er nach Nürnberg zurück und übernahm die Neubearbeitung der Familiengeschichte der Fugger.

In seiner Funktion als Präsident des Pegnesischen Blumenordens förderte er viele begabte Literaten – erstmals auch Frauen – und verschaffte dem Orden, der seit Harsdörfers Tod 1658 ruhte, überregionales Gewicht. Er bemühte sich um eine religiöse Ausrichtung der Gesellschaft. Dies fand seinen symbolischen Ausdruck im zweiten Ordens-
emblem, der Passionsblume bzw. dem Lorbeerkranz – ein Hinweis auf die Erlösungstat Christi. Das bis dahin gültige Sinnbild war die, auch aus von Birkens Feder stammende Panflöte (vgl. Abb. 12), die eine Verwandtschaft zur griechischen Bukolik sowie zum griechischen Technopägnion zeigt. Tradiert werden im Pegnesischen Blumenorden sowohl die griechischen Vorbilder als auch allegorisch-christliches Gedankengut. Beide Aspekte bilden in der Figurenlyrik eine Symbiose.

Erst gegen Ende seines Lebens (1679) veröffentlichte von Birken seine Poetik „Teutsche Rede- und Dicht-Kunst“, in der er anhand eigener Beispiele viele Regeln zum Erlernen des Dichtungshandwerks bereitstellt. Bezüglich der „Bildgebände“ – sein Synonym für Figurenlyrik – empfahl er *expressis verbis* stets nach religiöser Gesinnung zu streben, um alle Welt an der mit dem Kreuzestod Christi vollzogenen Erlösungstat teilhaben zu lassen. Zu seinen Charakterzügen ist neben der Gottesfurcht eine „nach dem Himmel zielende Geistesrichtung“ (Schmidt 1894, 507) zu nennen. Figurierte (Gelegenheits-)Gedichte halfen ihm über die pekuniäre Bedrängnis hinweg, aber auch über die, in der Nachfolge Christi zu leben. Sigmund von Birken starb am 12. Juni 1681 in Nürnberg im Alter von 55 Jahren.

Eines seiner Hauptanliegen war die Etablierung der deutschen Sprache. Deshalb nahm er nach seiner Nobilitierung die deutsche Fassung seines Namens wieder an: Aus ‚Betulius‘ wurde ‚(von) Birken‘. Für deutsche Texte verwendete von Birken das Schriftbild der Fraktur, für lateinische die Antiqua. Die Trennung der Schrifttypen entsprach dabei dem Zeitgeist. Teilweise übernahm er jedoch Zeichen aus dem einen Bereich in den anderen, außerdem arbeitete er mit kursiven Lettern sowie mit der Benutzung von Versalien und Kapitälchen zur Hervorhebung einzelner Wörter und Buchstaben.

Das Herz von Sigmund von Birken findet sich mit nahezu identischem Text in zweien seiner Werke. Zunächst erschien es 1648 in der „Niedersächsische Letzte“ und 1669 in dem Roman „Guelfis“ (vgl. Severin 1983, 35).

Leib /
reise hin!
Das Hertz soll
hier verbleiben.
Ich will sein Bild in
diese Rinden schreiben.
was aber ist in selbes eingepägt /
weiß Zefyrus / der meine Seufzer trägt
Mit seinen hin. Der Sinn / der mich macht switzen /
soll noch mit meinem eine Flamme spitzen.
Schau hier u. lis; Tief ist's getheilt;
Das Hertz ist viel tieffer
selbst der ist die
Mund Wund.

Abb. 18: Sigmund von Birken, Herz, in: „Der Niedersächsische Letzte“ (1648) und im Roman „Guelfis“ (1669), aus: Severin 1983, S. 36.

Bei diesem Herz handelt es sich um ein Abschiedsgedicht, das von Birken anlässlich seines vermutlich unfreiwilligen Fortgangs vom braunschweigischen Hofe in Wolfenbüttel verfasste. Er hatte zwei Jahre lang die Aufgabe der Erziehung und Bildung der Prinzen Anton Ulrich und Ferdinand Albrecht von Braunschweig und Lüneburg-Wolfenbüttel übernommen.

Von Birken spielt mit der deszendierenden Leserichtung in seinem 14-zeiligen überschriftlosen Gedicht. Auf den ersten Blick bemerkenswert ist die auf den Kopf gestellte Form des Herzens, die die Abschiedsthematik unmittelbar symbolisiert. Auch das alternerende Versmaß des Trochäus symbolisiert das ‚Fallen‘ bzw. das vor Schmerz bersende Herz. Die Begründung für die tiefe Wunde bleibt ungenannt, der „Zefurus“ (Z. 8), also der milde Westwind, trägt dieses Wissen mit sich davon. Der Kontext des Gedichts legt die Deutung nahe, dass hier der Abschiedsschmerz des ruhelosen jungen von Bir-

ken, der den braunschweigschen Hof verlassen muss, ins Schrift-Bild gefasst wird. Das Bild des Herzens wird zur Meditationsfigur.

Das erste Wort „Leib“ bildet zugleich die erste Zeile und erhält dadurch den Charakter einer Überschrift. Obwohl von Birken mit allen seinen figurierten Gedichten die Transzendenz alles Irdischen erstrebte und den Wert der Christusnachfolge betonte, war ihm menschliche Gefallsucht nicht fremd. Zeitlebens galt er als extrem eitel und zeigte sich sehr darum bemüht, in höhere Schichten der Gesellschaft aufzusteigen. Sein Bedürfnis nach Repräsentation und Anerkennung sucht sich seinen Weg in der beziehungsvollen Symbiose von Schrift und Bild. Die Trennung von Leib und Seele führt nicht zum vollständigen Verschwinden, auch wenn der Leib nicht verweilt. Das Herz selbst – eingritzelt in eine Rinde – soll die Zurückgelassenen immer an das gemeinsam Erlebte erinnern. Dieses Herz bekommt die sprechende Funktion des Mundes (Z. 11-14a). Die beiden unteren Herzbögen müssen für sich genommen gelesen werden: „Schau hier u. lis, das Hertz ist selbst der Mund.“ (Z. 11-14a) und „Tief ists getheilt; viel tieffer ist die Wund“ (Z. 11-14b).

VII.3. Barocke Figurenlyrik und Visuell-konkrete Poesie

Die Barocke Figurenlyrik wird in Schottelius' Poetik unter schrifttheoretischen Gesichtspunkten behandelt, er betont dadurch die Materialität der Schriftzeichen. Implizit wird damit der Buchstabe zum Bild erhoben. Im geschriebenen Buchstaben bzw. in der schriftlichen Gestalt des Wortes bilden Signifikat und Signifikant wie schon bei Schottelius eine Symbiose.

In der barocken Figurenlyrik lebt – wie dies bereits an Theodor Kornfelds Apfel deutlich wurde – auch der für die mittelalterliche Initiale konstitutive magoide Begriff der Meditation weiter. Die formale Nähe mittelalterlicher Initialen und barocker Figurenlyrik zeigt sich darin, dass es beiden Phänomenen um die Neuschaffung einer Schrift geht, die mit sich selbst identisch ist.

„[...]Es [bedarf] allererst dieser 'Reinigung' der Sprache, um zu jener Identität zu gelangen, die schon im 17. Jahrhundert zum Kennzeichen vor allem der deutschen Sprache erklärt wurde.“ (Homayr 1995, 12)

Es geht in der Gattung um die konstitutive Mitwirkung des Rezipienten, der in den dynamischen Vollzug der wirksamen Schriftbilder einbezogen wird. Dabei rückt der Spielcharakter des Umgangs mit Schrift als ein unverzichtbarer Aspekt barocker Figurenlyrik in den Blick. Er ist neben den beiden anderen wesentlichen Merkmalen der Gattung, wie der allegorisch-christlichen und der repräsentativen Funktion der Lyrik, von besonderer Bedeutung: Dieses magoide Element der Schrift-Bild-Form bildet zudem möglicherweise eine wesentliche Gemeinsamkeit und einen zentralen Bezugspunkt im Verhältnis von Visuell-konkreter Poesie und barocker Figurenlyrik. Es wird zu untersuchen sein, ob sinnbildliche Elemente auch in der Schrift-Bild-Lyrik des 20. Jahrhunderts weiterleben.

Die Typographie der barocken Figurenlyrik verdient eigene Beachtung: Buchstaben sind auch das, was sie sind und werden in ihrer Valenz nicht reduziert auf das, wovon sie erzählen. Das zeigt die barocke Figurenlyrik vor allem in ihren christlich-symbolischen Formen. Hier verbindet die Schrift den einzelnen Bedeutungsträger mit dem gesamten Universum menschlichen Seins (vgl. Adler/Ernst 1987, 216).

Gewiss blieben die barocken figurierten Formen Gedichte auch dann, wenn man sie linear anordnen würde. Jedes Schrift-Bild verfügt über Versmaß und Reimschema – die Gedichte sind ohne weiteres ins Wort zu transformieren. Dennoch verlieren sie im Fließtext eine wesentliche Dimension. Die Ermittlung der ‚Spielregeln‘, also die Decodierung des Schriftmaterials, wird zum notwendigen Teil des Rezeptionsprozesses bei der Lektüre,

„d. h. aber, daß die ernsthafte, diesen Werken angemessene Rezeptionsform auf einer allererst zu vollziehenden spielerischen Komposition des Textes gründet.“
(Homayr 1995, 15)

Alle drei Formentypen barocker Figurendichtung – repräsentativ, allegorisch-christlich, spielerisch-unterhaltend – werden von diesem zuweilen als unseriös empfundenen Spielcharakter geprägt und bestimmt. Wenn sich Kritiker immer wieder erfolglos um die Verdrängung der Gattung bemühten, war es gerade der wahrgenommene Spielcharakter der barocken Figurenlyrik, der als Grund erhalten musste, um dem Genre keinen angemessenen Platz in den zeitgenössischen Poetiken einzuräumen – figurierte Lyrik blieb trotz der Erwähnung in vielen Poetiken eine Randerscheinung der Dichtkunst.

Diese Randerscheinung vermochte gleichwohl die barocke Mentalität so treffend wiederzugeben wie kaum eine andere literarisch-künstlerische Gattung. Dabei wurde die Fülle der möglichen Spielvarianten und -phänomene als systematisch kaum klassifizierbar empfunden, so dass die Poetiken, die das Genre der Figurenlyrik erwähnten, diese besondere Spezies häufig isoliert erläuterten oder nur beiläufig behandelten. Das von Kühlmann (1991) konstatierte theoretische Defizit barocker Figurenlyrik geht

„auf den divergenten Begründungskontext emblematischer Poesie und in der Regel auf Theokrit und Simias zurück [...]. Jene stützt sich auf den Zeichenfundus der theoretisch-spirituellen Allegorese, d. h. auf eine ontologisch und schöpfungstheologisch verbürgte signifikative Potenz der verschlüsselten und entschlüsselten ‚res‘. Diesen aber haftete der Geruch des Ästhetischen, des Spielerischen eben an, der Charakter einer willkürlich-freien Schöpfung der verbalen Kombinatorik“ (Kühlmann 1991, 506).

Die rhetorische Zweiheit von ‚res‘ und ‚verba‘ drang, wie die Kritik zeigt, nicht in die optische Dimension der Texte ein, so dass das Horazische Ideal „ut pictura poesis“ nur begrenzt die Praxis der Figurenlyrik zu rechtfertigen vermochte. Die optische Poesie rief auch in dieser Hinsicht früh zeitgenössische Kritik auf den Plan, da diese Dichtkunst kein Studium der Verssysteme voraussetzte, sondern ein offenes Spielfeld für die Kreativität des jeweiligen Dichters bot. Kritiker und Verächter dieser Reimkunst verwiesen auf die Regeln der antiken Rhetorik und warnten vor der Abkoppelung der Bildfindung bzw. Bilddeutung von einem etablierten Formeninventar, das als bereitliegendes Zeichenlexikon in der christlichen und weltlichen Sinntradition bereits etabliert und vorinterpretiert war. Der ingeniös-maniéristische Charakter der Figurenlyrik begegnete gleichwohl der Lust der Leser und hatte dadurch eine wirkungspsychologische Seite, der den Lust- und Nutzeffekt der Textfiguren spielerisch einsetzte.

Interessant an der immer wieder laut werdenden Kritik an Formen des Schriftumgangs sind die Vorwürfe, mit denen die Materialität in den Mittelpunkt des Interesses rückte. Darin zeigt sich eine Parallele zur Kritik am magischen Denken und am genuin magischen Schriftumgang. Kritik an den dargestellten Schrift-Bild-Phänomenen präsentiert sich als Ablehnung der unbewusst bzw. latent als magisch oder magoid identifizierten Formen. Strikte Ablehnung finden immer die Formen und Praktiken, die als fremd, also als geheimnisvoll oder rätselhaft empfunden werden. Die Betonung der Materialität der

Schrift äußert sich im Verfremdungsmoment der Buchstabenanordnung und ist somit magoides Merkmal figurierter Poesie. Hier dokumentiert sich nicht allein auf der Objektebene, sondern auch auf der die Metaebene ein wesentliches Charakteristikum des Magoiden.

Die Gedichte entspringen und entsprechen dem antithetischen barocken Lebensgefühl, indem sie durch überstrukturierte Textgestaltung das Unsagbare zu erreichen suchen (vgl. Liede 1963 Bd. II). Wörter und Buchstaben werden auch um ihrer selbst willen, nicht aufgrund ihrer Bedeutung verwendet. Das verdeutlicht die figurierte Anordnung. Das Streben nach kunstvoller äußerer Form und die Liebe zum Ornament werden in der Figurenlyrik sowohl vom Dichter als auch vom Setzer verwirklicht – Kunst und Handwerk sind dabei eng miteinander verflochten. Möglicherweise entsteht der Wunsch, einem Gedicht eine angemessene äußere Form zu geben, vor magischem Hintergrund (vgl. Liede 1963 Bd. II, 190). Die barocke Figurenlyrik ist von dem Interesse bestimmt, im repräsentativen und spielerischen Umgang mit der Schriftmaterialität Pointen zu setzen, die dem nach Spiritualität und Vergewisserung suchenden Geist allein kraft ihrer simultan wahrgenommenen Schrift-Bilder eine selbstevidente Partizipation am Göttlich-Numinosen ermöglichen.

Kapitel VIII: Visuell-konkrete Poesie

VIII.1. Grenzgänger: Optische Dichtung

Visuelle Poesie ist ein sich auf verschiedenen Grenzen bewegendes Schwellenphänomen: zwischen Schrift und Bild, zwischen Literatur und Kunst, zwischen Lesen und Betrachten, zwischen Sinnentnahme und Meditation. Es ist ebenso situiert zwischen Funktionalisierung und Entpragmatisierung, zwischen Zeichen und Objekt, zwischen Zweckbestimmung und wirkungsmächtigem Sein aus sich selbst heraus. Optische Dichtung und Visuelle Poesie stellen eine Mischform aus dem Grenzbereich zwischen Schriftsprachkunstwerk und Bildender Kunst dar. Ihre spezielle Wirkung erzielen sie durch das Spannungsverhältnis zwischen Semantik und (typo-) graphischer Präsentation des verwendeten Materials, so dass die Phänomene sich an Seh-Gegenstände annähern.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte sich das Phänomen der Konkreten Poesie. Es entstanden bildhafte Gedichte, die zwischen dem Bild- und Schriftcharakter changieren und teilweise mehr Bild als Text sind. Bei diesen Phänomenen zeigt sich eine deutliche Differenz zu den zuvor beschriebenen mittelalterlichen Initialen (siehe Kapitel IV und V) und den barocken Figurengedichten (siehe Kapitel VI und VII). Etwa das in beiden Phänomen-Kontexten stilprägende Ordo-Prinzip tritt im aufgeklärten rationalistischen 20. Jahrhundert fast völlig zurück. Gleichwohl: Auch hier begegnet das Interesse an der Eigenwirklichkeit und Geometrie der Schriftmuster, das Schrift-Phänomene nicht nach ihren kognitiv-abstrakten Bedeutungsvalenzen befragt, sondern als sinnlich-konkrete Gestalt und Form wahrnimmt. Zahlreiche literarisch-ästhetische Formen widmen sich dem Spiel mit der Schriftform. Dabei ist auf den konstitutiven, genetischen Zusammenhang von Spiel und Magie zu achten, der auch in der Visuell-konkreten Poesie seinen Niederschlag findet. Das zeigt sich z.B. an folgenden Phänomenen:

1. Chronogramme sind Texte, in denen hervorgehobene Buchstaben als Zahlzeichen die Jahreszahl eines Ereignisses angeben, auf das sich der Text direkt oder indirekt bezieht.
2. Akrosticha beinhalten hintereinander zu lesende Anfangsbuchstaben, -silben oder Wörter der Zeilen, Strophen, Abschnitte oder Kapitel, die für sich genommen ein Wort, einen Namen oder einen Satz ergeben.

3. Anagramme sind Umstellungen der Buchstaben eines Wortes zu anderen Wörtern mit neuem Sinn.

In diesen drei Phänomenen, die in den mittelalterlichen Schrift-Bild-Formen entwickelt wurden, in der barocken Figurenlyrik teilweise variiert fortbestanden und in der Visuell-konkreten Poesie erneut begegnen, zeigt sich der tradierte Zusammenhang der beobachteten Phänomene.

Der Bildcharakter der Schrift taucht in der Dichtung in unterschiedlichen Ausprägungen auf: Entweder wird die Schrift graphisch verbildlicht oder aber die Eigenart des Bildes erscheint durch die Betonung der Schriftmaterialität. Beide Phänomene einer optischen Dichtung stehen innerhalb einer langen Tradition²⁴³. Programmatisch beschrieben wird die optische Dichtung als Weiterentwicklung barocker Formen seit der Mitte der 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts. Konkrete Poesie, wie sie damals hieß, provoziert traditionelle Darstellungsmodi, die sich an den einzelnen Schriftobjekten nachweisen lassen und sie irritiert gleichzeitig routinierte Wahrnehmungsgewohnheiten. Neben der Objektebene der Schrift-Bild-Phänomene muss also die Metaebene der Decodierung in den Untersuchungsprozess miteinbezogen werden. Aufgrund ihrer Bildlichkeit bildet die optische Dichtung auch eine Schnittmenge mit Bildender Kunst, besonders der Malerei²⁴⁴.

VIII.1.1 Traditionen

Ungefähr seit Mitte der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts ist „Visuelle Poesie“ ein feststehender literaturwissenschaftlicher Begriff, der als Weiterentwicklung der so genannten „Konkreten Poesie“ verstanden und nur zuweilen auf historische Traditionen zurückgeführt wird. Der Schwede O. Fahlström hat den Begriff der Konkreten Poesie (lat. concretus: verdichtet) 1953 geprägt²⁴⁵. Er wurde von Eugen Gomringer 1955 programmatisch beschrieben und angewandt (vgl. Volkmann 1998, 278). Innerhalb der Konkre-

²⁴³ Vgl. dazu die ausführlichen und umfassenden Arbeiten von Ernst; besonders dazu den Ausstellungskatalog in Zusammenarbeit mit Adler 1987.

²⁴⁴ 1912 macht V. Kandinsky den Vorschlag, die Buchstaben nicht als Zeichen, sondern als Dinge aufzufassen (vgl. Beetz 1980, 439).

³ Beetz (1980, 437) weist darauf hin, dass van Doesburg den Begriff ‚konkret‘ bereits in den 20er Jahren auch auf Kunst angewendet habe.

ten Poesie steht die ‚radikale‘ Visuelle Poesie²⁴⁶ neben den onomatopoetischen Sprechgedichten²⁴⁷. Dagegen stellt die neuere Forschung optische Dichtungen (vgl. Adler/Ernst 1987) durch eine erweiterte Definition als visuelle literarische Phänomene in eine lange Traditionsreihe. In dieser Perspektive lässt sich Visuelle Poesie respektive optische Dichtung zurückverfolgen bis zu den Technopagnien der Antike, die eine Blüte in den Figurengedichten des Mittelalters erlebten, vor allem mit Hrabanus Maurus (ca. 780-856), aber auch im Barock und später bei Dichtern des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts wie Filippo Tommaso Marinetti²⁴⁸ (1874-1944), Guillaume Apollinaire (1880-1918), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Arno Holz (1863-1929), Kurt Schwitters (1887-1948) u.a. Schließlich wird die Visuelle Poesie bei Futuristen²⁴⁹, Dadaisten²⁵⁰ und Surrealisten²⁵¹ sowie in der scripturalen Malerei²⁵² bzw. in der modernen Gra-

²⁴⁶ Als ‚radikale‘ visuelle Poesie werden in dieser Arbeit Phänomene benannt, die ausschließlich visuell rezipiert werden müssen. ‚Radikale‘ visuelle Poesie nähert sich der Form der Seh-Texte (vgl. Weiß 1990).

²⁴⁷ Die meisten Texte Visuell-konkreter Poesie sind sowohl optisch als auch akustisch reizvoll rezipierbar.

²⁴⁸ Marinetti fordert 1912 die Auflösung der traditionellen Syntax zur Befreiung des Wortes (vgl. Wende 2001, 5 und Knörrich 1992, 255 u.a.). Außerdem proklamiert er den Gebrauch des Verbs nur im Infinitiv sowie die Beseitigung von Adjektiv und Adverb fordert und statt Interpunktion mathematische Zeichen (vgl. Heißenbüttel 1987, 67).

²⁴⁹ Der Futurismus ist eine literarische Bewegung, die 1908 von Marinetti in Italien proklamiert wurde. Marinetti forderte eine Erneuerungsbewegung und die Zerstörung aller alten gesellschaftlichen und kulturellen Traditionen. Die Literatur sollte das moderne, von technischen Entwicklungen dominierte, Leben spiegeln, in dem sich Raum und Zeit auflösen. Eine solche Literatur fordert eine eigene Sprache, die sich von Syntax und Grammatik befreit. Die sprachlichen und formalen Neuerungen des Futurismus beeinflussten den Dadaismus und den Surrealismus. Ähnliche Tendenzen verfolgt der russische Futurismus. Das Wort soll sich aus seinen bisherigen Zusammenhängen emanzipieren. (vgl. Döhl: Futurismus ²1990, S. 166.). Das Hauptanliegen des Futurismus ist die Wiedergabe von Bewegungen.

²⁵⁰ Der Dadaismus bezieht sich sowohl auf die Literatur als auch auf die Bildende Kunst. Er entstand 1916 in Zürich im Rahmen einer Literatur- bzw. Kunstrevolution als Synthese aus kubistischen, futuristischen und expressionistischen Tendenzen. Zu den Künstlern des Dadaismus gehören Hugo Ball (1886-1927), Hans Arp (1886-1966), Tristan Tzara (1896-1963), Raoul Hausmann (1886-1971) u. a. Ihre künstlerisch-politische Haltung thematisiert den ‚Wahnsinn der Zeit‘ und führt zur Negation jeglichen Kunstideals. Die Freiheit der künstlerischen Produktion wird proklamiert und führt zu provokativen Sprach- und Schriftexperimenten. Der Dadaismus konnte jedoch über Provokation, Negation und Protest hinaus keinen gemeinsamen Gruppenstil entwickeln und zerfiel schließlich am Ende des Krieges aufgrund der unterschiedlichen Intentionen seiner Mitglieder in einzelne Richtungen. Nur Kurt Schwitters praktizierte bis zu seiner Emigration nach Norwegen (1937) seinen ‚privaten‘, ‚Merz‘ genannten, Dadaismus. Der Dadaismus hat wirkungsgeschichtlich großen Einfluss auf praktische und theoretische Arbeiten zur Konkreten und Visuellen Poesie (vgl. Döhl: Dadaismus. ²1990, 92.) und hat eine eigenständige Form konkreter Poesie entwickelt. Die Sprachexperimente wollen ästhetisch provozieren und die verfestigte Sprache auflösen und sind vollständig nur mittels lauter Vokalisation.

²⁵¹ Der Neologismus ‚Surrealismus‘ geht auf Apollinaire zurück, der ihn 1916 erstmals in einem Drama als Untertitel verwendet; er bezeichnet eine nach dem Ersten Weltkrieg in Frankreich entstandene avantgardistische Richtung in Literatur und Bildender Kunst. Nur kurz vorher ist der Dadaismus entstanden. In der Tradition der Freudschen Psychoanalyse sucht der Surrealismus nach dem nichtrationalen Unbewussten. Träume, wahnhaft Visionen und Drogen sind der Ausgangspunkt künstlerischer Produktion. Zu den ‚literarischen‘ Methoden der Surrealisten gehören die Auflösung von Syntax, Logik und ästhetischer Gestaltung. In der *écriture automatique* vollzieht sich die Gestaltung mechanisiert mittels Aktivierung eher unbewusster Tiefenschichten. Das Ziel des Surrealismus ist die Bewusstseins- und Wirklichkeitserweiterung durch den Umsturz aller bestehenden Werte. Er nimmt u. a. Elemente barocker Mystik, des Expressionismus, des Futurismus und des Dadaismus auf. Jede logisch-rationale Konzeption lehnt er ab und propagiert in magisch-alchemistischer Kombinatorik von Disparatem die Befreiung der Wörter. Der Surrealismus ist die avantgardistische Richtung, die am eindeutigsten philosophische und psychologische

phik²⁵³ und den Kubisten erneut rezipiert und sowohl in der Literatur als auch in der Bildenden Kunst weiterentwickelt. Sofern man diesen Traditionszusammenhang favorisiert, lässt sich eine historisch-genetische Phänomenreihe erkennen, die mit der Verbildlichung der Schrift in griechischen Zauberpapyri beginnt und sich als internationales Phänomen bis zur Visuell-konkreten Poesie fortsetzt (vgl. Volkmann 1998). Weithin wird die Darstellung der optischen Dichtung seit dem Altertum inzwischen als Vorgeschichte der Konkreten und Visuelle Poesie der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts anerkannt (vgl. Gomringer 1996, 9).

Angesichts der Varianz und des bestehenden Formen- und Methodenreichtums, ergibt sich bereits aus der unterschiedlichen Bewertung der Traditionen und Innovationen die Schwierigkeit, das Phänomen Visuelle Poesie zu definieren. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich die Visuelle Poesie auf eigenen Wegen weiterentwickelt, indem zusätzlich zur Schrift außersprachliches Material verwendet wird. Die Texte dieser ‚radikalen‘ Form lassen sich ausschließlich visuell aufnehmen.

Wenn versucht wird, Visuelle Poesie bzw. Konkrete Dichtung in der Perspektive der lyrischen Tradition zu interpretieren, darf damit der vorhandene völlige Neuansatz nicht unterschätzt werden. In der Visuellen Poesie und der Konkreten Dichtung manifestiert sich eine neuartige Vorstellung vom menschlichen Subjekt und der Leistung der Sprache an sich. Die Bedeutung des Textes in der Visuellen Poesie und in der Konkreten Dichtung ist nicht von seiner typographischen Gestalt ablösbar, wie dies noch in barocken Figurengedichten möglich ist. Figurengedichte des Barock behalten ihren Aussagewert auch dann, wenn man ihre figürliche Anordnung in Zeilen und Strophen umwandelt.

VIII.1.2 Definitionsfragen und Etymologie

Definitionsversuche Visuell-konkreter Poesie orientieren sich an denen der Konkreten Poesie und sind zuweilen von ihr nicht oder nur kaum unterschieden. In der Visuellen

Tendenzen (das nichtrationale Unbewusste) in die Literatur zu übersetzen sucht. Er beeinflusste nachhaltig die Konkrete Dichtung. Im Surrealismus soll die ‚objektive Wirklichkeit‘ durch eine Traumwirklichkeit ersetzt werden, in der nur noch Bruchstücke der realen Welt auftauchen.

²⁵² Vgl. Heißenbüttel 1987, 70.

²⁵³ Visuelle Poesie und Konkrete Dichtung sind der Bewegung des Bauhaus‘ verpflichtet, indem sie den sparsamen Materialverbrauch und die visuell ansprechende Gestaltung zu ihrem Programm erheben.

Poesie werden die Texte zu Seh-Gegenständen und Sehtexten, die sich meist auch unter den Begriff der Konkreten Poesie²⁵⁴ subsumieren lassen. Das Vorbild der Konkreten Poesie bildet die Malerei; der Begriff Konkrete Poesie stammt also aus dem Bereich des Visuellen – Konkrete Poesie hat sich immer auch als Visuelle Poesie verstanden. ‚Konkrete‘ Kunst hat den Anspruch, das Material bzw. die Materialstruktur zum Gegenstand des Schaffens zu erheben.

„Was den Ausdruck ‚konkret‘ angeht, so ist er zunächst, wie auch bei Hegel, durchaus als Gegensatz zum Ausdruck ‚abstrakt‘ zu verstehen. Das Konkrete ist das Nichtabstrakte. Alles Abstrakte hat etwas zur Voraussetzung, von dem gewisse Merkmale abstrahiert werden. Alles Konkrete ist hingegen nur ‚es‘ selbst.“ (Bense 1965 wieder abgedruckt in Garbe 1987, 78)

Visuelle Poesie wird als Weiterentwicklung oder „Spielart“ (Döhl ²1990, 491) der Konkreten Poesie bezeichnet, die das Bild der Schrift erweitert (vgl. Gomringer 1996, 9). Außerdem sind Begriffe wie abstrakte²⁵⁵, experimentelle²⁵⁶, konzeptionelle²⁵⁷ und materiale²⁵⁸ Dichtung in synonyme²⁵⁹ Verwendung gebräuchlich. Eine kompakte Definition des (internationalen) Phänomens der Visuellen Poesie seit der Mitte des 20. Jahrhunderts, die eine Rückführung auf Antike und Mittelalter zwar nicht formuliert, gleichwohl aber auch nicht ablehnt oder ausschließt, bietet Schweikle. Visuelle Poesie bezeichnet danach

„Versuche in der modernen Literatur, mit dem konkreten Material der Sprache

²⁵⁴ Gomringer weist darauf hin, dass sich die Konkrete Poesie seit ihren Anfängen in der Mitte des 20. Jahrhunderts vornehmlich als visuelle Poesie verstanden hat (vgl. Gomringer 1996, 9).

²⁵⁵ Vgl. Schweikle ²1990, S. 249.

²⁵⁶ Der Begriff der experimentellen Lyrik oder Literatur ist eher ein Sammelbegriff für literarische Produkte, die formale und inhaltliche Aussagemöglichkeiten erproben (vgl. Döhl: Experimentelle Literatur. ²1990, 144). Diese Bedeutung kann jedes Werk zu experimenteller Literatur werden lassen. Renate Kühn geht davon aus, dass sich die experimentelle Lyrik längst von der Konkreten Poesie emanzipiert habe, mit der sie häufig gleichgesetzt wird; die Sinnkonstitution wird auf semantischer und kompositorischer Ebene konstruiert (vgl. Kühn 1997). Da der Begriff der Konkreten Poesie häufig zu Widersprüchen reizt, hat sich der „Allerweltsbegriff“ der „experimentellen Literatur“, der einen weiteren Fassungsbereich hat, aufgedrängt (vgl. Gomringer ²1991, 6).

²⁵⁷ Der Begriff der „konzeptionellen Dichtung“ geht auf S.J. Schmidt zurück, der „komplexere texte (als in konkreter dichtung) mit einer elaborierten integration von optischen und sprachbegrifflichen konstituenten“ (Schmidt, S.J 1996, S.147) erzeugt, jedoch einige Prinzipien konkreter Dichtung beibehält, wie die Auflösung von Syntax und die Komplexität sprachlicher und optischer Codes.

²⁵⁸ vgl. Schweikle ²1990, S. 249.

²⁵⁹ In seiner Definition zur Visuellen Poesie lehnt Döhl die Identität von Konkreter und Visueller Dichtung ab, da die Visuelle Poesie in weitaus längerer Tradition stehe; sich zurückverfolgen lasse zu den barocken Figurengedichten bis hin zu Technopagnien hellenistischer Zeit (vgl. Döhl: Visuelle Dichtung. ²1990, 491). Auch Gomringer stellt den Unterschied beider heraus, vgl. Gomringer 1996, 10.

(Wörtern, Silben, Buchstaben) unmittelbar – losgelöst von syntaktischen Zusammenhängen und oft auch auf das Wort als Bedeutungsträger verzichtend – eine Aussage zu gestalten. [...] Die zwei wichtigsten Spielarten der Konkreten Poesie sind die visuelle Dichtung [...] und die akustische Dichtung.“ (Schweikle²1990, 249)

Wichtige Ergänzungen bieten die Ausführungen Benses (1971, 97) zur Konkreten Poesie, in denen er die Dialektik, die gegenseitige Bedingung der Schrift als Bedeutungsträger und Gestaltungselement hervorhebt. Im Folgenden werden Phänomene betrachtet, in denen die Schrift konstitutives Element bleibt. In diesen Formen bleibt die Schriftmaterialität immer potentieller Bedeutungsträger. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben sich Formen entwickelt, die ausschließlich visuell zu rezipieren sind und die auf jegliches Schriftzeichen verzichten (vgl. ‚Königssonett‘, ‚Trinkersonett‘, ‚Quatrophonie‘ von Karl Riha, in: Gomringer 1996).

Mit dem Hinweis auf Gomringers Formulierung, dass Konkrete Poesie stets als Visuelle Poesie verstanden sein wollte, Schweikles Definitionsversuch und Benses Ausführungen ergibt sich eine neue terminologische Pointierung zur Bezeichnung eines ganz bestimmten Phänomens. Es lassen sich die sowohl von Programmatikern als auch von Theoretikern so genannten ‚Übergangs- und Mischformenformen‘ (Gomringer 1996, Wende 2001), die zwischen onomatopoetischer Sprechdichtung und Sehtexten/visuellen Texten stehen, als Visuell-konkrete Poesie bezeichnen. Zur Visuell-konkreten Poesie gehören die hier behandelten Texte, die sowohl optisch als auch akustisch rezipierbar sind, bzw. beide Realisationsmöglichkeiten provozieren. Diese Untersuchung schließt ‚Gebilde‘ aus der Betrachtung aus, die meist in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden sind, in denen Schrift nicht mehr konstitutives Element ist. Ebenso bleiben solche Texte unberücksichtigt, die ihrer Vollständigkeit halber auf äußere Vokalisation angewiesen sind (vgl. ‚Schtzgrbn‘, Jandl). Unbeschadet von dieser terminologischen Konkretisierung bleiben die oft behandelten Übergangsformen auch weiterhin bestehen; denn die Texte Gappmayrs ‚Raum/Zeit‘ und ‚Zeit‘ lassen sich nicht, bzw. der erste nur mit zusätzlichem Körpereinsatz akustisch realisieren.

Visuelle Poesie steht theoretisch und ideologisch in der Tradition von Futurismus und Dadaismus. Eine Differenz zwischen den Phänomenen lässt sich insofern erkunden, als im Gegensatz zur Konkreten Poesie die Visuelle Poesie bewusst analoge Entwicklungen

aus anderen Bereichen (Kunst, Musik) mit einbezieht (vgl. Gomringer 1996, 10); Grenzüberschreitung wird Programm. Da die Unterscheidung von Konkreter Dichtung und Visueller Poesie jedoch viele Misch- und Übergangsformen bildet, soll in dieser Arbeit das Kompositum „Visuell-konkrete Poesie“ benutzt werden. Die Betonung des Schriftmaterials bleibt unverzichtbares Element Visuell-konkreter Poesie; die Texte des ‚Kanons‘ verwenden die Buchstaben nicht als konventionelles Zeichenrepertoire, sondern zeigen „wege der ersetzbarkeit“ (Gomringer 1996, 10) (paradigmatische, syntagmatische Schreibweise²⁶⁰) auf. Gomringer stellt den Unterschied visueller Poesie und konkreter Dichtung wie folgt dar:

„während die konkrete poesie die anschauung im wort, d.h. begrifflich, konzentriert, geht die visuelle poesie umgekehrt vor: sie macht begriffliches anschaulich. visuelle poesie illustriert.“ (Gomringer 1996, 10)

Die im Folgenden vorgestellten Texte bewegen sich auf der Definitionsgrenze von akustischer, bzw. onomatopoetischer und visueller Poesie.

Vor der Darstellung der Vorläufer Visuell-konkreter Poesie sowie der funktionalen Zusammenhänge der Gattung müssen und können Definitionsschwierigkeiten und die Herkunft der Begrifflichkeiten thematisiert werden. Bisher wurde immer von Visuell-konkreter Poesie gesprochen. Dies ist ein umfassender Begriff, der die beiden Gattungsgruppen der Konkreten und der Visuellen Poesie vereint. Die teilweise differenziert erläuterten (vgl. Gomringer ²1991, 1996) Paradigmen besitzen dieselben Merkmale, die zwar variieren; eine kategoriale Unterscheidung von Konkreter und Visueller Poesie erscheint jedoch unnötig und darüber hinaus eher verwirrend. Eine einheitliche Gattungsbezeichnung wäre wünschenswert. Häufig subsumieren die Theoretiker die beiden Prägungen unter einen der beiden bzw. drei gängigen Begriffe. In der Literatur sind die Begriffe „Visuelle Poesie“²⁶¹, „Konkrete Dichtung“²⁶² und „Konkrete Poe-

²⁶⁰ Eine Klasse von Elementen, die in mindestens einem Merkmal übereinstimmen, bzw. zu einer semantischen Achse gehören, nennt man Paradigma. Nach Barthes tritt in der Moderne an die Stelle des Symbolbewusstseins das Paradigmenbewusstsein. Im Zentrum dieses Bewusstseins stehen ganze Figuren- und Handlungsreihen, nicht mehr der/das Einzelne, um moderne Texte angemessen betrachten zu können. In der paradigmatischen Schreibweise geht es nicht um nachbarschaftliche (syntaktische), sondern viel mehr um verwandtschaftliche, semantische Beziehungen der Zeichen untereinander (vgl. Andreotti ³2000, 421f.).

²⁶¹ Den Begriff der „Visuellen Poesie“ verwenden Adler/Ernst (1987) als Untertitel, Arnold (1997), Burdorf (1997), Gomringer (1996), Block (1997), Deisler/Kowlaski (1990), Dencker (1972), Döhl (²1990), Holeczek (1980), Ernst (1990a, 1990c), Franzobel (1994), Funk/Mono (1988), Garnier (1997), Hein (1987), Knörrich (1992), Warmke (1990), Rühm (1996), Weiß (1996), Wende (2001).

sie“²⁶³ anzutreffen. Die Begriffe werden zuweilen synonym benutzt. Der Terminus „Visuelle Dichtung“, der durchaus auch denkbar wäre, taucht nicht auf. Ein mögliches, aber nicht konsequent nachzuweisendes Unterscheidungsmerkmal könnte die Verwendung von zusätzlichem Material sein. Während die „Konkrete Poesie“ meist allein mit der Materialität der Buchstaben arbeitet (eine Ausnahme bildet das Beispiel „flog“ von Gerhard Rühm), bedient sich die „Visuelle Poesie“ zunehmend genuin graphischer Gestaltungsmittel, wie zusätzlicher Abbildungen (vgl. die „Wortköpfe“ von Klaus Peter Dencker). Aber auch diese kommt teilweise nur mit Schrift aus, wie etwa die Texte von Guillermo Deisler.

Nach Knörrich beschränkt sich der Begriff der Visuellen Poesie nicht ausschließlich auf Lyrik, sondern auf die Stilrichtung moderner Dichtung schlechthin. Visuelle Poesie umschreibe ein „allgemeines Formprinzip, das [...] in der lyrischen Sageweise überhaupt angelegt ist“ (Knörrich 1992, 120). Die Beziehung zur lyrischen Moderne bestehe in dem Verzicht auf die Versform, der die Gattung an ihre Grenze bringt. Auch Burdorf (1997, 5) argumentiert, dass Visuelle Poesie sowohl die Lyrik als auch die Literatur an sich an ihre Grenzen bringt, denn sie radikalisiere die in jedem lyrischen Sprechen konstitutive Konzentration des dichterischen Produktionsprozesses auf die Materialität der Schrift. Sie betone somit neben den semantischen vor allem die sinnlichen Qualitäten der Schrift.

Aus diesem Grund und nicht zuletzt aufgrund der Etymologie des Begriffs der Poesie ist es zweckmäßiger und treffender, von „Poesie“ als von „Dichtung“ zu sprechen. Das althochdeutsche Verb ‚thton‘ hat zwar die germanische Grundbedeutung ‚ordnen‘, ‚herrichten‘ und betont dadurch den handwerklichen Aspekt. Die Bedeutung des Wortes wandelt sich unter dem Einfluss des lateinischen ‚dictare‘ in ‚schreiben‘, ‚Schrift abfassen‘ und erweitert sich schließlich zu der Bedeutung ‚in poetischer Form darstellen‘ (vgl. Schweikle ²1990, 98). Der Poesie-Begriff, der auf das griechische ‚poiesis‘ zurückgeht, betont in seiner ursprünglichen Bedeutung „das freie Schöpfertum im Gegensatz zur nachschaffenden Mimesis“ (Schweikle ²1990, 352). Er zeigt also einerseits die Differenz zum Aristotelischen Mimesis-Begriff, setzt ihn jedoch grundsätzlich zur lyri-

²⁶² Den Begriff „Konkrete Dichtung“ prägte vor allem S.J. Schmidt (1972). Ihn übernahmen außerdem Schneider (1987) und Gomringer (²1991). Adler/Ernst (1987) benutzen die Begriffe Visuelle Poesie und Konkrete Poesie, wobei die Visuelle Poesie eher als Überbegriff aufgegriffen wird.

²⁶³ Der zuweilen als Überbegriff verwendete Terminus „Konkrete Poesie“ findet sich bei Bense (1971, 1987), Bremer (1974), Garbe (1987), Gomringer (²1991), Hartung (1975), Schnauber (1989), Schweikle (²1990), Senger (1977), Stock (1977), Ernst (1991b), Volkmann (1998), Wagenknecht (1987).

schen Gattung in Beziehung. In der konkreten wie in der visuellen Prägung der Dichtung – sofern sie sich überhaupt eindeutig unterscheiden lassen – werden die Schrift-elemente bewusst geordnet und hergerichtet, und das durchaus auch in mimetischer Form (siehe Döhls Apfel – IX2.2.3). In jedem Fall macht sich die Poesie jedoch eine freie schöpferische Potenz zunutze. Aufgrund dieser Potenz wird in dieser Arbeit auf den Begriff ‚Dichtung‘ zugunsten des Poesie-Begriffes verzichtet. Das Kompositum „visuell-konkret“ findet sich bereits bei Gross (1994); sie spricht aber weniger von Poesie als von Texten, die visuelle und konkrete Aspekte miteinander verbinden.

Wie erwähnt, ist die poetische Ästhetik Visuell-konkreter Poesie vor allem durch den von der Prosa abweichenden Zeilenbruch oder sogar Wortbruch, die gestische Schreibweise²⁶⁴, sowie durch die Kürze, Prägnanz und Konzisheit als Poesie gekennzeichnet. Jede Konvention wird von der Visuell-konkreten Poesie bewusst gebrochen. Zu dieser ‚Minimaldefinition‘ (Lamping nach Burdorf 1997, 18) können weitere unterschiedliche Merkmale hinzutreten: grammatische Abweichungen von der Alltagssprache, Verformungen der Wortgestalt und unübliche Wortstellungen, Selbstreferentialität des Textes und der einzelnen schrift-sprachlichen Zeichen, Wiederholungen und durch gezielte Variationen gekennzeichneten Wortgebrauch, bewusste (a-)semantische und figurale Anordnung, Engführung oder Überlagerung von Text und Schriftbild, mehrere mögliche Leserichtungen und dadurch eine häufig evozierte ausgeprägte Mehrdeutigkeit und Nichtüberführbarkeit in gesprochene Sprache (vgl. die ‚Zeit‘-Texte Gappmayrs)²⁶⁵. Durch die Verfremdungsstrukturen wird die Opposition zur traditionellen Gattungspoesie demonstriert.

„Der Kunstcharakter eines Textes [misst sich] weniger an seiner artifiziellen Formulierung als vielmehr daran, ob er zeichenbewusst aufgebaut ist oder nicht.“ (Andreotti ³2000, 344)²⁶⁶

²⁶⁴ Die so genannte „gestische Schreibweise“ (Brecht) bildet den Gegensatz zur symbolischen. In gestischen Texten gibt es weder einen handelnden Helden noch ein lyrisches Ich (entpersonalisierte Texte); ein Netz von formalen und inhaltlichen Beziehungen bestimmt die Struktur (vgl. Andreotti ³2000, 409).

²⁶⁵ Anagramme, Palindrome und alle Formen, die mit der Vertauschung des Buchstabenmaterials operieren, entfalten auch gesprochen ihre Wirkung.

²⁶⁶ Andreotti konstatiert, dass die Visuell-konkrete Poesie dadurch – sie entledigt sich somit des Mitteilungscharakters – den Geltungsbereich der traditionellen Gattungslehre verlassen habe, die Unterscheidung von Prosa und Poesie hinfällig und die Zuordnung zur Gattung der Lyrik sinnlos sei (vgl. Andreotti ³2000, 345).

Adler/Ernst (1987) legen ihrer Untersuchung zur optischen Dichtung, die die Kontinuität der lyrischen Tradition aufzeigen soll, den Gattungsbegriff des Figurengedichts zugrunde, da seine Typen (Umrissgedichte, Gittergedichte mit eingewoben figuralen Mustern), „von der Dynamik beseelt [sind], ihr eigenes Formenrepertoire zu erweitern und zu transformieren“ (Adler/Ernst 1987, 9). Kontinuität besteht auch da, wo Texte mit der Tradition brechen (Typogramme, Typoeme, vgl. Ernst 1991, 8) und Wandlungen vollzogen werden, so dass trotz sichtbarer Verschiebungen und Veränderungen der poetisch-ästhetische Charakter erhalten bleibt.

Die radikale Reduktion auf die Schriftmaterialität wird von Kritikern als Reizlosigkeit interpretiert und der damit empfundene bzw. verbundene sinnliche Mangel als ästhetischer Mangel bezeichnet. Unter diesem Gesichtspunkt fällt die Kategorisierung der Visuell-konkreten Poesie als Dichtkunst in den Grenzbereich des Außerkünstlerischen bzw. Handwerklichen. Hierbei wird übersehen, dass der sparsame Materialverbrauch von vielen Autoren (Gomringer, Gappmayr, Mon,...) explizit zum ästhetisch-poetischen Programm der Visuell-konkreten Poesie erhoben wurde. Die Abbildung besonderer Typen anstelle konventionalisierter Druckbuchstaben ruft den handwerklichen Produktionsvorgang jedes Schreibens in Erinnerung.

Eine Typologisierung Visuell-konkreter Texte gerät an eine Grenze, da die Unterschiede in den Arbeitsrichtungen der einzelnen Autoren geradezu ein Charakteristikum der Visuell-konkreten Poesie sind. Die meisten Autoren sind sowohl Vertreter Konkreter Dichtung (meist auf Vokalisation angewiesene Texte), als auch Autoren Visueller Poesie. Die in der Wissenschaft teilweise vollzogene kategoriale Trennung der Phänomene lässt sich in der kreativen Produktion nicht aufrecht erhalten.

VIII.1.3 Die Avantgardisten²⁶⁷ des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts

Die Geschichte der Visuell-konkreten Poesie – unter diesem Terminus können die Anfänge sowohl der konkreten als auch der optischen Dichtung subsumiert werden – im 20. Jahrhundert beginnt mit ‚Experimenten‘, wie den Achsenkompositionen des ‚Phan-

²⁶⁷ Die Avantgardisten proklamieren Mitte des 19. Jahrhunderts eine bewusst antibürgerliche Kunst, die formal und inhaltlich in Opposition zu bestehenden literarischen und gesellschaftlichen Konventionen tritt. Die Formen des Futurismus, Dadaismus, Surrealismus und der Konkreten Kunst entstanden im Zuge avantgardistischer Bewegungen (vgl. Janik ²1990, 36).

tasus' Arno Holz'. Weitere Schlüsselpositionen nehmen späte Texte Mallarmés²⁶⁸ ein, etwa sein Gedicht ‚Un coup de dés‘ und Apollinaires ‚Calligrammes‘, die die traditionbildende Metapher durch außersprachlichen, figuralen Wortbezug sowie durch die typographische Anordnung ersetzen (vgl. Döhl ²1990, 491). Diese Künstler begründen entwicklungsgeschichtlich die Mittel, die Abhängigkeiten und Zwecke²⁶⁹ der Visuell-konkreten Poesie. Voraussetzung für die figurale Typographie war die Parole Marinettis, die zur bewussten Grenzüberschreitung durch die ‚Befreiung der Wörter‘ aufrief. Die traditionelle Lesefolge von links nach rechts wurde bewusst aufgebrochen, um die Buchstaben frei auf der Fläche zu verteilen. Die Fläche übernahm, entsprechend der futuristischen Forderung, somit die traditionelle Funktion der linearen Syntax (Flächensyntax, Syntax der Typographie). Einer der frühesten Vertreter der Visuell-konkreten Poesie im deutschsprachigen Raum ist Eugen Gomringer (* 1925) mit seinen Texten, den ‚Konstellationen‘, die die Forderung nach entlinearisierter Flächensyntax realisieren.

Als die Vorläufer der Visuell-konkreten Poesie des letzten Jahrhunderts werden häufig die Avantgardisten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts angesehen, die Schrift und Bild in eine besondere Beziehung setzten und somit eine Traditionslinie, ausgehend von den griechischen Technopagnien über mittelalterliche Gittergedichte und Labyrinthtexte hin zu barocker Figurenlyrik und schließlich bis zur Visuell-konkreten Poesie des letzten Jahrhunderts variierten und erneuerten.

²⁶⁸ Mallarmé ist kein Vertreter einer der avantgardistischen Tendenzen wie Futurismus, Surrealismus oder Dadaismus, sondern er hat mit einem seiner Hauptwerke ‚Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (1897) ein exemplarisches Meisterwerk visueller Dichtung vorgelegt, das eine neue Form etablierte – das abstrakte visuelle Gedicht. Als erster innerhalb der Tradition figurierter Gedichte benutzte Mallarmé ‚Freie Verse‘ und offene Formen. Er behandelte die Buchseite als Feld und verteilte die Wörter in unterschiedlichen Schriftgrößen auf dem Weiß des Blattes. Zum ersten Mal sind die Wörter nicht an Umrisse oder Raster (Gittergedichte) gebunden. Dennoch steht sein Text eindeutig in der Tradition optischer Dichtung. Wie die barocke Lyrik besitzt das Gedicht „eine einmalige Funktion als selbstbewusster Spiegel des Weltalls“ (vgl. Adler/Ernst 1987, 233).

²⁶⁹ Vor allem Gomringer betont die rationale Zweckorientierung Konkreter und Visueller Poesie. Visuelle Poesie und Konkrete Poesie sind in seinen Augen fähig, der „dichtung wieder eine organische funktion in der gesellschaft zu geben; [...] menschliche und artifizielle entrückung [kann] niemals das ziel der neuen dichtung“ (Gomringer ²1991, 158) sein. Gleichzeitig unterstreicht er den ‚objektiven Spielcharakter‘ der Texte, auf den sich ein neuer Leser einlassen muss. In der Konsequenz seines sozial- und gesellschaftskritischen Ansatzes vermutet Gomringer eine Angleichung von Dichtung und Gebrauchsliteratur bis hin zur Identität. Das neue Gedicht kann nach Gomringer die Entwicklung der Alltagssprache beeinflussen (vgl. Gomringer ²1991, 158).

VIII.1.3.1 Stéphane Mallarmés Sternbilder

Einer der bedeutendsten Dichter und Theoretiker war Stéphane Mallarmé (1842-1898). Er versuchte in seinem berühmten Gedichtbuch oder Buchgedicht „Un coup des dés“ Berührungspunkte zwischen Poesie und Graphik bzw. zwischen Poesie und einer die Materialität herausfordernden Typographie augenscheinlich zu machen (vgl. Abb. 19). Mallarmé spielte mit der räumlichen Verteilung des Buchstabens auf der Buchseite. Er löste die noch im Barock hauptsächlich geltende Form visueller Lyrik, die des Umrissgedichts, ab. Er dichtete sozusagen das erste abstrakte visuelle Gedicht, indem er die Buchstaben frei auf der Fläche verteilte. Die Betonung der Schriftmaterialität erfuhr damit eine Potenzierung hin zum Magoiden: Die Buchstaben sind das, was sie sind und nicht nur das, wovon sie erzählen (vgl. Adler/Ernst 1987, 213). Außerdem zeigte er in seinem Werk die enge Verwandtschaft von Buch und Buchstaben.

1. UN COUP DE DÉS
JAMAIS N'ABOLIRA
LE HASARD
2. *SI*
3. *C'ÉTAIT LE NOMBRE CE
SERAIT*
4. QUAND BIEN MÊME ... UNE CON-
STELLATION
5. *COMME SI COMME SI*
6. que l'abîme... Toute Pensée émet un Coup de
Dés
7. *Une insinuation... neutralité identique du gouffre*
8. autrement qu'hallucination ... pour peu qu'une
9. *issue stellaire pire non davantage ni moins indifféremment mais autant.*

Abb. 19: Stéphane Mallarmé, Un Coup des dés, aus:
Adler/Ernst 1987, 235.

Die Typographie gleicht seiner Auffassung nach einem Ritual: Denn die „etwa zwanzig Buchstaben“ der Schriftsprache enthalten die „Unendlichkeit“ (Mallarmé zitiert nach Adler/Ernst 1987, 234). Die Bewegung des Textes wirkt verstärkt durch die typographische Auswahl und Anordnung. Die Einbeziehung des Buches an sich in das einzelne Kunstwerk sowie die Lockerung der äußeren Form spiegeln dennoch die sakrale Funktion der Schrift wider. Das visuelle Gedicht konstituiert

zwar den Autor zum Schreiber und Leser, lässt ihn also als Sprecher in den Hintergrund rücken, macht gleichwohl jedoch deutlich, dass die einzelnen Buchstaben durch ihre vielfältige Anordnung und Darstellung das

Verhältnis aller Dinge wiedergeben. Schrift rückt unter dieser Perspektive funktional in die Nähe der Geheimwissenschaften und der Magie. Sobald sich die Schrift jenseits der Gewohnheiten bewegt und dadurch die Aura der Singularität und Besonderheit gewinnt,

lässt sie sich nicht mehr ohne weiteres ausdrücken, sondern ausschließlich mit eigens bedeutungsvollen Mitteln. Schrift ist damit in der Lage, allein durch ihre Existenz den Anfang der Schöpfung zu beschreiben und das Weltende vorwegzunehmen – so Mallarmés Ansicht. Das zeigt „Un Coup de dés“ exemplarisch, denn die Gestaltung der Doppelseiten mutet wie Sternbildkonstellationen an. Somit bietet das Schriftbild eine Vielzahl möglicher Decodierungen an. Der gestirnte Himmel spiegelt sich in den Lettern des Buches (vgl. Adler/Ernst 1987, 277) und fordert den Leser auf, seinen eigenen Wahrnehmungsmodus zu finden. Mallarmé prägt den Typusbegriff der Konstellation, der von Gomringer Mitte des 20. Jahrhunderts programmatisch aufgenommen wird. Die Konstellation

„[...] umfaßt eine gruppe von worten – wie sie eine gruppe von sternern umfaßt und zum sternbild wird. [...] es werden nicht zu viele sein [sic. Worte] [,die] eine gedanklich-stofflich beziehung [eingehen]“ (Gomringer²1991, 159)

Die meditative Interpretation dieser Form des Schrift-Bild-Phänomens ist Programm. So lässt sich hier auch eine Verbindungslinie von mittelalterlicher Initialkunst zur Visuell-konkreten Poesie ablesen. Einerseits lässt der in beiden Gattungen angewandte meditative Umgang mit der Schrift einen Vergleich zu, andererseits nehmen beide Gattungen das Buch als konkret wahr, d.h. das Buch ist eine Welt für sich, es erschöpft sich nicht in seiner erzählenden, darstellenden Funktion. Ein Buch präsentiert immer – damit den mittelalterlichen Ordo-Gedanken aufnehmend – die ‚Weltbibel‘ (Adler/Ernst 1987, 234). Dem Zeitgeist des 19. Jahrhunderts entsprechend griff Mallarmé auf platonisches Denken zurück und nahm implizit eine Umbewertung der Schriftmaterialität vor. Grundsätzlich ging es ihm aus der Perspektive des neuplatonischen Weltbildes um die Reinigung des Geistes von allem Materiell-Sinnlichen. Gekonnt nutzte er dazu das Materiell-Sinnliche selbst in verfremdeter Form, um seine Existenz vor Augen zu führen. Das Vollkommene, d.h. die ontologische Harmonie des Weltganzen, ist aufgrund seiner unmittelbaren Unerkennbarkeit nicht darstellbar. Dennoch ist es in der Lage, mittels verschiedener Wesenheiten die Vielheit des endlichen Seins hervorzubringen, die sich vor allem in der tendenziell schädlichen Materie löst.

In dieser Auffassung spiegelt sich auch der Hegelsche Gedanken der Dialektik: Hier wird sie Methode. Die Verwirklichung des Absoluten kann nur in seiner Entfremdung, d.h. in seinem Anderssein gelingen. Jedes Sein evoziert seinen Gegensatz. So evoziert

die Schrift die reine Geistigkeit. Beide Ansichten heben sich auf und erhöhen sich dadurch selbst; sie nähern sich dem Absoluten. Der Seinsgrund alles Seienden ist damit Ontologie (vgl. Halder 2000, 136). Mallarmés Ziel ist immer die Erklärung der Welt mittels der Befreiung der poetischen Sprache (vgl. Adler/Ernst 1987, 233), deshalb ist es Programm, dass seine visuelle Poesie immer in Verbindung mit theoretischer Programmatik auftritt – ähnlich den barocken Poetiken. Die Typographie seines ‚Würfelwurfs‘ korrespondiert mit der Harmonie der Natur und erhält dadurch die Aufmerksamkeit des Rezipienten so lange aufrecht, bis er der Unendlichkeit des Schrift-Produktes ansichtig wird. Umgang mit Schrift ist also immer eine magoide Handlung. Ein auffallendes magoides Merkmal des „Un coup de dés“ ist die Nutzung des Diminuendo-Prinzips, also die Anwendung des so genannten Schwindeschemas. Daneben evoziert auch das Gedicht als Buch und die Verteilung des Buchstabenmaterials entsprechend der Sternbilder magoide Wirkungen.

VIII.1.3.2 Arno Holz’ Theorie der Flächensyntax

Arno Holz (1863-1929), die Schlüsselfigur der deutschen Figurendichtung, gruppierte die Wörter in seinen Texten des „Phantasmus“ (1898/99) um eine Mittelachse herum, um die „konstruktiven und kompositorischen Zahlenverhältnisse dieser Wörter unmittelbar anschaulich zu machen“ (Heißenbüttel 1987, 67). Der zeitliche Ablauf wird durch die symmetrische Achse dargestellt, an der die Wörter anliegen. Sie werden aus dem Zusammenhang gerissen, das Element Buchstabe bekommt ein ihm entsprechendes individuelles Eigengewicht, wodurch die Dichtung in die Gegenwart überführt wird²⁷⁰. Die Betonung der Formelemente und der Oberflächenstruktur wird dem Modernitätsanspruch der Naturalisten gerecht. Der Rhythmus ergibt sich aus der Anordnung der Zeilen. Aufgrund des übersteigerten mimetischen Prinzips und der damit einhergehenden Verbildlichung stehen die Mittelachsengedichte in einer langen Lyriktradition.

²⁷⁰ Im vorelektronischen Zeitalter erschien alles, was nicht linksbündig typographiert wurde, als innovativ und zeitgemäß.

ACHTUNG! ACHTUNG!! ACHTUNG!!!

Mit
grellen Farben schreit die
Litfasssäule

„Mondamin!“

„Dreißigtausend Menschen waren im Messepalast!“

„Pst, Sie!
Die geplatze Emma!“

„Papst Cohn!“

„Wilhelm, der Geschmackvolle,
als Erzieher!“

„Das neue Weib!“

„Abeles,
der
Neo-Romantiker!“

„Das
Weltenrätselnde Substanzgesetz!“

„Wie sag ich's meinem
Kinde?“

„Nietzsche oder die Philosophie
als
Serpentintänzerin!“

„Wählt Zubeil“

Ein
Platzregen prasselt,
der ganze Dreck...hängt in Fetzen

Abb. 20: Arno Holz, ACHTUNG! ACHTUNG! ACHTUNG! (keine Original-Typographie)

Nach dem Vorbild des Freien Verses bzw. des Freien Rhythmus (durch Klopstock 1758) setzte sich seit den Avantgardisten der Gebrauch des ‚freien Wortes‘ durch, so dass ein ‚neuer‘ Gedichttyp entstand, in dem einzelne Wörter asyntaktisch auf der Fläche verteilt werden und sich die Schriftgrößen innerhalb des Textes ändern (Mallarmé),

um eine unkonventionelle Leserichtung vorzugeben. Bisweilen werden die Wortgruppierungen, vor allem bei den Futuristen, durch Zeichen und Bildelemente unterstützt.

„Die visuelle Form der Sprache wird aus den Schemata der Druck- und Lesepraxis herausgenommen und in einem gleichsam bildhaften Aufbau zusammengesetzt.“ (Heißenbüttel 1987, 68)

Arno Holz hat sich als erster unter dem Begriff der Befreiung mit der semantischen und semiotischen Struktur der Fläche beschäftigt. Im Rückgriff auf Arno Holz prägte Franz Mon später den Begriff der Flächensyntax.

VIII.1.3.3 Guillaume Apollinaires Umrissgedichte

Guillaume Apollinaire (1880-1918) schuf mit den ‚Calligrammes‘ eine neue Gattung, die zwischen der Kunst der Kalligraphie und der Form des Autogramms oszilliert. Sie bilden im Schriftbild figurative Zusammenhänge ab²⁷¹. Die ‚Caligrammes‘ wurden nur selten durch graphische Elemente ergänzt. Apollinaire griff bewusst auf griechische und barocke Tradition des Umrissgedichts zurück. Er verwirklichte ein durchaus barockes Anliegen, indem er das Sprachliche ins Heraldische zu übertragen suchte (vgl. Heißenbüttel 1987, 68): Der mit Worten geschilderte Gegenstand erscheint zusätzlich zeichenhaft im Druckbild²⁷². Wie die barocken Gedichte richtete sich auch Apollinaires Dichtung an ein kleines, erlesenes Publikum. In seinen Schriftbildern gelang ihm das leicht wirkende und zugleich elegante Zusammenspiel von Text und Bild, das stets – wie auch bei Mallarmé – einen Bezug von Himmel und Erde, von himmlischer und irdischer Herrschaft herstellt (vgl. Adler/Ernst 1987, 252).

„Über seinen Figurengedichten liegt in Form und Inhalt der Hauch einer Verzauberung, einer Befreiung von allen literarischen Traditionen und Gesetzen.“ (Liede 1963 Bd. II, 203)

Eines seiner Hauptthemen war die Schrift an sich. Schrift war für ihn Sinnbild der Realität und gleichsam Realität an sich, so dass figurierte Gedichte die Grenze von Kunst

²⁷¹ Sie beziehen sich auf die Figurengedichte des Barock; allerdings sind die avantgardistischen Texte meist im Gegensatz zu den Barocken jeglichen metrischen Rahmens enthoben.

²⁷² Der Erkenntniswert dieser Methode wird häufig als ausschließlich redundant oder tautologisch abqualifiziert (vgl. Franzobel 1994), ohne ihre repräsentative Funktion wie im Barock zu beachten.

und Welt verwischen. Der zentrale Begriff seiner Programmatik ist der der Simultaneität, die durch die mimetische Anordnung des Schriftmaterials auf der Fläche evoziert wird. Das Ziel dieser Methode besteht in der „Befreiung“ bzw. Loslösung der Schrift von syntaktischen, stichischen und metrischen Mustern. Diese Texte sind vorrangig visuell zu rezipieren. Das breite Spektrum von Apollinaires Typographie wird so individuell wie eine Handschrift. Er selbst bezeichnete die Vielzahl seiner typographischen Mittel als „visuellen Lyrismus“ (Apolliniare nach Adler/Ernst 1987, 246). Apollinaire gab dem italienischen Futurismus entscheidende Impulse. Schrift und Schrift-Bild-Phänomene werden zu autonomen Objekten; sie sind nicht aus ihrem

„Funktionszusammenhang herausgelöste Gebrauchsgegenst[ände, sondern diese Objekte haben] deutlich fetischistischen Charakter. [...] Die Objekte haben [...] auslösende Funktion für den mantisch-assoziativen Prozeß.“ (Heißenbüttel 1987, 71)

Die Objekte bringen eine innere Bewegung in Gang, die jenseits alles Darstellbaren liegt bzw. „gleichsam entrückend“ auf einem „vorsprachlichen [, vor- oder halbbewussten] Zustand“ beruhen. Diese innere Bewegung ist „weder meditativ folgernd noch vokalulär formulierbar“ (Heißenbüttel 1987, 71).

VIII.1.3.4 Filippo Tommaso Marinettis „Befreiung der Wörter“

In den Schrift-Bild-Produkten des Futurismus entsteht der Eindruck der Simultaneität durch typographische Anordnung. Dies gilt vor allem von einem der bekanntesten Futuristen, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Marinetti postulierte die Befreiung der Wörter, meinte damit allerdings eher die Befreiung der Schrift und entsprach der veränderten Realitäts- und Kunstauffassung des 20. Jahrhunderts. Marinetti legte das Augenmerk auf die Vitalität des Schriftmaterials unter der Perspektive der Befreiung und betonte, dass die Buchstaben aufgrund ihrer beweglichen Dynamik „den Gesetzen der Intelligenz nicht unterliegen und deshalb viel bedeutsamer sind“ (Adler/Ernst 1987, 255). Er zog expressis verbis einen Vergleich zur Analogiebildung, deren Wahrnehmung für die Menschen zunehmend natürlich und selbstverständlich wird. Deshalb forderte er in seinen programmatischen Schriften die Abschaffung von Adjektiv und Adverb und die Doppelung eines jeden Substantivs, mit der die Vereinigung von Literatur und Kosmos vorweggenommen wird. Die Parole der Befreiung richtete sich in Weiter-

entwicklung des Mallarméschen Schriftverständnisses auf die Entledigung der Interpunktion, der Syntax, des Verstehens, des Verses sowie der repräsentativen Ästhetik. Sein Ziel war die unmittelbare Wirkung des visuellen Eindrucks, der aufgrund seiner geforderten Unmittelbarkeit und Entpragmatisierung zum magoiden Merkmal wird: Das Wort ist nicht mehr Zeichen für etwas, sondern es ist in der Lage, selbst verändernd in die Wirklichkeit einzutreten. So entsteht die Verbildlichung der Schrift bzw. der Dichtung.

Die Typographie bildet durch die selbstverständliche Verschmelzung mit der Literatur eine neue, bewusste Form der Analogie. Marinetti bildete jedoch keine Gegenstände mehr ab, wie es im Barock üblich war und von Apollinaire aufgenommen wurde, sondern bot „eine typo-graphische Gestalt dem Auge dar“ (Adler/Ernst 1987, 258). Als ‚magoid‘ im Sinne Marinettis ist die Lebendigkeit des Buchstabenmaterials zu beschreiben. Die schrift-bildliche Vieldeutigkeit erfordert eine „Multiplikation der Perspektiven“ (Adler/Ernst 1987, 258). Das, was Marinetti unter dem Begriff der Befreiung proklamierte, variierte und erweiterte sich 1916 im russischen Formalismus unter dem Prinzip der Verfremdung: Hat sich das Wort von jeder konventionalisierten Semantik gelöst, wird die Wahrnehmung entautomatisiert, so dass die Schrift den konkreten Charakter eines Gegenstandes erhält. Unter Marinetti zeigen sich erstmals die Beziehungen von Dichtung und Konstruktivismus.

VIII.1.3.5 Hugo Balls Magie des isolierten Buchstabens

Die Visuell-konkrete Poesie der Mitte des letzten Jahrhunderts wird von italienischen und russischen Futuristen, den konturierten „Calligrammes“ Apollinaires sowie der Schriftauffassung Mallarmés und der Betonung der Fläche als semantischem und semiotischem Element beeinflusst. In geringerem Maße lässt sich auch ein Einfluss des Dadaismus²⁷³ beobachten, der sich hauptsächlich mit der lautlichen Realisierung der Sprache beschäftigte. In unserem Zusammenhang sind die theoretischen Äußerungen Hugo Balls (1886-1927) von Interesse, da sie sich auf die Magie von Sprache und Schrift beziehen und gleichzeitig eine Verbindung von evangelischem Bekenntnis und

²⁷³ Der Dadaismus wurde deutlicher in der akustischen bzw. onomatopoetischen Dichtung (Lautgedichte) weiterentwickelt.

Magie herstellen²⁷⁴. Somit geben sie wesentliche Impulse für die Untersuchung von Schrift-Bild-Formen unter magoider Perspektive.

„Wir haben das Wort mit Kräften und Energien geladen, die uns den evangelischen Begriff des ‚Wortes‘ (‚logos‘) als eines magischen Komplexbildes wieder entdecken ließen.“ (Ball 1927, 120)

Die dadaistische Methode der Isolierung des Wortes bzw. des Buchstabens, die zum Programm der Konkreten Poesie wurde, erkennt eine Form der Beschwörung darin, dass es losgelöst vom konventionellen Sinnzusammenhang erscheint. Dadurch wird gleichzeitig die „Plastizität“ des Wortes betont. Häufig wurde der Dadaismus mit dem Begriff des Spiels in Verbindung gebracht (vgl. Henzler 1992). Diesem Spielbegriff ist der des ‚Ernstes‘ komplementär zugeordnet. Das Ziel des Spiels ist die Beschäftigung mit allen Fragen des (höheren) Seins. Ebenso wie der Futurismus und der Konstruktivismus geht der Dadaismus von der Materialität der Schrift aus. Der russische Konstruktivist El Lissitzky (1890-1941) radikalisierte die Methode des Spiels zu einer analytischen Schriftauffassung, indem er den einzelnen Buchstaben in Elemente zerlegte. Er bezeichnet diese Elemente als ‚Waagrechte‘, ‚Senkrechte‘, ‚Schiefe‘ und ‚Bogen‘ (vgl. Lissitzky-Küppers 1967). Hier wird Dichtung durch die Reduktion der Mittel zur konstruierten Raumkunst (vgl. Adler/Ernst 1987, 261), indem der an sich bedeutungslose Buchstabe systematisch gegliedert wird. Lissitzky nimmt darin das vorweg, was Gappmayer – der in Anlehnung an Lissitzky von senkrechten, waagrechten, schrägen und gekurvten Buchstabenlinien spricht – später in der Verhältnisbestimmung von konkreter und abstrakter Schriftauffassung äußert:

„Die Abstraktheit der Sprache ist das ‚Konkrete‘ in der konkreten Dichtung.“
(Gappmayer nach Weiermair 1985, 170).

Dieses Paradoxon hat seine Wurzeln in der magischen Schriftauffassung: Die Differenz zwischen Schrift und Gegenstand hebt sich auf.

²⁷⁴ Nachdem Ball 1920 zum Katholizismus übertrat, lebte er zurückgezogen.

Die „Gattung“ der Sehbilder bzw. der Seh-Texte²⁷⁵ entwickelte ein anderer Dada-Künstler: Kurt Schwitters. Konsequenterweise versuchte er, den Texten jeglichen rezipierbaren Inhalt zu nehmen, indem er die „unmittelbare Leere des bloßen Schriftbildes“ (Heißenbüttel 1987, 69) thematisierte, um dem Rezipienten bzw. Perzipienten deutlich zu machen, dass Sinn und Bedeutung einerseits aus konventionellem Wissen, andererseits aus subjektiver Assoziationsfähigkeit entstehen bzw. bestehen. Schwitters bedient sich zielstrebig der Flächensyntax. Im Gegensatz zu Gomringer lässt er die Möglichkeit einer Sinn zuschreibenden Decodierung weitgehend hinter sich.

Gemeinsam ist diesen Vorläufern der Visuell-konkreten Poesie des letzten Jahrhunderts die Idee, mit Hilfe der Typographie Simultaneität zu suggerieren. Das Zeichen wird auf sich selbst zurückgeführt, um dem Betrachter die Äußerlichkeit der Schrift vor Augen zu führen bzw. die Sinnleere des Zeichens in dem gewohnten konventionalisierten Zusammenhang zu verdeutlichen, während die intelligible Bedeutung der Zeichen selten zur Gänze außer Acht gelassen wird und in eine Wechselbeziehung mit der Schrift tritt. In der visuellen Poesie wird Sprache in erster Linie optisch wahrgenommen. Daran versinnbildlicht sich die Schrift als konkretes Material. Schriftbilder nähern sich in ihrer Phänomenologie Sehbildern mit Fetischcharakter, in denen die meditative Funktion überwiegt (vgl. Heißenbüttel 1987, 72), deren Verlautung jedoch möglich, die innere Vokalisation bisweilen sogar obligatorisch erscheint. Visuell-konkrete Poesie provoziert die Bindung materialer Elemente an meditative Funktionen.

VIII.1.4 Zeitgenössische Autoren aus der Mitte des letzten Jahrhunderts

Wichtige deutschsprachige Autoren des internationalen Phänomens optischer Dichtung seit der Mitte des 20. Jahrhunderts sind Claus Bremer (1924-1996), Reinhard Döhl (1934-2004), Franzobel (*1967), Heinz Gappmayr (* 1925), Eugen Gomringer (*1925), Ernst Jandl (1925-2000), Helmut Heißenbüttel (1921-1996), Ferdinand Kriwet (*1942), Franz Mon (*1926), Diter Rot²⁷⁶ (1930-1998), S.J. Schmidt (*1940), André Thomkins (1930-1985), Timm Ulrichs (*1940) u.v.a.; zudem gehören in dieses Spektrum die Au-

²⁷⁵ Vgl. dazu ausführlich Weiß 1990; Argumentationen gegen die Auffassung der Seh-Texte als eigene Gattung vgl. Franzobel 1994.

²⁷⁶ Diter Rot ist ebenso wie Daniel Spoerri u. a. ein Künstler, der sich nach einigen Versuchen in der Literatur der Bildenden Kunst verstärkt zuwandte.

toren der Wiener Gruppe²⁷⁷ (Gerhard Rühm *1930)²⁷⁸ und der Stuttgarter Schule/Gruppe²⁷⁹. Außerdem gehören Typographen²⁸⁰ wie Hansjörg Mayer (*1943) zu den Künstlern der Visuell-konkreten Poesie. Die Autoren des 20. Jahrhunderts sind nicht nur Dichter, sondern auch Theoretiker, so dass sich Produktion, Rezeption und Reflexion überschneiden²⁸¹. Die Autoren der Visuell-konkreten Poesie reflektieren ihre eigenen Produkte in ihren programmatischen Texten – wie bereits Dichter früherer Generationen (die Barocklyriker, Klopstock, ...) – metaliterarisch, so dass die Bezeichnung Theoretiker ausschließlich aus ihrem Selbstverständnis heraus zu benutzen ist, da sie einen anderen Blick auf ihre eigenen Produkte haben. Dennoch bestehen zu dem Phänomen Visuell-konkreter Poesie bereits zahlreiche bedeutende theoretische Arbeiten (Wende 2001²⁸², Schmitz-Emans 1991, Haas 1990 Adler/Ernst 1987 u.v.a.). Diese Arbeit differenziert zwischen Autoren (Gomringer, Mon, Gappmayr,...) und Theoretikern, da sie jeweils andere Ausgangspunkte haben und andere Standpunkte vertreten.

Die Produkte der Vertreter Visuell-konkreter Poesie bewegen sich auf der Grenze von Text und Bild bzw. von Typographie und Graphik, zwischen Noch-Sprache und Schon-Bild und zwischen materialem Buchstaben- Schriftbild und (tautologischer) Wiederholung des durch die Wörter Gesagten. Die meisten der genannten Autoren produzier(t)en sowohl ‚Seh-Texte‘ als auch Visuell-konkrete Texte. Auch diese Vermischung trägt zur Problematik der Phänomenabgrenzung Visuell-konkreter Poesie bei.

²⁷⁷ Die Wiener Gruppe bezeichnet seit 1958 eine Wiener Künstlergruppe mit bewusst avantgardistischen Intentionen, die also am Dadaismus und Surrealismus anknüpfen und sprachexperimentell arbeiten. Ihren theoretischen Hintergrund bilden die Sprachphilosophie Wittgensteins (Wittgenstein trennt Zeichen und Bezeichnetes voneinander, wie auch Humboldt und de Saussure) sowie der Neopositivismus und die Beschäftigung mit der Kybernetik (Forschungsrichtung, die vergleichende Betrachtungen über Gesetzmäßigkeiten im Ablauf verschiedener Vorgänge in Technik, Biologie und Soziologie anstellt). 1964 löste sich die Gruppe nach dem Selbstmord K. Bayers auf (vgl. Wenzelburger²1990, 503f.).

²⁷⁸ Vgl. ausführlicher zu den Autoren die Anthologien Eugen Gomringers²1991 und 1996.

²⁷⁹ Die Stuttgarter Schule oder Gruppe ist eine lose Gruppierung von Autoren und Wissenschaftlern, ferner gehören Typographen und Drucker dazu. Neben Max Bense zählen Reinhard Döhl, Helmut Heißenbüttel und Ludwig Harig zu der Gruppe, die eine zeitweilige Nähe zur Konkreten Poesie aufweist. Die Künstler gruppieren sich in zustimmender Rezeption oder Opposition um die von Max Bense herausgegebene Zeitschrift ‚augenblick‘ (1955-1961) bzw. um seine Ästhetik.

²⁸⁰ Typographen und Drucker begannen Ende der zwanziger Jahre aus Lettern Bilder zu komponieren und schufen so einen neuen Typ des typographischen Bildes, der kaum noch einen Bezug zur Sprache/Schriftsprache erkennen lässt (vgl. Heißenbüttel 1987, 70).

²⁸¹ Inwieweit Programmatischer, also Autoren, die sich metaliterarisch über ihre eigenen Texte äußern und Theoretiker unterschiedlich zu klassifizieren sind, lässt sich kaum endgültig klären. So werden Stellungnahmen und ‚theoretische Texte‘ der Autoren einbezogen, die ihrem Selbstverständnis nach ebenfalls Theoretiker sind, immer unter der Berücksichtigung, dass die ‚theoretischen‘ Abhandlungen unter ganz bestimmten Bedingungen mit feststellbaren Intentionen entstehen – nämlich meist, um das eigene Programm zu verifizieren.

²⁸² Wende (2001) behandelt in ihrem Aufsatz ausschließlich Phänomene der Visuell-konkreten Poesie, die sie konsequent als „Produkte Visueller Poesie“ bezeichnet.

VIII.1.5 Die visuelle und akustische Dimension in Visuell-konkreter Poesie

Die visuelle Dimension wird in Texten Visuell-konkreter Poesie nicht bzw. nur selten von der akustischen radikal getrennt. Folglich ist nur eine geringe Gruppe von Paradigmen ausschließlich visuell rezipierbar. Obwohl diese Arbeit das Phänomen der Visuell-konkreten Poesie im Zusammenhang mit der erwähnten antiken, mittelalterlichen und barocken Tradition ansiedelt, sei an dieser Stelle explizit auf postmoderne Paradigmen, Theorien und Programme Bezug genommen.

Visuell-konkrete Poesie operiert mit Sprach- bzw. Schriftbausteinen, die aus ihren üblichen Verwendungszusammenhängen gelöst werden. Die Bildbausteine der Schrift werden eigens erprobt. Buchstaben werden neu kombiniert, so dass die Form gegenüber dem Inhalt stärkere Bedeutung erhält; semiotisch gesprochen zeigt sich hier die Betonung des Quali-Zeichen-Aspekts. Es wird versucht, die ‚ehemaligen‘ Sprachzeichen von dem durch sie Bezeichneten zu lösen und sie als autonomes Phänomen wahrzunehmen²⁸³. Visuell-konkrete Poesie fokussiert das Interesse auf den Materialcharakter der Sprache²⁸⁴. Ihr Augenmerk gilt ausschließlich (vgl. Andreotti³2000, Wende 2001) der Sprache an sich, ihren Bauelementen und Verknüpfungsstrategien. Auch in diesem Aspekt divergieren die wissenschaftlichen Interpretationen: Franz Mon, Gomringer 1991, Gappmayr 1993, Franzobel 1994 u.a. thematisieren den Zusammenhang von außersprachlicher Wirklichkeit und Sprache als konstitutiv für Visuell-konkrete Poesie, während Wende bestimmte Paradigmen dieser Gattung bereits als Grenz- bzw. Übergangsformen bezeichnet, die versuchen, dem Sprache-Wirklichkeitsverhältnis näher zu kommen, anstatt sich nur auf sich selbst zu beziehen²⁸⁵, wie z.B. Morgensterns ‚Fisches Nachtgesang‘: Die Zeichen können nicht in eine verständliche Verlautung übersetzt werden; eine außersprachliche Wirklichkeit ist dennoch noch nicht vollkommen ausgeschlossen, wie auch in Gomringers ‚schweigen‘²⁸⁶.

²⁸³ Es ist fraglich, ob die visualisierten Sprachzeichen tatsächlich von jeglicher Bedeutung losgelöst sein können oder ob der Rezipient nicht automatisiert eine Semantik der Zeichen sucht, auch in offenbar asemantischen Gebilden. Entscheidend ist diese Intention bzw. dieser Impuls der Visuell-konkreten Poesie dennoch. Er legt zumindest die binäre Struktur der Schrift frei: Sie fungiert einerseits als Zeichen, andererseits hat sie eine wie auch immer geartete Potenz zur Autonomie.

²⁸⁴ Nach Wende (2001, 1) unterscheiden sich Visuell-konkrete Poesie und barocke Figurenlyrik dadurch, dass in der Visuell-konkreten Poesie der Bedeutungsgehalt der Texte nicht durch optische Symbolisierung zusätzlich ausgelegt wird, sondern das Material bzw. die Materialität an sich erläutert wird.

²⁸⁵ Nach Wende (2001, 1) gilt idealer Weise das Interesse Visuell-konkreter Poesie keiner wie auch immer gearteten außersprachlichen Wirklichkeit, sondern ausschließlich der Sprache selbst.

²⁸⁶ Die vierzehnfache Wiederholung desselben Wortes in ‚schweigen‘ kommt nach Wende einer ‚magischen Beschwörung gleich‘ (2001, 2).

Fisches Nachtgesang

-
v v
- - -
v v v v
- - -
v v v v
- - -
v v v v
- - -
v v v v
- - -
v v
-

Abb. 21: Christian Morgenstern, Fisches Nachtgesang (keine Original-Typographie)

Durch die typographische Anordnung steigert sich die ästhetische Potenz poetischen Sprechens. Visuell-konkrete Poesie weist der Schriftart, dem Schriftgrad, der Auszeichnungsgarnitur (mager, fett, kursiv) und der Position des Materials an sich eigene Bedeutungen zu.

„Alles in allem gilt: ist die der Schrift innewohnende Bildqualität hervorgekehrt, nähert sich das Lesen von selbst wieder dem Betrachten.“ (Beetz 1980, 448)

Ein wesentliches Paradigma des visuellen Konzepts Visuell-konkreter Poesie ist die Thematisierung der Lese- bzw. Bildfläche als autonomem Gegenstand, wodurch die Fläche in ein neues Verhältnis zum Betrachter gesetzt wird, da sie selbst bedeutungstragend wird. Eugen Gomringer thematisiert dies als Erster in „vom vers zur konstellation“ (Gomringer ²1991, 155). Seine Konstellationen sind charakterisiert durch die Gestaltfaktoren von Nähe und Entfernung des Buchstabenmaterials; zusätzlich gewinnen Formate und Umrissformen an Bedeutung; Rand und Seitenzählung werden zu Sinnseg-

menten. Die Blattfläche wandelt sich vom Zeichenträger zum Zeichen selbst. Die als Konstellationen bezeichneten Texte Eugen Gomringers stehen in der Nachfolge Hans Arps und lehnen sich an die Forderungen Mallarmés²⁸⁷ an (vgl. Döhl, Reinhard: Konstellation. In: Schweikle ²1990, 250). Konstellationen entsprechen einem Gedichttyp der Visuell-konkreten Poesie. Gomringer reduziert seine Schriftelemente sowohl formal als auch inhaltlich.

ping pong
ping pong ping
ping pong ping
ping pong

Abb. 22: Eugen Gomringer, ping pong (keine Original-Typographie)

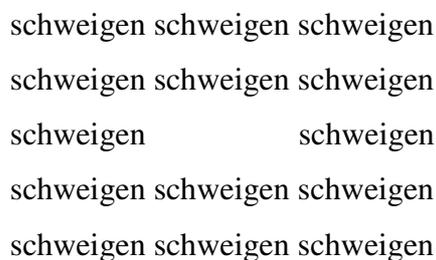
w w
d i
n n n
i d i d
w w

Abb 23: Eugen Gomringer, wind (keine Original-Typographie)

Das Verfahren Visuell-konkreter Poesie probiert neue Inhalte in neuen Konstellationen (vgl. Gomringer 1996, 9) aus, ohne dass die konventionell-lineare Kommunizierbarkeit unterbrochen oder gestört wird. Schrift und Sprache dokumentieren und vertreten den Zeitgeist, d.h. Texte der Visuell-konkreten Poesie (re-)präsentieren die Zeitsprache und das Zeitgefühl. Die Tendenz der „formalen vereinfachung“ (Gomringer ²1991, 155) fordert ein literarisches Schriftbild, das einerseits der Forderung nach Knappheit und

²⁸⁷ Mallarmé fordert die überschaubare Teilung des Wortmaterials auf der Fläche. In seinem vielzitierten Text ‚Un coup de dés‘ realisiert er seine Forderung kunstvollendet. Sein Text zeichnet keine Form nach, sondern er gestaltet durch die Anordnung der Schriftzeichen ein ganzes Buch – das Buch als Gedicht.

Einfachheit entspricht, gleichzeitig aber einer ästhetischen Wertung zu unterliegen vermag. Zwischen heutiger Sprache, dem Interesse an einer raschen Kommunikation und der Dichtung besteht eine Verwandtschaft nur dann, wenn die traditionellen Versformen durch einen zeitgemäßen individualistischen Ausdruck ersetzt werden, der das lebendige Ordnungsprinzip Sprache widerspiegelt (vgl. Gomringer ²1991, 156). Eine seiner Methoden, um Schrift als visuelles Ausdrucksmittel sowohl in den Dienst der Kommunikation zu stellen als auch weitere Verwendungsweisen zu ermöglichen, sieht Gomringer in der konsequenten Kleinschreibung. Konstellationen werden nach Gomringer zu Gebrauchsgegenständen und bleiben, bzw. werden durch die Hervorhebung des Bildcharakters des Schriftzeichens einprägsam und memorierbar.



schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen

Abb. 24: Eugen Gomringer, schweigen (keine Original-Typographie)

Übergreifende Thematik der Konstellationen ist das durch die sparsame Verwendung der Schrift ausgedrückte ‚Schweigen der Wörter‘. Die Visuell-konkrete Poesie will den absoluten Charakter des Materials – Schönheit und Abenteuerlichkeit des Zeichens an sich – (Gomringer) bewahren.

„die konstellation ist die einfachste gestaltungsmöglichkeit der auf dem wort beruhenden dichtung. sie umfaßt eine gruppe von worten – wie sie eine gruppe von sternern umfaßt und zum sternbild wird.“ (Gomringer ²1991, 159)

Der intendierte Effekt entsteht durch das Spannungsverhältnis von beschriebener und leerer Fläche (Flächensyntax) – nichts ist in der Konstellation unsinnig. Sprache soll durch nicht-grammatische Anordnung die Realität erfahrbar und artikulierbar machen (vgl. Wende 2001, 4). Für Mon „schließt das konkrete poetische Material, alle an der Sprache beteiligten Schichten [...] bis zur semantischen Struktur [...]“ (Beetz 1980,

419) mit ein, denn semantische, pragmatische und kulturelle Dimensionen sind in der Wahrnehmung des Buchstabenmaterials nicht zu isolieren. Visuell-konkrete Poesie weicht normierte Wahrnehmungsmodi auf und wird zum ‚Sinnbild‘ der Grenzüberschreitung:

„Wer Wörter verändert, möchte die Welt selbst oder zumindest seine Wahrnehmung dieser Welt verändern²⁸⁸“ (Wende 2001, 5).

Schrift wird zum Medium, das auf die Nicht-Selbstverständlichkeit der Relation von Zeichensystem und außersprachlicher Wirklichkeit verweist (vgl. Wende 2001, 5)²⁸⁹. Die Umwelt ist komplexer geworden, sie besteht aus vielen Wirklichkeitsfragmenten, so dass traditionelle Ausdrucksmittel aufgrund ihrer beziehungsreichen (inter-) medialen Zusammenhänge nicht mehr in der Lage sind, die außersprachliche Wirklichkeit abzubilden.

VIII.2. Funktionen Visuell-konkreter Poesie

VIII.2.1 Zur Kommunikationsfunktion Visuell-konkreter Poesie

Die meisten Theoretiker der Visuell-konkreten Poesie beziehen ihre Äußerungen primär auf die Sprache und entwickelten meist nur implizit ihre Position zur Schrift an sich. Gomringer wirkt dort wenig überzeugend, wo er die Schrift reduziert, um damit unverhüllte Informationen zu kommunizieren (vgl. Gomringer ²1991, 161). Schrift, einseitig und unzureichend definiert als geschriebene Sprache (vgl. Feldbusch 1985), behält immer die Funktion der Informationsvermittlung. Sollte dies tatsächlich nicht der primäre Anspruch eines Schriftproduktes sein, wird der Rezipient sich nach seiner konventionellen Seh- und Lesegewohnheit zunächst auf die Suche nach einem sinnhaften Zusammenhang machen. Die Schrift-Bild-Phänomene der Visuell-konkreten Poesie bemühen jedoch eine weitere und andere Existenzform der Schrift, die eben nicht als Übersetzung alles Schriftlichen aus dem Sprachlichen heraus abzuleiten ist. Erschöpft sich Visuell-

²⁸⁸ Das jedenfalls ist die Intention Gomringers, die von Wende assimiliert wird. Wende beschränkt sich, radikaler als Gomringer, auf das Sprachmaterial als solches und weist rigoros das Wort als Bedeutungsträger zurück (vgl. Wende 2001).

²⁸⁹ Der verlangsamte Leseprozess des Perzepts evoziert die sinnliche Wahrnehmung des Buchstabenmaterials und die Unterbrechung der Lesebewegung vom Buchstaben zum Geist; Aleida Assmann bezeichnet das Phänomen der sinnlichen Wahrnehmung als ‚wilde Semiose‘ (vgl. Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose, 1988) und betont die meditative Potenz.

konkrete Poesie also in der Vermittlung von Informationen bzw. in ihrem kommunikativen Zweck? Gomringer trennt unreflektierte Information von reflektierter (ästhetischer). Ist Visuell-konkrete Poesie also in besonderem Maß reflektiert und dadurch besonders ästhetisch? Die zunächst von Gomringer etablierten Einwort-Texte vermitteln jedoch universale Strukturen und verweisen, auch nach eigener Aussage, durch die Transparenz ihrer Sprachstrukturen, auf deren Magie (vgl. Gomringer ²1991, 164) – also auch auf eine außersprachliche Wirklichkeit, die durch Schrift gar nicht abbildbar ist.

Informationen enthalten alle Texte der Visuell-konkreten Poesie aus „kommunikativen Gründen“ (Gomringer ²1991, 161) – das liegt an den konventionalisierten Decodierungsmethoden, die moderne Rezipienten bei einem Schriftprodukt anwenden. Kommunikation aber setzt die Abhängigkeit von Zeichen (Signifikant) und Begriff (Signifikat) voraus um zu funktionieren, d.h., sie schließt alle Komponenten der Sprache mit ein. Texte der Visuell-konkreten Poesie stehen an der Schwelle von Kommunikabilität und Autoreferentialität, von Instrumentalisierung und Entpragmatisierung. Der Rezipient entscheidet sich bzw. er wird aufgrund der verfremdeten Anordnung des Buchstabenmaterials veranlasst, die ontologische Existenz der Materialität von Schrift als konstitutiv für das Gedicht zu erkennen und lässt dadurch seine Wahrnehmung zwischen den Möglichkeiten der unmittelbaren Existenz und dem Verweischarakter der Schrift oszillieren. In ihrem Materialbewusstsein thematisiert Visuell-konkrete Poesie die Bedingungen der Kommunikation überhaupt, d. h. sie ist selbstreflexiv und zeigt damit „ein zentrales Charakteristikum der so genannten Moderne“ (Ernst nach Wende 2001, 9). Der Buchstabe erfüllt im konventionalisierten logozentrierten Gebrauch eine zweckmäßige Funktion, nämlich die Kennzeichnung eines bestimmten Lautwertes. Die verbundenen Lautwerte (Phoneme) verweisen auf eine außersprachliche Wirklichkeit. Erst in der Isolation erweist sich der Buchstabe als eigenständiges Konstrukt aus Linien, als selbständige und unabhängige Form.

Die nicht-mimetische Visuell-konkrete Poesie thematisiert und konzentriert sich auf ihre künstlerischen plastischen Mittel und – indem sie sich selbst bedeutet – gewinnt sie ihre Selbständigkeit und wird darin zugleich entfunktionalisiert und konkretisiert (vgl. Wende 2001, 7). Die Tendenz, die außersprachliche Wirklichkeit auszuschließen, wird da realisiert, wo die Informationsvermittlung annulliert ist, damit allein die gestische Art der Kommunikation übrig bleibt (vgl. Beetz 1980, 426). Die Kommunikationssitua-

tion wird allerdings erhöht durch die potenzierte implizite Information und die beschränkten kontextuellen Verstehenshilfen (vgl. Beetz 1980, 429).

Die Betonung der Selbstreflexivität der Schriftsprache im lyrischen Sprechen, die die Visuell-konkrete Poesie potenziert, besteht in der Vermischung von Objekt- und Metaebene, die jedem ästhetisch-poetischen Objekt mehr oder weniger offensichtlich inhärent ist. Das Reden des Gegenstandes selbst wird in der Sprach- und Literaturwissenschaft als Objektsprache, das Reden über das Reden des Gegenstandes als Metasprache bezeichnet. Nach Roman Jakobson liegt die poetische Funktion der Poesie darin,

„daß sie weder den Sprecher noch den Zuhörer noch den Kontakt zwischen den Beiden noch den außersprachlichen Referenten noch den zur Kommunikation gebrauchten Code, sondern die Mitteilung selbst ins Zentrum des Mitgeteilten rückt. [... Entsprechend folgert David Martyn], daß die Literatur kein bloßes Medium für die Kommunikation über etwas anderes ist, sondern daß ihr das Medium selbst zum Thema wird“ (Martyn 1995, 667).

Die Differenz zwischen (Schrift-)Sprache, die beschreibt (konstativ) und einer, die selbst etwas ausführt (performativ), steht im Zentrum des Dekonstruktivismus' auch Derrida. Die selbstreferentiellen Texte der Visuell-konkreten Poesie bedienen sich radikaler als traditionelle Lyrik (z.B. Goethes ‚Ein Gleiches‘) performativer Ausführungen.

VIII.2.2 Zur Abbildungsfunktion Visuell-konkreter Poesie

Visuelle Poesie und Konkrete Dichtung verstehen sich selbst als nicht-mimetische Kunst (vgl. Beetz 1980, 429). Andreotti (³2000), Wende (2001) u.a. konstatieren, dass sich die Texte Visuell-konkreter Poesie ausschließlich auf die Sprache und dadurch konstitutiv auf die Schrift an sich beziehen und kein Interesse haben, außersprachliche Wirklichkeit zu erfassen oder in Wechselwirkung mit ihr zu treten. Schrift ist in den Texten der Visuell-konkreten Poesie nicht mehr Träger fester Bedeutungen. Andreotti formuliert eine „Regression vom Sinn zur Form“ (Andreotti ³2000, 339), allerdings einer abstrakten Form, die die Dialektik von ontologischer Existenz und intelligentem Vehikeldasein thematisiert. Der Blick wird weg vom Bedeuteten, weg von jeglicher

Symbolfunktion²⁹⁰ hin auf das Bedeutende gezogen, bis hin zur Infragestellung von Bedeutung überhaupt (Sprachskepsis). Die Texte betonen die Sinnträger an sich durch das räumliche Nebeneinander und lösen die symbolische durch die paradigmatische bzw. gestische Schreibweise ab (vgl. Andreotti³2000, 340f.).

Die Symbolfunktion der Sprache tritt unter Preisgabe des „sekundären semiotischen Systems“²⁹¹ (Andreotti³2000, 341) zurück, um die Sprache auf ihre ursprüngliche, materiale Funktion zu konzentrieren und damit einen neuen Zugang zu den Dingen zu ermöglichen. Verschiebungen vollziehen sich sowohl in der Semantik als auch in der Syntax und Grammatik. Die Texte arbeiten mit einem neuen Zeichenbegriff, durch den die Dinge nicht symbolisch bedeuten, sondern gezeigt werden sollen, wie dies insbesondere an Gomringers ‚schweigen‘ deutlich wird (vgl. Andreotti³2000, 341).

Durch die Abkehr von der mimetischen Sprachfunktion bricht die Visuell-konkrete Poesie mit einer langen Traditionsreihe – nämlich mit der traditionellen Bedeutungs- und Symbolfunktion der Sprache. Sie will also nicht die außersprachliche ‚Wirklichkeit‘ abbilden, sondern nur sich selbst zeigen und zu einer tiefgreifenden Spracherneuerung führen oder eine neue Schriftwahrnehmung ermöglichen. Der Abstraktionscharakter der Schrift wird negiert bzw. in den Hintergrund gerückt. Dennoch muss die Funktion der Schriftsprache – denn Schrift bleibt ja immer Schriftsprache – differenziert betrachtet werden. Außersprachliche Wirklichkeit ist von der Bedeutsamkeit des Buchstabenmaterials zu trennen. Demnach müssen in den Texten Visuell-konkreter Poesie drei Ebenen unterschieden werden. Die symbolische, übertragene Bedeutung ist in dem Text „schweigen“ (Gomringer) zunächst ausgeschlossen, aber nicht die wörtliche Semantik. Das bedeutet wiederum, dass die Buchstaben so miteinander verknüpft sind, dass eine semantische Lesart möglich ist. Dagegen werden in den Letterngedichten die Buchstaben bewusst asemantisch verwendet, um neue Assoziationen zu ermöglichen.

²⁹⁰ Jedes Zeichen kann, semiotisch gesprochen, drei Beziehungen enthalten: eine symbolische, eine paradigmatische und eine syntaktische. In der traditionellen Literatur dominiert die symbolische Schreibweise, die auf einen ‚höheren Sinn‘ gerichtet ist. In der symbolischen Schreibweise verschwinden die Zeichenkörper zur Gänze in ihrer Bedeutungsfunktion (vgl. Andreotti³2000, Assmann 1988).

²⁹¹ Nach Roland Barthes ist das sekundäre System ein Bedeutungssystem, in dem übertragene Bedeutungen (Konnotationen) wesentlich sind.

VIII.2.3 Die ästhetisch-poetische Qualität Visuell-konkreter Poesie

Die Intention der Sprachskepsis lässt in der Visuell-konkreten Poesie meist alle formalen Merkmale verschwinden, die ein Gedicht zu einem Gedicht machen. Texte der Visuell-konkreten Poesie besitzen weder metrische (Versfuß, Reim, Kadenz), noch rhythmische Strukturen, da sie sich jeglicher Syntax entledigt haben. Außerdem ist kein Subjekt mehr erkennbar („ichlose Texte“, vgl. Andreotti ³2000, 340). Die Frage, was überhaupt ein Gedicht zu einem Gedicht macht, ist ein vielfach kontrovers diskutiertes Thema, vor allem nach der Radikalisierung der Freien Rhythmen durch Brecht (vgl. Burdorf ²1997). Die offenbar nicht unmittelbar erkennbare Ästhetik der Visuell-konkreten Poesie ruft immer wieder Kritiker auf den Plan, die auf den ‚Mangel‘ an Reim, Rhythmus, Syntax, Wortkörper usw. verweisen, um die Berechtigung der Gattung in Frage zu stellen (z.B. Friedrich 1985, 13). Die Programmierer der Visuell-konkreten Poesie selbst benutzen den Begriff der „Poesie“ zuweilen eher unreflektiert (eine Ausnahme bilden Gappmayr 1968²⁹² und S. J. Schmidt 1986) – im Gegensatz zu den Termini „visuell“ und „konkret“ (zu Gomringer s. o.). Auch in der Forschungsliteratur gibt es eher selten Diskurse und Reflexionen (Andreotti ³2000, Knörrich 1992) über die Berechtigung und Relevanz des Poesie-Begriffs in der Visuell-konkreten Poesie.

Die oft gestellte Frage, was ein Gedicht zu einem Gedicht macht, löst sich im Fall der Visuell-konkreten Poesie nicht allein durch die Beschreibung der Merkmale des Phänomens²⁹³, sondern zusätzlich durch die Abgrenzung zu anderen Gattungen und zur traditionellen Lyrik – von der traditionellen Gattungspoetik her sind die Texte der Visuell-konkreten Poesie nicht mehr bestimmbar. Es gibt innerhalb der Lyriktradition kaum konstante strukturelle Merkmale. Kürze, Konzisheit und Prägnanz des sprachlichen Ausdruck gelten für die Visuell-konkrete Poesie als konstitutive Elemente (vgl. Burdorf ²1997, 9). S.J. Schmidt (1968) u.a. benutzen den Begriff der „Differenzqualität“, demzufolge jedes literarische Werk von der empirischen Wirklichkeit, vom alltäglichen Sprachgebrauch sowie von den vorgegebenen literarischen Normen abweicht. Nach

²⁹² Nach Gappmayr (1968, wieder abgedruckt in Gomringer 1996) geht die radikale Visuelle Poesie von der Differenz von Wahrgenommenem und Gedachtem aus, also der Differenz zwischen Zeichen und Begriff. Dies sei in der visuellen Poesie „poetische Qualität“.

²⁹³ Merkmale lyrischen Sprechens wie Liedhaftigkeit, Vers, Metrum, Strophe, Rhythmus usw. treffen für Texte Visuell-konkreter Poesie nicht zu. Lediglich Kürze und Konzisheit, die in traditioneller Dichtung eher ein fragwürdiges Kriterium darstellen, bleiben in den Texten erhalten, werden sogar zum Programm.

Roman Jakobson manifestiert sich die Poetizität lyrischen Sprechens schlechthin dadurch,

„daß das Wort als Wort, und nicht als bloßer Repräsentant des benannten Objekts [...] empfunden wird [und damit] selbständigen Wert [erlangt]“ (Jakobson 1979, 79).

Diesem Begriff entspricht die Visuell-konkrete Poesie in besonderem Maße vor allem dort, wo sie nichtsymbolisch erscheint, sondern auf die Sprache selbst bezogen bleibt, so dass die Sprache und also auch die Schrift die Möglichkeit der Weltorientierung zwar bedingt (vgl. Andreotti ³2000, 436), jedoch nicht der einzige ‚Zweck‘ bleibt. Selbständigen Wert erhält das Wort allerdings auch dort, wo das Verhältnis der Sprache zur außersprachlichen Wirklichkeit mitschwingt, wo die Sprache bzw. die Schriftzeichen Symbole für etwas sind.

VIII.3. Typen und Formen visuell-konkreter Poesie

VIII.3.1 Typologisierung und Methoden

Der Grenzcharakter der Visuell-konkreten Poesie erschwert eine eindeutige Typologisierung der Gattung. Grenzen werden auf Objekt- und Metaebene überschritten in den Bereichen Schrift und Bild, Spiel und Magie und berühren die Frage nach der lyrischen Qualität, die ein Gedicht zu einem Gedicht macht. Auch die Binnenstruktur der Visuell-konkreten Poesie wurde unterschiedlich kategorisiert (vgl. J.S. Schmidt 1972, Bense 1964, wieder abgedruckt in Gomringer 1996). Einige Methoden und Prinzipien werden allerdings auffällig häufig verwendet, wie Isolation und Permutation des Buchstabenmaterials. Vor allem die intendierte Betonung der visuellen Dimension der Dichtung operiert mit der Kombination der Schriftbausteine mit sprachunabhängigen graphischen, ikonischen und ornamentalen Elementen. Die Programmierer nehmen unterschiedliche Typologisierungen vor, so dass es keinen abgeschlossenen Typenkanon geben kann. Unzweifelhaft geht jedoch von der Einteilung Gomringers die stärkste Wirkung aus – seine Konstellationen sind festes Inventar des vagen Kanons. Die Gomringer'sche Kategorisierung wird an einigen Stellen ergänzt oder spezifiziert. Gomringer subsumiert sechs ‚Formen‘ unter den Kanon der ‚Visuellen Poesie‘, während die Zugehörigkeit des Dialektgedichtes zur Gattung doch eher auszuschließen ist.

VIII.3.2. Typen Visuell-konkreter Poesie

VIII.3.2.1 Die Blickspurkonstellation

Der Terminus der Blickspurkonstellation richtet sich verstärkt auf den Rezeptionsprozess. Hier werden Schrift-Bild-Phänomene bezeichnet, die neben dem typographischen auch anderes graphisches Material (Pfeile, Umrandungen) enthalten sowie Phänomene, deren zusätzliche ikonische Zeichen funktional den Blick des Rezipienten lenken (z.B. Siegfried J. Schmidt). Bevor die Schriftzeichen decodiert werden, dominiert der graphisch-ikonische Gesamteindruck die Wahrnehmung. Der Typ der Blickspurkonstellation weist aufgrund seiner definitorischen Offenheit eine Vielzahl von Variationen auf: Es gibt Autoren, die zusätzlich zum typographischen Material Handschriftliches in ihre Schrift-Bild-Phänomene einfügen (z.B. Siegfried J. Schmidt). Es begegnen Gedichte aus anderem Zeichenmaterial, wie z.B. Noten (z. B. Karl Riha) oder Gedichte, die andere Schriften als die lateinische verwenden (z.B. die hebräischen Texte des Wieners Peter Daniel). Diese Variationsbreite führt die Blickspurkonstellation noch näher an die (skripturale) Malerei heran.

VIII.3.2.2 Die Textraumkonstellation

Der im Barockkapitel eingeführte Terminus des Textraumgedichts (siehe Kapitel VI) eignet sich in Variation auch für Texte der Visuell-konkreten Poesie, da sie die räumliche Verteilung des Schriftmaterials auf der Fläche *expressis verbis* zum Programm erheben. Die Betonung liegt hier bereits auf der Hervorhebung der Schriftmaterialität. Im Unterschied zur barocken Typologisierung wird in dieser Typologie das Umrissgedicht, das dort einen eigenen Typ präsentierte, als Sonderform unter die Textraumkonstellationen subsumiert. Das liegt zum einen an der eher geringen Anzahl der Paradigmen. Zum anderen trägt eine Einteilung nach äußeren Merkmalen bzw. ausschließlich nach den graphischen Anteilen eines Schrift-Bildes hier nicht zu einer Klärung der Gattung bei. Die Textraumkonstellation beschränkt sich auf die Nutzung des Buchstabenmaterials zur Schaffung lyrischer Schrift-Bilder. Der graphische Anteil besteht also, wie im Barock, auf der teilweise mimetischen Nachahmung realer (Reinhard Döhls „Apfel“) oder leicht verfremdeter Gegenstände (André Thomkins Kreuz in „lunds wandlungen“, Ulrichs' „Ebbe und Flut“).

Der quantitativ größte Teil der Textraumkonstellationen sind jedoch Texte, die analog zur Malerei als „abstrakte Poesie“ beschrieben werden können (z.B. Texte Kurt Martis, Helmut Heißenbüttels, Ernst Jandls, Guillermo Deislers).

VIII.3.3 Formen Visuell-konkreter Poesie

Bei der Einteilung der Schrift-Bild-Phänomene in verschiedene Typen handelt es sich eher um eine Kategorisierung entsprechend des inneren Gefüges (Binnenstruktur) der Texte. D.h. die unterschiedlichen Formen können in beiden Typen der Visuell-konkreten Poesie, in den Textraum- und in den Blickspurkonstellationen, Anwendung finden. Die Vermischung der Formen liegt in der Natur der Sache, denn der Charakterzug des Grenzgängers ist untrennbar mit Visuell-konkreter Poesie verbunden.

VIII.3.3.1 Ideogramme

Ideogramme sind aus Buchstaben und Wörtern gebildet, die aufgrund ihrer Anordnung einen nichtfiguralen Seh-Gegenstand bilden, gleichzeitig aber einen sprachlogischen Aufbau besitzen. Aufgrund ihrer semantischen und semiotischen Intentionen bilden sie in sich geschlossene Paradigmen. „Die form des ideogramms ist ihr inhalt“ (Bremer nach Knörrich 1992, 102). Schriftsprache und Bild werden qualitativ und quantitativ gleichwertig verwendet.

In den bisherigen Überlegungen wurde deutlich, dass die phonetische Realisation meist nicht nur möglich, sondern auch nötig ist – wenn keine Rezitation erfolgt, so doch zumindest eine innere Vokalisation. Vorbilder des Ideogramms, der Konstellation und der Piktogramme sind die barocken Figurengedichte. Das Ideogramm lässt sich nur durch seine geschlossene Struktur von der Konstellation abgrenzen (vgl. Adler/Ernst 1987, 320). Der Text ‚schweigen‘ von Gomringer lässt sich als Ideogramm sowie als Konstellation bestimmen: Ein Ideogramm stellt es aufgrund seiner abgeschlossenen Form dar, einer Konstellation entspricht die Bedeutung der freien Fläche. Der Begriff des Ideogramms kann auch als Sammelbezeichnung für die Typen der Konstellation, des Piktogramms, des Typogramms, des Rasters und lettristischer Texte gelten.

VIII.3.3.2 Konstellationen

Konstellationen bilden mit den Ideogrammen häufig Mischformen. Der Begriff der Konstellation geht auf Mallarmés Sternbildkonstellationen zurück und bezeichnet eine von Gomringer entwickelte Gedichtform. Konstellationen bestehen aus mehreren, aber stets wenigen verschiedenen Wörtern, die nicht durch syntaktische Mittel, sondern aufgrund ihrer materiellen, konkreten Anwesenheit und Position im selben Raum miteinander in Beziehung stehen, so dass meist mehrere Wahrnehmungs- bzw. Leserichtungen möglich werden und die Struktur verschiedene Sinndeutungen anbieten kann. In ihnen ist die Verwendung der Techniken wie Permutation und Kombination charakteristisch; sie sind nicht unbedingt geschlossene Gebilde. Der zwischen den Buchstaben bestehende oder sie umgebende Raum wird semantisiert und schafft neue Assoziationsmöglichkeiten. Konstellationen bestehen aus Buchstaben, Silben oder Wörtern und ihren Zwischenräumen. Viele Assoziationsmöglichkeiten sowie vielfältige Sinnerlebnisse gehören zum Programm der Konstellation.

sehen trennen verbinden

sehen und

trennen

sehen und

verbinden

verbinden und

sehen

trennen

und sehen

sehen und

verbinden

Abb. 25: Eugen Gomringer, sehen trennen verbinden (keine Original-Typographie)

VIII.3.3.3 Piktogramme

Piktogramme sind Schrift-Bilder mit figural-abbildenden Umrissen²⁹⁴. Sie stellen sozusagen die Visuell-konkrete Entsprechung zur barocken Figurenlyrik dar (vgl. Verweyen 1989, 48). Diese auf Gegenstandsabbildung angelegte mimetische Form der Visuell-konkreten Poesie steht in engem Zusammenhang mit allen traditionellen Figurengedichten. Entweder werden Formen mit Text angefüllt oder Texte durch figurierte Formen begrenzt. Text und Figur können semantisch und semiotisch kontrastiert werden oder sich tautologisch annähern. Poetisch sind die Gebilde deshalb zu nennen, weil das Verhältnis von graphischer Figur und textlicher Aussage semantisch und semiotisch bestimmbar ist. Piktogramme sind im Gegensatz zu Ideogrammen und Konstellationen meist tatsächlich ausschließlich visuell kommunizierbar (vgl. Gomringer²1991, 165f.), z.B.: Reinhard Döhls „Apfel“ oder Ernst Jandls Pfeil (Abb. 26).

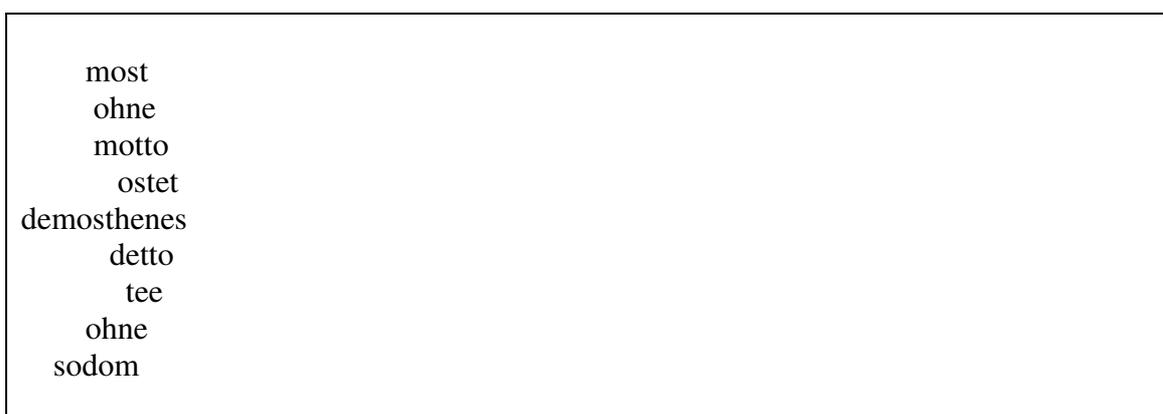


Abb. 26: Ernst Jandl, Pfeil (keine Original-Typographie)

Abstrakte Piktogramme bilden eine Mischform mit den Konstellationen, bei denen die Fläche zum Bedeutungsträger wird. Das Verhältnis von Schrift und Kontur verwischt inhaltlich ebenso wie auf der Ebene der äußeren Struktur.

²⁹⁴ Zu unterscheiden sind Piktogramme mit schriftlichem Material und solche, die aus nicht-schriftlichem Material bestehen. Im Rahmen dieser Studie konzentriert sich die Untersuchung auf Phänomene, in denen das Schriftmaterial und somit auch die Schriftmaterialität konstitutiv sind.

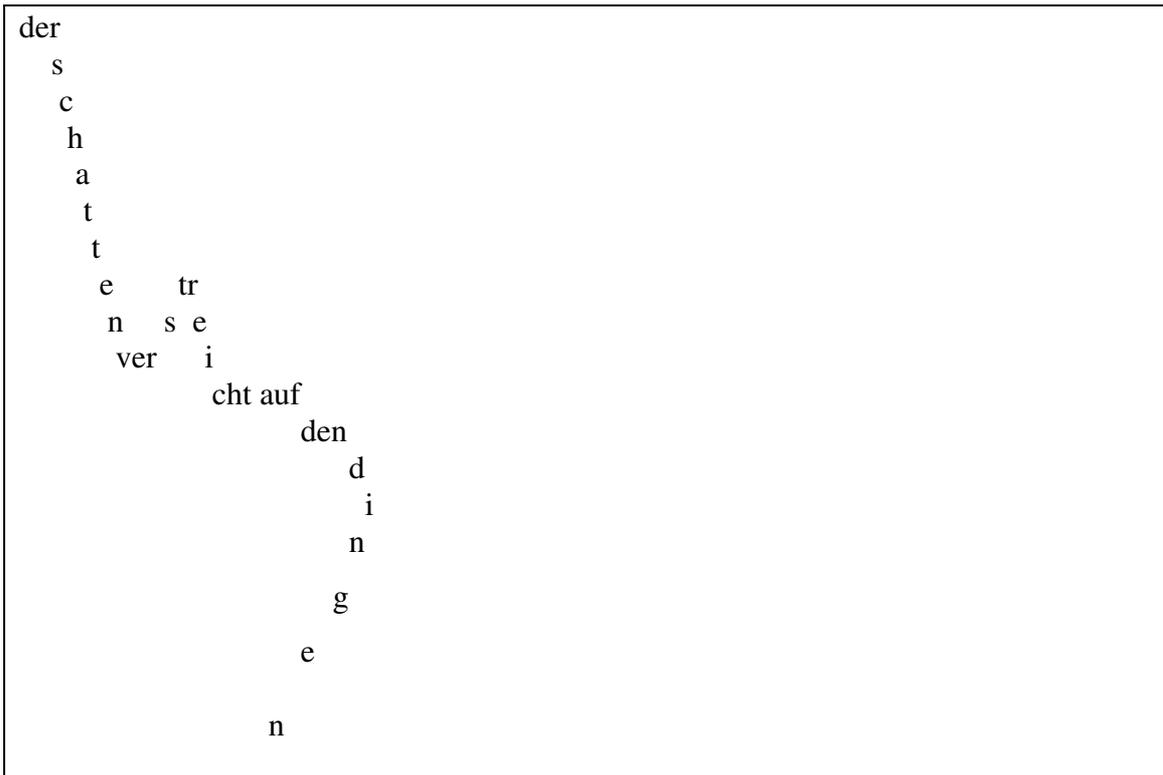


Abb. 27: Ernst Jandl, Schatten (keine Original-Typographie)

VIII.3.3.4 Typogramme

Typogramme (Gomringer) oder Typoeme (Ernst)²⁹⁵ beziehen sich intensiv auf die Buchstabengestalt (-ung). „poesie entdeckt sich in buchstaben, verändert sie und verändert ganze textbilder, die dadurch gleichzeitig dichterisch interpretiert werden“ (Gomringer²1991, 166). Typogramme bewegen sich auf der Grenze von Poesie und Handwerk und bilden dadurch einen Bezugspunkt von barocker Figurenlyrik und Visuell-konkreter Poesie. Die Setzer- und Druckerkunst war im Barock ein wesentlicher Bestandteil des Dichtungsprozesses, da die Hervorbringung einer mimetischen Kontur ein ausgeklügeltes Spiel zwischen Buchstaben und Freiräumen sein musste. Typogramme nähern sich zudem durch die meist erhebliche Größe der verwendeten Buchstaben den gliedernden Initialen.

²⁹⁵ Typogramme haben nicht immer eine so klare Semantik wie das abgebildete Beispiel. Typoeme dagegen sind seriell gebildete typographische Gedichte „mit paratextueller Zeilensyntax“ (Ernst 1991, 566) meist ohne semantischen Inhalt (vgl. Adler/Ernst 1987, 322).

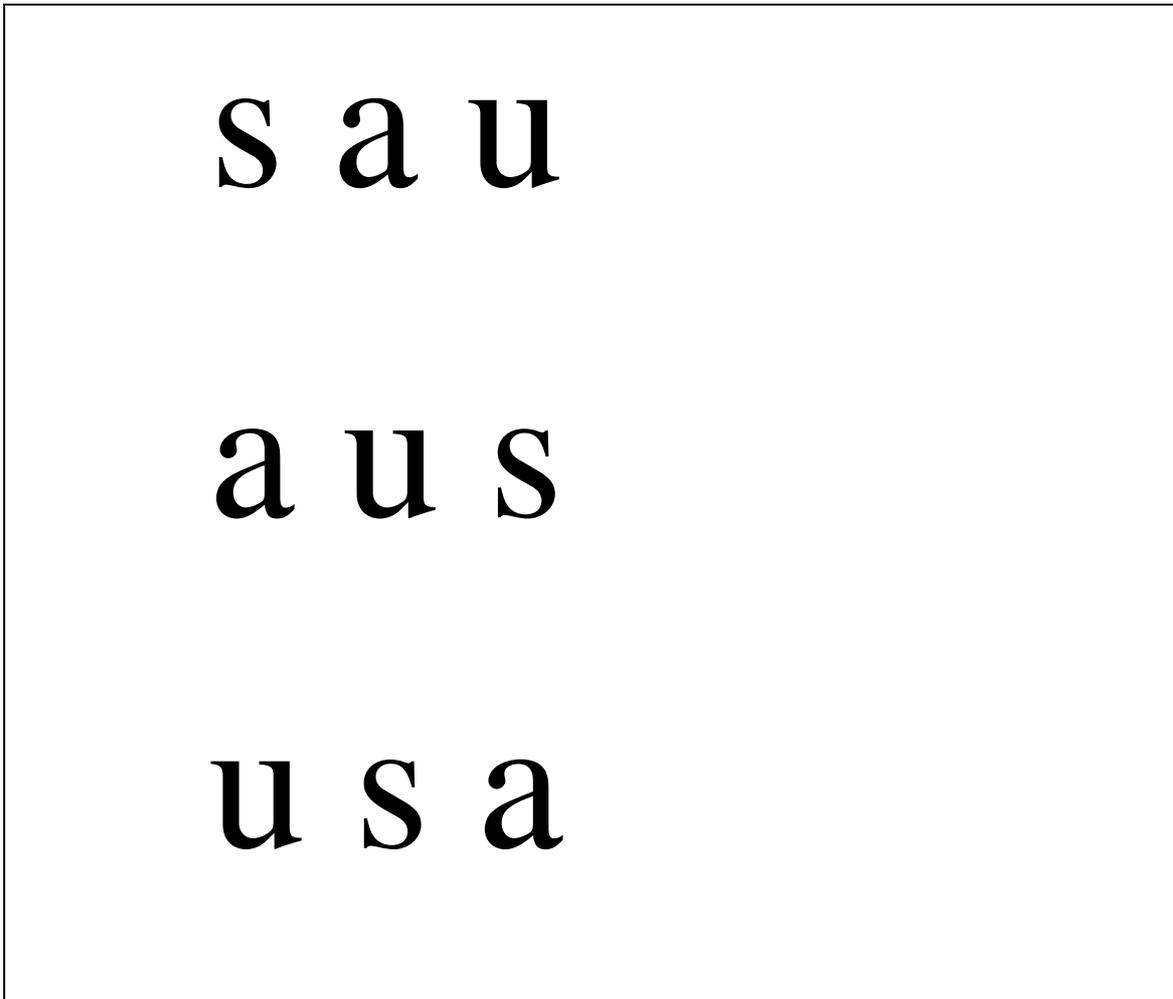


Abb. 28: Hansjörg Mayer, sau aus usa (keine Original-Typographie)

VIII.3.3.5 Raster

Franz Mon bezeichnet ein Flächenbild als Raster, das „ein ganzes vokabelfeld [bietet]; in dem nicht genau festlegbar ist, ob laute, silben, wörter, sätze die tragenden einheiten sind“ (Mon 1967, wieder abgedruckt in Gomringer ²1991, 171). So wie der Konstellation und dem Ideogramm der Begriff der Entfernung des Schriftmaterials entspricht, definiert sich die Form des Rasters über die Dichte (Vokabelraster) – deren Existenz ist jedoch nicht immer ohne weiteres wahrnehmbar. Die Konstellationen und Ideogramme bestehen aus Teilen mit klarer Bedeutung, die immer eine potentielle Lautform besitzen. „in rastern erfaßt der lesende blick eine Vielzahl wechselnder beziehungen und andeutungen, ohne zu einem eindeutigen ergebnis zu kommen“ (Mon 1967, wieder abgedruckt in Gomringer ²1991, 171). Das Raster ist mit der Konstellation vergleichbar, da beide keine notwendige Grenze haben und beliebig fortsetzbar wären, hätte nicht die Seite eine Begrenzung.

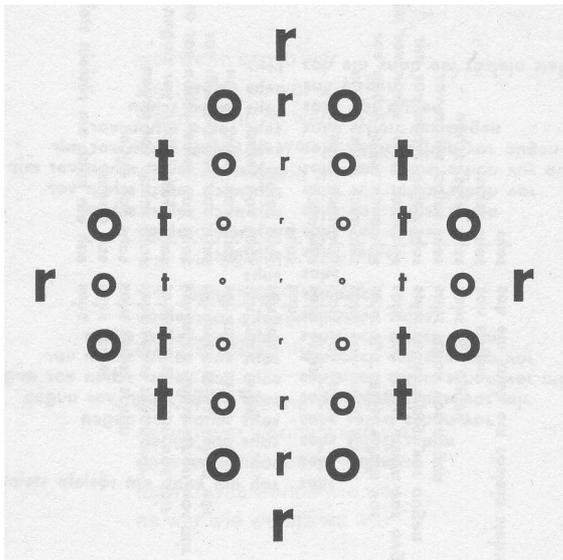


Abb. 29: Franz Mon, rotor, aus: Gomringer ²1991, 106

Die von Mon gewählte Bezeichnung lässt auch eine Verwandtschaft zu den mittelalterlichen Gittergedichten ohne inneres figurales Muster erkennen. Raster, Ideogramme und Konstellationen verbinden sich auch durch ihren größtenteils geometrischen Aufbau. Dieser gehört beim Raster jedoch zum Programm und nähert sich dadurch der Form des

magischen Quadrats, das den Eindruck vermittelt, nahezu unendlich viele

Decodierungsmöglichkeiten mit derselben ‚Bedeutung‘ zuzulassen. Ein Beispiel, das den magoiden Charakter Visuell-konkreter Poesie hervorhebt, ist das Gedicht „Rotor“ von Franz Mon (Abb. 29)

Das Einwortgedicht „Rotor“ stellt einen Drehkörper dar, der sich um ein ‚r‘ dreht, das sowohl einmal den ersten und einmal den letzten Buchstaben des Wortes bildet. Das Schwindeschema verwirklicht sich durch das Diminuendo-Prinzip. Die Buchstaben bilden die Form einer gleichschenkligen Raute. Die Drehbewegung wird sowohl durch die nahezu nicht erkennbare Rastermitte suggeriert, wie auch durch das untere ‚r‘, das einer Kreiselspitze gleicht. Die Drehbewegung variiert sich und offenbart die Dynamik des Buchstabenmaterials, die sich als Wirkungssteigerung offenbart.

VIII.3.3.6 Lettristische Texte

Lettristische Texte/Lettern²⁹⁶ sind Buchstabentexte, in denen die Bedeutung vorwiegend aus ihrer typographischen Form hervorgeht. Meist lösen sich die Wörter in Buchstaben auf, wie auch in dem Pfeil-Beispiel Jandls. In Lettristischen Texten ist im Unterschied zu den Piktogrammen jedoch größtenteils keinerlei Zeichenfunktion mehr zu erkennen. Die Buchstaben können allerdings zu neuen potentiellen Verbindungen zusammengefügt neue Assoziationsketten hervorrufen. Andreotti bezeichnet Lettern-Gedichte als

²⁹⁶ Zusätzlich zu diesen Formen Visuell-konkreter Poesie nennt Andreotti (³2000, 345) die Computerlyrik und den Lettrismus.

„Zeige- und Sehtexte“ (2000, 363): Sie sind nahezu ausschließlich visuell rezipierbar, sie lassen meist nur eine innere Vokalisation zu.

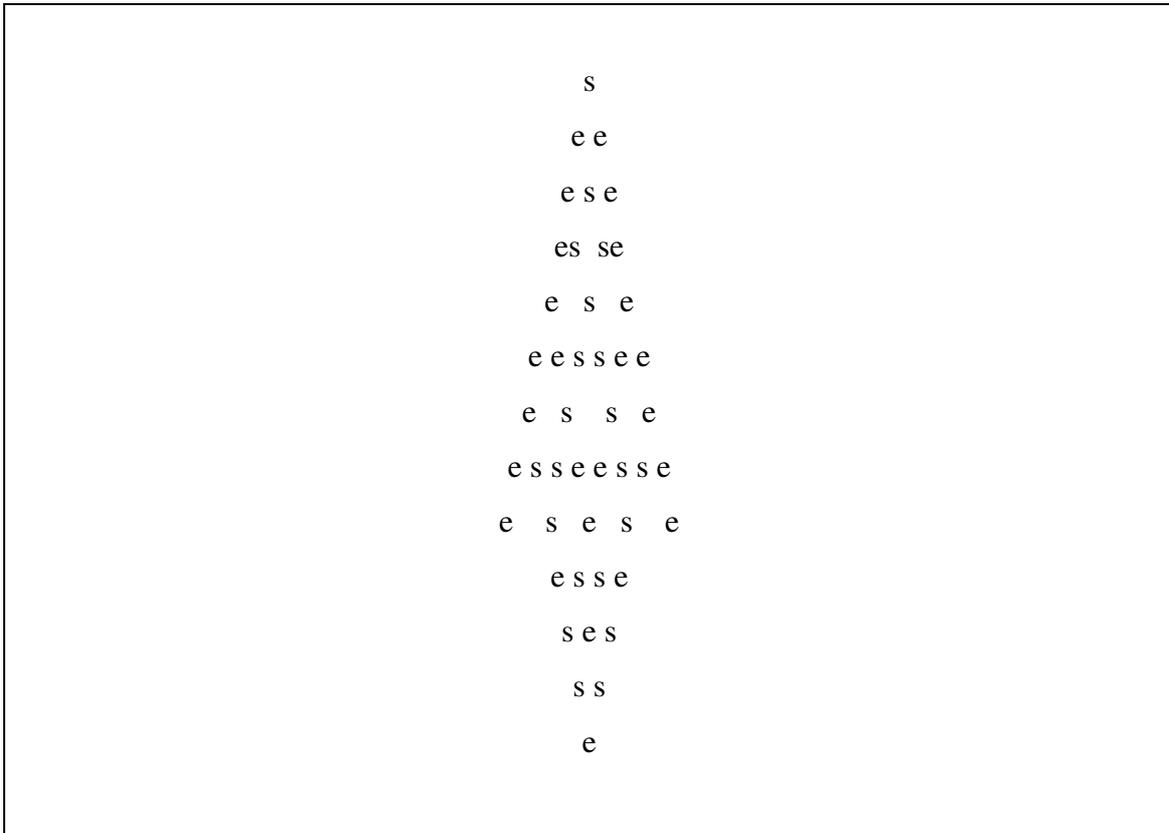


Abb. 30: Franz Mon, see (keine Original-Typographie)

VIII.3.3.7 Anagramme

Das Anagramm steht in enger Verwandtschaft zum Palindrom. Beide wurden ursprünglich zu magischen und mystischen Zwecken verwendet. Die anagrammatische Methode vertauscht alle Buchstaben eines Wortes, Satzes oder Verses so miteinander, dass ein neuer, anderer semantischer Sinnzusammenhang erkennbar ist. Dadurch können sie auch als Permutationsgedicht bezeichnet werden, wie z.B. Thomkins Texts „lunds wandlungen“ (vgl. Verweyen 1989, 48). Ebenso wie die Akrosticha und ihre Bruderformen ist das Anagramm eine beliebte Methode zur Pseudonymbildung und steht somit in der Nähe eines schrift-magischen Namenszaubers. Eine Regel des Anagramms besteht in der notwendigen Verwendung aller Buchstaben des Wortes oder Satzes bei der Umstellung. Anagramme symbolisieren die Wandelbarkeit alles Irdischen und haben somit immer transzendenten Charakter.

3.3.8 Palindrome

Palindrome (gr. Rückwärtslauf) haben ihren Ursprung im magischen Umgang mit Schrift. Sie bezeichnen Wortfolgen oder Wörter, die sowohl vorwärts als auch rückwärts gelesen werden können und immer einen Sinn ergeben – vorwiegend denselben. Wird der Sinn oder die Buchstabenfolge verändert, entsteht ein Anagramm. Das berühmteste Beispiel ist sicherlich der Reliefpfeiler, der vorwärts wie rückwärts gleichbleibend zu lesen ist. Auch Goethe machte sich die Form zunutze: Roma-Amor (Goethe, Römische Elegie I). Zunächst waren Palindrome Mittel ritueller Sprachmagie, in der Antike galten sie allerdings bereits als sprachartistische Spiele. Ihr Schwerpunkt verlagerte sich nicht zuletzt zunehmend auf die Schrift, da man ihr noch eine Steigerungsmöglichkeit der beabsichtigten Wirkung zutraute, z.B. dann, wenn die Wortgrenzen überschritten werden: „Ein Neger mit Gazelle zagt im Regen nie“ (Schopenhauer nach Weidhase: Palindrom ²1990, 339). Palindrome wurden sowohl in der weißen wie auch in der schwarzen Magie eingesetzt. Es gibt neben den häufigeren Wortpalindromen auch Satzpalindrome²⁹⁷.

Greber (2002) entwickelt eine Palindrom-Typologie. Sie ordnet verschiedene Erscheinungsformen zwei Grundtypen zu: „einsinnig-homolog“ und „doppelsinnig-heterolog“ (2002, 133). Palindrome verweisen aufgrund ihrer nicht ignorierbaren Materialität, die die „Linearität der Wahrnehmung unterläuft“ (2002, 142), auf ihren schriftmagischen Ursprung (2002, 134). Ihre Rezeption erfordert „mentale oder reale Körperbewegungen“ (2002, 140). Einen neuen Aspekt der Palindrom- und damit der Schrift-Bild-Forschung entwickelt Greber, indem sie die „Metaphorologie des Palindroms“ (2002, 142) betont. Das Rücklaufen im Rezeptionsprozess produziert eine „räumliche Vorstellung“, die eine Verwandtschaft der Gattung zum Bild offenbart. Diese räumliche und zeitliche Rückläufigkeit des Palindroms bezeichnet Greber als „chronotopisch“ (2002, 142).

²⁹⁷ Das magische ‚Sator‘-Quadrat (SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS: Der Sämann Arepo hält durch seine Arbeit die Räder) gehört mit seiner bis heute umstrittenen Bedeutung zur Form der Palindrome (vgl. Dornseiff 1922).

VIII.3.3.9 Akrosticha

Beim Akrostichon (gr. Spitze) bilden die Anfangsbuchstaben der Wörter, Verse, Strophen, usw. ein neues Wort bzw. einen semantischen Zusammenhang. Häufig ist es ein Verweis auf den Verfasser und nähert sich dadurch einer Form des nahezu omnipräsenten Namenszaubers. Hervorzuheben ist die mnemotechnische Funktion dieser Form, die ihren Ursprung in der griechischen Orakeltradition hat und damit ist ihre genuin magische Funktion konstitutiv. Vor allem ihr Rätselcharakter macht die Form auch heute attraktiv. Heute wird das Akrostichon meist aufgrund seines Spielcharakters verwendet und ist in der Werbung häufig anzutreffen. Die Form des Akrostichons variiert: So gibt es auch das Mesostichon und das Telestichon. Die hervorgehobenen zusammenhängend zu lesenden Buchstaben stehen beim Mesostichon in der Versmitte, beim Telestichon am Versende. Aufgrund seiner erschwerten Erkennbarkeit ist das Mesostichon seltener als seine beiden Geschwisterformen.

VIII.3.3.10 Chronogramme

Chronogramme sind so genannte Intextgedichte. Sie hatten ihre Blütezeit im Lateinischen des Mittelalters. Der Intext eines Chronogramms bezeichnet eine Zeitangabe, auf die man gerät, indem einige Buchstaben entsprechend ihres Zahlenwertes zusammengezählt werden müssen. Meist besteht ein inhaltlicher Zusammenhang zwischen dem Textinhalt und der Jahreszahl. Da die Zeitangabe nicht immer ohne weiteres erkennbar ist, zeigt sich die Nähe dieser Form zur Geheimwissenschaft der Kabbala. Bildet das Chronogramm einen ganzen Vers, wird es als Chronostichon bezeichnet. Chronogramme haben ihren Ursprung im schriftmagischen Denken, sind in der Visuell-konkreten Poesie jedoch eher selten anzutreffen.

VIII.4. Themen und Intentionen Visuell-konkreter Poesie

Nicht nur die Arbeitsweisen, also die darstellerische Methode der visuell-konkreten Künstler sind, wie erwähnt, sehr disparat, sondern selbst bei gleichen oder ähnlichen Themen unterscheiden sich die Produkte aufgrund ihres zu eruiierenden Denkansatzes und ihrer Darstellung (vgl. Gomringer ²1991, 6f.); dennoch lassen sich in den Texten einige thematisch-wiederkehrende Schwerpunkte erkennen. In ihnen wird „das Nicht-

Selbstverständlichkeiten des nur scheinbar Selbstverständlichen“ (Wende 2001, 10) thematisiert und reflektiert.

VIII.4.1 Falsifizierung von Leseerwartungen

Ein Leitgedanke Visuell-konkreter Poesie besteht darin, Vertrautes ungewohnt und dadurch sinnlich erfahrbar zu gestalten. Die Buchstabenbezeichnungen und ihre Anordnung auf der Wahrnehmungsfläche werden im ‚konkreten Lesen‘ in ihrer ästhetisch relevanten Eigenbedeutung erfasst (vgl. Beetz 1980, 441). Die Aufmerksamkeit des Lesers, der zugleich Betrachter ist, richtet sich nicht ausschließlich auf den Sinn des Gelesenen, obwohl die transferierende Bewegung vom Buchstaben zum Geist in der Wahrnehmung von Schrift wahrscheinlich niemals ganz ausgeschlossen werden kann. Dennoch wird durch die Thematisierung des Leseakts an sich in der Sinn- und Sinneserfahrung die Aufmerksamkeit auf die äußeren Bedingungen der Lesesituation gelenkt. Leseerwartungen werden durch eine Vielzahl an Methoden evoziert, die jedoch alle von der Autoreflexivität des Leseaktes ausgehen. Die Methodenvielfalt reicht von der Verwendung unlesbarer Zeichen, die nur entfernt als Buchstaben zu identifizieren sind (vgl. Gappmayr ‚weiss‘), über die Verwendung unsemantischer Buchstabenkombinationen (vgl. Typogramme Hansjörg Meyers) bis hin zu Texten, die eine visuell-ungewohnte (Heißenbüttel ‚Das Textbuch‘) oder sogar taktile Bewegung erfordern, wie etwa während der Rezeption zu drehende Kreisgedichte, die eine unablässig weiterwandernde Lesebewegung ermöglichen (Hansjörg Mayer).

„Seine semantische Positionslosigkeit und der in Heißenbüttels Sprachtheorie geforderte Verzicht auf die traditionelle Subjekt-Objekt-Struktur trennen den Text von der Referenz auf außersprachliche Wirklichkeit, um den Leser allein mit der eigenen Lesepraxis zu konfrontieren.“ (Beetz 1980, 443)

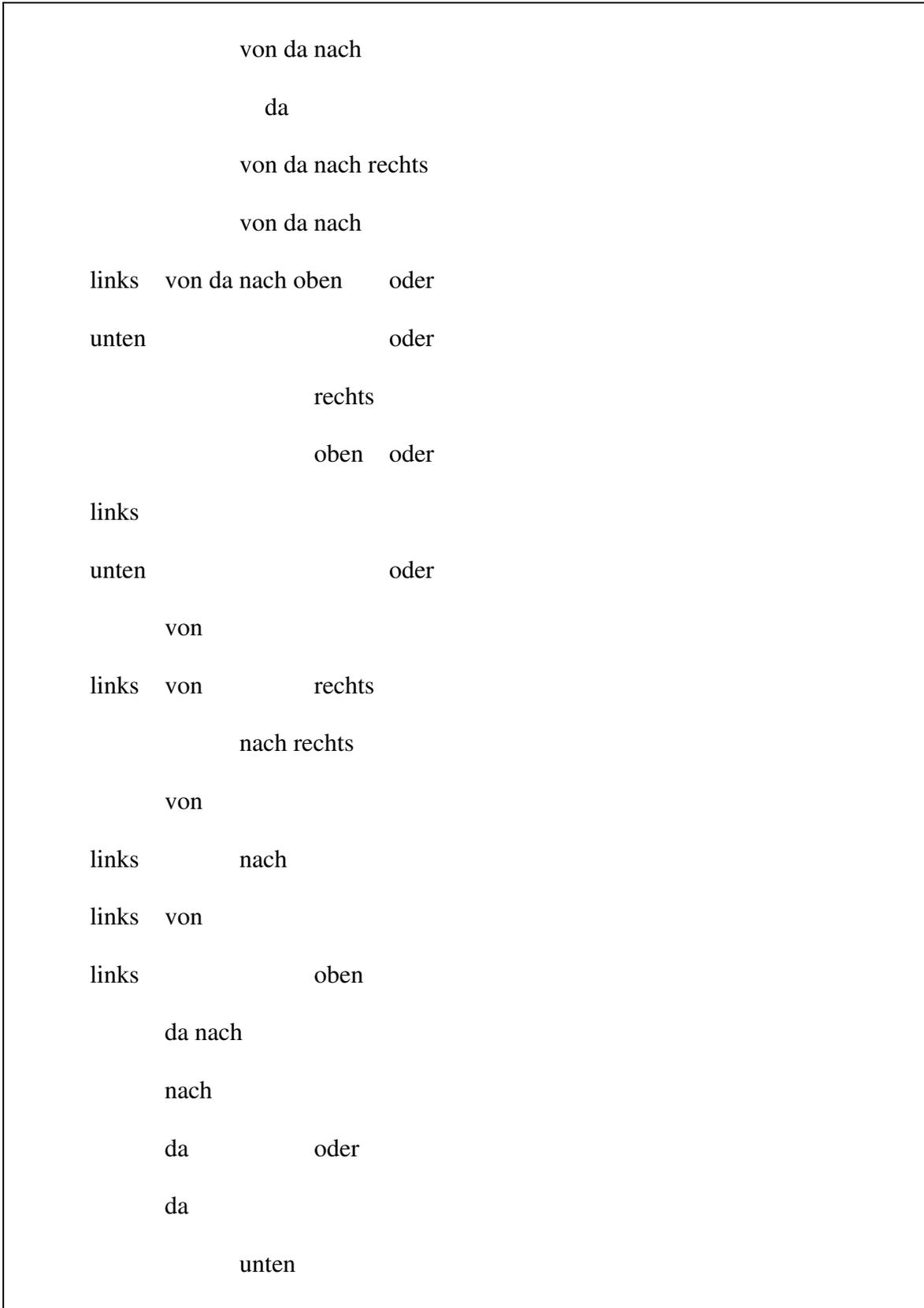


Abb. 31: Helmut Heißenbüttel, von da nach da (keine Original-Typographie)

Leseerfahrungen und -erinnerungen werden irritiert, die antizipierten Leseerwartungen, die jede (schrift-)sprachliche Kommunikation kennzeichnen, nicht bestätigt: Der Rezipient ist auf die Verschränkung von Lesen und Betrachten angewiesen. Durch die Selbstreflexion der Schriftsprache mischen sich Objekt- und Metasprache und verweisen dadurch radikal auf ein Wesensmerkmal lyrischen bzw. poetischen Sprechens schlechthin (vgl. Beetz 1980, 444). Die Störung der Rezeptionsmuster dient einerseits der Vermittlung neuer sinnlicher Erfahrungen mit Literatur, andererseits der „Bewußtmachung drucktechnischer Manipulation“ (Beetz 1980, 444) sowie der Verdeutlichung des Verfahrens einer komplettierenden Sinnerschließung. Vor die Informationsaufnahme bzw. die Sinnkonstruktion schieben sich die typographischen Elemente, die den konventionalisierten Lesevorgang zugunsten eines differenzierteren, phantasievolleren Wahrnehmungsvorgangs aufbrechen, so dass der Unterschied von Lesefolge und Leserichtung bewusst wird. Dies ist vor allem beim überspringenden, richtungsändernden Lesen der Fall, welches die Zeitfolge und die Raumordnung irritiert. Damit versucht sich die Visuell-konkrete Poesie von „ideologisch verkrusteter Sprache“ (Beetz 1980, 46) zu distanzieren. Durch die Materialanordnung und die kommunikative Verweigerung wird die Leserichtung variabel, vielfältig und die Wahrnehmungsmodi sind sukzessiv und simultan gleichberechtigt.

VIII.4.2 Sprachskepsis und Sprachfaszination

Die Absicht der Autoren der Visuell-konkreten Poesie, kritisch bzw. skeptisch mit der Sprache umzugehen, lässt häufig die traditionell-formalen Merkmale eines Gedichts nahezu gänzlich verschwinden: Verse, Strophen, Zeilen, Reime, Metren und andere Stilmittel wie die Alliteration oder sogar die figurierte Konturierung, wie sie im Barock beliebt war, begegnen selten. Programmatisch forderte zunächst die Konkrete Poesie – und später auch die Visuelle Poesie und damit dann der große Komplex der Visuell-konkreten Poesie – überschaubar, provozierend, sprach- und gesellschaftskritisch und zugleich rätselhaft und poetisch zu sein (vgl. Gomringer²1991, 6). Franz Mon thematisierte in seinen Texten das Verschwinden der Sprache und gestaltete die Texte im Spannungsfeld von Schrift und Graphik. Somit thematisierte er einen einerseits sprachphilosophisch-sprachkritischen Ansatz und andererseits einen sprachskeptischen Ansatz, der sich von dem erstgenannten abgrenzt, indem er nicht ausschließlich kritisch argumentiert, sondern gleichwohl den Ursprung der Schriftfaszination anerkennt. Diese

Texte oszillieren zwischen lesbarer und nicht-lesbarer Struktur, so dass die Zeichen zu Chiffren werden können, d.h. sie sind zwar lesbar bzw. entzifferbar, jedoch als ‚geheimnisvolle‘ Codes. Mon, Gappmayr und Gomringer reflektieren die Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen sprachlicher bzw. schriftsprachlicher Kommunikation. Sie thematisieren das Funktionieren von Sprache anhand der Verfremdung der Sprachbausteine und ihrer Vertextungsstrategien und erproben die sinnliche Qualität der Sprache. Mon will den Lesevorgang bewusst machen und verdeutlichen, dass „lesen ein umfassenderer vorgang ist als das entziffern von buchstaben“ (Mon 1959, 14.).

Der sprachskeptische Ansatz orientiert sich am Verschleiß sprachlicher Ausdrucksmittel und stellt die Visuell-konkrete Poesie in eine bereits in der Antike beginnende Entwicklungslinie. Zusammenhängende Sprache täuscht über den Zustand der Welt hinweg, „partikularisierte Sprache hingegen korrespondiert mit einer zerfallenden und schon zerfallenen Wirklichkeit“ (vgl. Wende 2001, 6). Schrift soll als Modell bestehender Wirklichkeit fungieren, in der Sinn jeweils individuell konstruiert und die Momente der Wahrnehmung zu einer Wirklichkeitsstruktur komponiert werden.

Dadurch, dass der Blick auf die Sprachzeichen selbst gelenkt wird und die Einheit von Begriff und Sein, von Signifikant und Signifikat aufgegeben wird, manifestiert sich die intendierte Sprachkritik an einer sinnentleerten Sprache. Texte Visuell-konkreter Poesie sind als Gegenreaktion auf die Überbetonung des Inhaltlichen in der literarischen Produktion zu verstehen. Die sprachtheoretische Begründung Visuell-konkreter Poesie steht somit in enger Beziehung zu Wittgensteins Sprachphilosophie: „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“ (Wittgenstein 1969, 33). Der Bruch mit der überkommenen referentiellen Funktion der Sprache bricht auch mit der Vorstellung, dass Sprache primär Träger von Information sei (vgl. Andreotti ³2000, 359f.)²⁹⁸. Die Schwierigkeit der Sprache liegt in ihrer Vieldeutigkeit und evoziert Misstrauen in die konventionalisierte Sprachverwendung, die in der Visuell-konkreten Poesie zum Verstummen bzw. zur Thematisierung des Verstummens (Gomringer ‚schweigen‘, ‚worte sind schatten‘, Helmut Heißenbüttel ‚das Sagbare sagen‘) führt. In diesen Texten schiebt sich die Sprache nicht mehr vor die Dinge und ermöglicht ihr somit den Zugang zu ihnen.

²⁹⁸ Andreotti reduziert zentrale Wertungskriterien auf den spielerischen Umgang der Visuell-konkreten Poesie mit dem Schriftmaterial. Das ermöglicht ihm eine nahe Verwandtschaft mit Wittgensteins Sprachspiel-Konzeption zu konstatieren, in der er untersucht, wie ein Wort in bestimmten wechselnden Situationen verwendet wird (³2000, 134).

worte sind schatten
schatten werden worte
worte sind spiele
spiele werden worte
sind schatten worte
werden worte schatten
sind spiele worte
werden worte schatten
sind worte schatten
werden spiele worte
sind worte spiele
werden schatten worte

Abb. 32: Eugen Gomringer, worte sind schatten, (keine Original-Typographie)

das Sagbare sagen
das Erfahrbare erfahren
das Entscheidbare entscheiden
das Erreichbare erreichen
das Wiederholbare wiederholen
das Beendbare beenden
das nicht Sagbare
das nicht Erfahrbare
das nicht Entscheidbare
das nicht Erreichbare
das nicht Wiederholbare
das nicht Beendbare
das nicht Beendbare nicht beenden

Abb. 33: Helmut Heißenbüttel, Das Sagbare sagen (keine Original-Typographie)

VIII.4.3 Zum Verhältnis von simultaner Wahrnehmung und sukzessiver Texterschließung

Sowohl inhaltlich als auch formal ist die Thematisierung der Zeit Gegenstand der Visuell-konkreten Poesie²⁹⁹. Besonders Heinz Gappmayr visualisiert in verschiedenen Texten ‚Zeit‘. Außerdem gehören auch der Text „stets“ von Timm Ulrichs, der Text „jetzt“ von Gerhard Rühm und der Text „stunden“ (Abb. 34) und „die zeit vergeht lustig“ (Abb. 35) von Ernst Jandl in den Kanon der Zeittexte. Buchstaben werden als „typologisches Phänomen“ (Wende 2001, 3) verwendet, die zeitbezogene Konnotations- und Assoziationsmöglichkeiten evozieren. Die Aktualität des Zeitgeschehens ist auch der theoretische Ausgangspunkt für die Konstellationen Gomringers, z.B. „schweigen“. Zeit wird sowohl im Text selbst, also inhaltlich, als auch übergreifend auf der Metaebene der Rezeption thematisiert. Die bewusst organisierte Zeit soll im Schriftbild evident werden (vgl. Gomringer²1991, 156ff.).

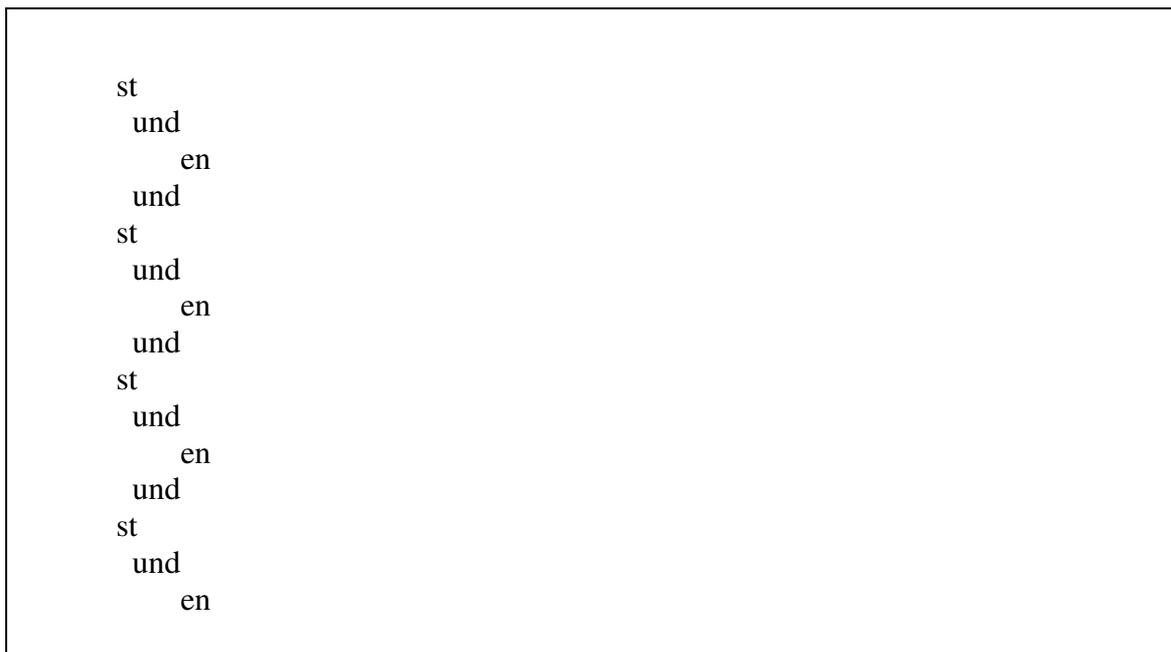


Abb. 34: Ernst Jandl, stunden (keine Original-Typographie)

²⁹⁹ Hierzu ausführlich Schmitz-Emans, Monika: Schrift als Aufhebung der Zeit. Zu Formen der Temporalreflexion in visueller Poesie und ihren spekulativen Voraussetzungen, 1991.

die zeit vergeht lustig

lustig

luslustigtig

lusluslustigtigtig

luslusluslustigtigtigtig

lusluslusluslustigtigtigtigtig

luslusluslusluslustigtigtigtigtigtig

lusluslusluslusluslustigtigtigtigtigtigtig

luslusluslusluslusluslustigtigtigtigtigtigtigtigtig

Abb. 35: Ernst Jandl, die zeit vergeht lustig (keine Original-Typographie)

In den Zeittexten wird das Prinzip der Sukzession mit der zeitlosen Gegenwärtigkeit kontrastiert, mit der Intention, gegen die Vergänglichkeit zu arbeiten (vgl. Schmitz-Emans 1991). In diesem Sinn ist Visuell-konkrete Poesie ein optisches Phänomen, das nicht auf eine Verlaufszeit angewiesen zu sein scheint: Die Sprechbarkeit eines visuellen Textes ist nicht bestimmend. Nach Schmitz-Emans entsteht die Simultan-Poesie aus der Abwendung von der Linearität der Zeile.

Viele Künstler Visuell-konkreter Poesie sind zugleich Programmierer, wie z.B. Gomringer³⁰⁰ und seine Nachfolger. Inwieweit historische Formen der Visuell-konkreten Poesie bestimmte Zwecke und Ziele verfolgten, wurde an den noch vorhandenen bzw. wieder entdeckten Paradigmen der barocken Figurenlyrik untersucht. Von zeitgenössischen Theoretikern wird ihnen häufig ein redundant-tautologischer Charakter unterstellt (vgl. Knörrich 1992, Wende 2001).

Die formulierten Funktionen und Ziele Visuell-konkreter Poesie von Autoren des letzten Jahrhunderts sowie die von Theoretikern eruierten Intentionen stimmen keineswegs überein. Sie erstrecken sich von der Thematisierung der Selbstdarstellung der Sprache als Schrift unter Ausschluss außersprachlicher Wirklichkeit³⁰¹ (vgl. S.J. Schmidt, Senger, Weiermair, Wende u.a.) über die kritische Darstellung intelligibler Realität als politisch inspirierte Kultur-, Sprach- und Gesellschaftskritik (vgl. Beetz 1980, 419 und Knörrich 1992, 254) – bis hin zum meditativ-transzendentalen Charakter der Schrift-

³⁰⁰ Nicht alle wollen, wie Gomringer, direkt die Welt verändern.

³⁰¹ Das Wort ist nicht Wirklichkeitsersatz, sondern Oberfläche, Objekt an sich.

Bild-Produkte und ihrer Bedeutung (vgl. Gappmayr 1968, wieder abgedruckt in: Gomringer 1996, 146). Die Reichweite Visuell-konkreter Poesie reicht vom materialisierten bedeutungsfreien Zeichen bzw. Objekt bis hin zu semantischen, pragmatischen und kulturellen Dimensionen der Sprache³⁰² (vgl. Beetz 1980, 419f.). Die Intention der sinnlichen Sinnerschließung und die Zielsetzung des visuell-konkreten Umgangs mit Schriftsprache soll stets mit ästhetischen Mitteln eine kritische Einstellung zu allen sprachlichen Vorgängen sowie die Bereitschaft zum Spiel wecken (vgl. Gomringer²1991, 7). In der Thematisierung der Sprachkritik ist zugleich das Ziel der Bewusstmachung angelegt.

VIII.5. Zum rezeptionellen Prozess Visuell-konkreter Poesie

Visuell-konkrete Poesie wurde dahingehend kritisiert³⁰³, dass das Materialdenken und die Verdinglichkeits Tendenzen die sinnlich-ästhetischen Erfahrungsmöglichkeiten einschränke. Nach Beetz (1980) sind diese Vorbehalte hinfällig, wenn der Begriff des Konkreten nicht ausschließlich materialbezogen, sondern ebenso aus der Optik der Wirkungsästhetik (vgl. Beetz 1980, 420) beschrieben wird, d.h. das Material bzw. die Materialität ist nicht an sich konkret, sondern wird es erst im Rezeptionsakt. Mit dieser Überlegung bzw. Intention reihen sich die Autoren und Theoretiker in die Tradition der Rezeptionsästhetik in der Folge von Ingarden und Iser ein und knüpfen an Aspekte des Dekonstruktivismus (Derrida) an.

VIII.5.1 Schriftwahrnehmung als bewusster Prozess neuer Sinnerschließung

Visuell-konkrete Poesie übersteigert das rezeptionsästhetische Leerstellen-Modell Ingardens und Isers (vgl. ²1984). Ungewohnte Leerstellen erhöhen die Möglichkeiten des Rezipienten, eigene Erfahrungen bei der Lektüre zu berücksichtigen. In erhöhtem Maße ist die Sinnzuschreibung abhängig von der Bereitschaft, sich auf den Text einzulassen,

³⁰² Die Abgrenzung zu traditioneller Lyrik wird da verwischt, wo der Begriff des Konkreten soweit ausgedehnt wird, dass das Grundaxiom Visuell-konkreter Poesie der Reduktion des Schriftmaterials aufgegeben oder vernachlässigt wird.

³⁰³ In der gegenwärtigen Forschung ist das Phänomen Visuell-konkreter Poesie in den Hintergrund gerückt. Wenn darüber gesprochen wird, dann meist mit dem Fokus auf die visuelle Komponente der Poesie (wenn die Begrifflichkeit auch weniger reflektiert benutzt wird, wie bei Wende). Kritik dagegen bemüht man sich ganz und gar auszuklammern. Kritische Positionen gegenüber Konkreter Dichtung finden sich vor allem in Kopfermann 1974.

sowie vom individuellen Weltwissen und den literarischen Kenntnissen. Visuell-konkrete Poesie bewegt sich bewusst auf der Grenze zwischen Noch-Sprache und Schon-Sprache, zwischen Noch-Sinn und Schon-Sinn (vgl. Wende 2001, 9).

Der Wahrnehmungsprozess fordert ständig Entscheidungen des Rezipienten, das Abgebildete entweder als Zeichen oder als eigenständige Gegenstände zu definieren. Die implizite Mehrdeutigkeit wird somit meist eingeschränkt. Ein großer Bestandteil der Sinnkonstruktion ist die Erwartungshaltung, die an die syntaktische und semantische Ordnung des Schrift-Bildes herangetragen wird. Der Leser stellt immer einen Bezug zu vorhandenem Wissen her, so dass Schrift immer als Schrift wahrgenommen wird. Die Materialität wird dadurch betont, dass die Erwartungshaltung nicht erfüllt oder sogar alteriert wird. Schrift-Bild-Phänomene haben somit eine visuelle Syntax, die den konventionellen Satzbau ablöst oder ergänzt.

Visuell-konkrete Poesie bewegt sich auf der Grenze von Lesen und Betrachten oder Sehen. Sie befindet sich im Spannungsverhältnis von intellektueller und sinnlicher Rezeption. Sehen und Betrachten thematisieren den Eigenwert der Materialität, also die Wahrnehmung von Bildelementen, der Textfläche, der Farbgestaltung, der Typographie und ihrer Verteilung sowie zusätzlicher abbildender Elemente. In der Rezeption der Visuell-konkreten Poesie sind Sehen, Betrachten und Lesen in potenziertem Maße nicht voneinander zu trennen, sie wechseln sich ab und bedingen und beeinflussen sich gegenseitig. Durch „unorthodoxe Präsentation“ (Wende 2001, 6) gewinnen die visuellen Komponenten der Textrezeption an Bedeutung; der Rezipient wird auf die sinnlich-visuellen Aspekte des Textes aufmerksam gemacht. Die Vielschichtigkeit und die Komplexität der Schrift werden evident.

Wörter, Buchstaben und Flächen haben, semiotisch gesprochen, sowohl zeichenhafte als auch sinnlich-optische gegenständliche Qualität. Semantische Unstimmigkeiten, zusätzliche Abbildungen und abnorme grammatisch-syntaktische Fügungen erfordern detailgenaues Lesen. Die Rezeption oszilliert zwischen sinnlich-visueller Wahrnehmung und kognitiv-intellektueller Dekodierung; assoziatives Denken evoziert beim individuellen Lesen eigenschöpferische Vorstellungsbilder (vgl. Wende 2001, 6). Die automatisierte Textrezeption wird irritiert und provoziert und erhöht den sinnlichen Umgang mit Schriftsprache. Die Rezeption der Visuell-konkreten Poesie weicht von kulturell vermittelten und konventionalisierten Kommunikationsschemata ab.

Die ungewohnte Konkretisierung, abgeleitet von den Definitionen Visueller Poesie und Konkreter Dichtung aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, will die Schrift aus den engen typographischen Regeln sowie aus ihren schriftsprachlichen Gewohnheiten lösen und dadurch einen erweiterten Rezeptionshorizont bewirken und zu kritischem bzw. ‚faszi- niertem‘ Sprachbewusstsein anregen. Die eindeutige Mitteilung wird durch formal- strukturelle Abweichungen unterbrochen: Der Rezipient muss kreativ an der Sinnkonsti- tution mitarbeiten. Die Schriftmaterialität verweist Rezipienten auf das eigene Beteilig- sein am Zustandekommen der Textbedeutung (vgl. Wende 2001, 7). Das reibungslose Funktionieren der Sprache wird ad absurdum geführt, d.h. Schrift-Sprache sperrt sich gegen konventionalisierte Deutungsgewohnheiten. So wird deutlich, dass Sprache bzw. Schrift bruchstückhaft und transitorisch ist. Die Fläche ersetzt die Syntax und die Auf- lösung der syntaktischen Linearität wird als Befreiung³⁰⁴ empfunden, die zu neuen Möglichkeiten poetischer Sinnerzeugung einlädt.

Die bewusste Anordnung des Schriftmaterials wirkt sich auf Lesetempo und -intensität aus, so dass der Prozess des Lesens dem Leser-Betrachter ein neues Erleben ermöglicht: „Gomringers Texte etwa verlangen ein meditatives Lesen“ (Beetz 1980, 451). Dem Le- ser soll zu einem weniger mechanischen, aufmerksameren und vergnüglichen Lesen verholfen werden (vgl. Beetz 1980, 451).

VIII.5.2 Die Konkretisierung des Materials durch die Aktivierung des Rezipienten

Die Techniken, die Materialität und die Texte sind, so Beetz (1980, 421), allein durch die konkretisierende, am Buchstaben, Laut und Schriftbild verweilende Rezeption als konkreter zu bezeichnen als in anderen Poesietypen. Die Autoren und Programmatiker der Visuell-konkreten Poesie wollen durch explizite oder implizite sprachtheoretische Reflexionen auf den in Poesie immer vorhandenen Prozess der Entpragmatisierung aufmerksam machen, so dass die „Thematisierung der Sprache“ immer durch eine radi- kale „Thematisierung der Rezeption“ (Beetz 1980, 421) ergänzt wird und ergänzt wer- den muss. Die Reduktion bzw. die Reduzierung des Schriftsprachmaterials steht dabei im Zusammenhang mit dem Bemühen der Autoren um die Sensibilisierung für den Re-

³⁰⁴ Die von vielen Programmatikern, aber auch Theoretikern benutzte Bezeichnung von der ‚Befreiung der Wörter‘ verstellt den Blick für die daraus resultierende Verkomplizierung der Rezeption. Die andere Ordnung des Schriftmaterials auf der Fläche bedingt eine andere, möglicherweise bewusstere Wahrneh- mung.

zeptionsprozess und für eine Versinnlichung. Lesen ist demzufolge nicht allein Verstehensakt, sondern gleichzeitig sensuelle Erfahrung der Schriftmaterialität (Textunterlage, Druckbild, typographische Gestaltung). Auch solche Wahrnehmungserfahrungen, die bisher als literaturunspezifisch vernachlässigt wurden, wie die Aktivierung haptischer, akustischer oder visueller Sinneseindrücke, werden in den Wahrnehmungsakt integriert bzw. müssen integriert werden. Visuell-konkrete Poesie erfordert eine Synthese von Rezeptionsweisen, der Rezipient muss flexibel zwischen unterschiedlichen Rezeptionsmodi und Codierungskanälen pendeln: Lesen und Betrachten stehen in einem fruchtbaren Spannungsverhältnis, das „im Endeffekt den [oft kritisierten] semantischen Informationsmangel der Texte kompensiert“ (Beetz 1980, 423). Unterschiedliche Rezeptionsmodi thematisieren die Differenz zwischen Lesen und Betrachten, deren gemeinsame Basis die visuelle Wahrnehmung bildet. Lesen bedeutet, die Schriftzeichen zu entziffern und ungeachtet ihrer Materialität in Begriffe zu übersetzen. Beim Betrachten ist der Blick nicht auf Zeichensymbole beschränkt, sondern das Wahrnehmungsobjekt gerät als Ganzes in den Blick. Der Gedanke des Gesamtkunstwerks kann als Koinzidenzpunkt der avantgardistischen Kunstbemühung angesehen werden (vgl. Willems 1990). Lineare Texte geben die Leserichtung eher vor als visuelle Muster, die im Allgemeinen aber auch von links nach rechts mit sukzessiven Fixationen abgetastet werden. Dennoch unterliegt der Betrachter der konditionierten Links-Rechts-Lesung weniger stark, er kann seinen Blick ruhen lassen und ist in seinen Augenbewegungen freier. Die Autoren der Visuell-konkreten Poesie versuchen den Lesevorgang aus der Abstraktion wieder zur ursprünglichen Sinneserfahrung zurückzuführen, um den konventionellen Gegensatz von Lesen und Betrachten zu überbrücken und nähern sich in der Verbindung von sinnlichem/sensorischem und intellektuellem Lesen der Praxis der Bildbetrachtung. Ein didaktischer Impuls besteht in der Beobachtungsschulung und im Appell zu bewusster visueller Erfahrung (vgl. Beetz 1980, 430f.).

Das Prinzip zur Erreichung der intendierten Sensibilisierung besteht in der Entautomatisierung und der unerwarteten Falsifizierung von Erwartungen. Indem das Rezeptionsmuster gestört wird, müssen sich Rezeptionsgewohnheiten grundlegend ändern. Texte der Visuell-konkreten Poesie versuchen, den Leser aus seiner Konsumentenrolle herauszudrängen und zum Koproduzenten des Autors³⁰⁵ zu machen. Die Aktivität des Re-

³⁰⁵ Paradigmen, die den Rezipienten zur eigenen Produktion, zur eigenen Kreativität anregen sind allerdings eher selten.

zipienten³⁰⁶ soll sich am Text entwickeln. Einige Texte erfordern eine Bewegung des Lesenden, wie z.B. ‚Drehtexte‘. Der „Zwang zu motorischer Bewegungsaktivität“ steht im „literarischen Traditionszusammenhang“ (Beetz 1980, 425) mit griechischen Technopagnien wie dem Ei des Simias, das beim Lesen jeweils um 180 Grad gedreht werden muss. Texte, die die haptische Rezeption³⁰⁷ erfordern, stehen ebenso wie die bereits erwähnten Typogramme an der Schwelle von künstlerischer Ästhetik und handwerklichem Können. Visuell-konkrete Poesie will sowohl die emotionale als auch die kognitive Aktivität des Rezipienten durch die Radikalisierung von Iser's Leerstellen-Modell und mittels bewusster Brüche evozieren.

„Sprachliches Verstehen realisiert sich als Antizipation und Rekonstruktion, als wechselvolle Hypothesenbildung, in der nicht gegebene Information fortwährend ergänzt werden muss.“ (Beetz 1980, 428)

Visuell-konkrete Poesie ist im Selbstverständnis ‚nicht-mimetische Kunst‘, so dass die operative Funktion der Schriftsprache in den Vordergrund tritt. Die Texte sind Aufforderungen (Gomringer), die impliziten Informationen trotz der beschränkten Verstehenshilfen durch Experimentierlust zu eruieren, d.h. vor der Rezeption sind die Texte nur halbfertig, so dass sich die Grenze von Autor und Leser verwischt. Der Rezipient sieht sich also vor die Aufgabe gestellt, sich über die Zielsetzungen Visuell-konkreter Poesie zu informieren und gleichzeitig seine traditionellen Erwartungen abzubauen bzw. zu reflektieren. Die Vermeidung finaler Texte führte zu einer offenen Rezeption und ermöglicht die Oszillation zwischen sukzessiver und simultaner Wahrnehmung.

Die Wahrnehmungspsychologie hat die Aktivität des Betrachters und Lesers und die visuelle Wahrnehmung bereits eingehend (vgl. Gross 1994) analysiert. Die Wahrnehmung von Objekten ist ein Prozess, in dem die Daten des Reizmusters als neuronale Impulse ans Gehirn geleitet werden, wo sie erst ihre Anordnung nach sinnvollen Gestaltungsmöglichkeiten finden. Die Retina und die Sehrinde reagieren auf diese Reize selektiv und lösen Schlüsselreize aus, aufgrund derer das Aussehen der Objekte und deren räumliche Umgebung konstruiert werden (vgl. Beetz 1980, 427). Aufgrund der Unter-

³⁰⁶ Nach Beetz (1980) hat sich Ferdinand Kriwet am ausführlichsten mit der Sensibilisierung des Rezipienten beschäftigt: Er unterscheidet motorische, perzeptuelle und emotiv-kognitive Aktivität. Die Unterscheidung wird von Beetz übernommen in dem Bewusstsein der Untrennbarkeit und gegenseitigen Bedingtheit dieser drei Kategorien.

³⁰⁷ Wie auch das ‚gedichtbuch‘ Gomringers, in dem er in der Nachfolge Mallarmés die Bewegung des Umblätterns und den Blickwechsel durch die Buchseiten-Zäsur thematisiert.

scheidung von Netzhautbild und tatsächlicher Sehwahrnehmung ist deutlich, dass „Wahrnehmen ein Deuten impliziert“ (Beetz 1980, 427). Dieses Wissen setzt Visuell-konkrete Poesie bewusst ein, um dem Betrachter seine stets aktive, synthetisierende Beteiligung bewusst werden zu lassen.

Kapitel IX: Das Zusammenwirken von Materialität und Magie am Beispiel Visuell-konkreter Poesie

IX.1. Visuell-konkrete Poesie – Sprachkritik als spielerischer Umgang mit Schrift

Im Umgang mit Schrift zeigt sich der Zusammenhang von Magie und Spiel. Sie sind insofern vergleichbar, als beide die konstitutive Bedeutung von einzuhaltenden Regeln voraussetzen, die nicht nur für Magie, sondern auch für die Schrift-Bild-Produkte Visuell-konkreter Poesie charakteristisch sind. Gleichwohl zeigen die Autoren der Visuell-konkreten Poesie gerade mit dem Spielcharakter ihrer Dichtung eine dominierende Sprachskepsis; skeptisch wird aber auch auf Seiten der rezipierenden Kritik auf den Spielcharakter der Phänomene reagiert – ähnlich wie auf magische Formen der Schriftverwendung. In jedem Fall führt der spielerische Umgang mit Schrift zu einem neuen Bewusstsein. Indem die Autoren die Buchstaben der Schrift aufgrund ihrer Sprachskepsis ungewöhnlich ordnen, betonen sie auf ihre Weise die Schriftmaterialität. Die mit dem spielerischen Gestus einher gehende Sprachskepsis der Dichter des technisierten Zeitalters zeigt damit, dass die übliche Verwendung von Schrift einseitig instrumentell erfolgt, ohne die Schriftmaterialität eigens wahrzunehmen.

Den Ausgangspunkt für die Analyse der im Folgenden vorzustellenden vier Paradigmen der Visuell-konkreten Poesie hinsichtlich des Umgangs mit Schrift bildet der Prozess der „wilden Semiose“ (A. Assmann): Durch die unübliche Anordnung der Buchstaben wird die semantische Sinnzuschreibung zunächst konterkariert.

Die Grenzen zwischen Schrift und Bild sowie die zwischen Magie und Spiel werden in der Visuell-konkreten Poesie fließend. Es entstehen Grenzphänomene, denen eine besondere Faszination eignet. Während im Barock noch der mittelalterliche Ordo-Gedanke nachwirkte, der die Ähnlichkeit von Zeichen und Ding als natürlich postulierte und das figurierte Gedicht als reproduktives Medium dieser Auffassung zu dienen hatte, bemühen sich die Autoren Visuell-konkreter Poesie einerseits um die Befreiung vom überlieferten Wortsinn, um andererseits Form und Inhalt wieder stärker miteinander in Verbindung zu bringen. Eine Möglichkeit dazu bietet die Welt des literarischen Spiels: Spiel und Magie bilden beide geschlossene Systeme, deren Objekte nicht primär auf einen äußeren Zweck gerichtet sind, sondern ihren Sinn auch in sich selbst tragen. Das bedeutet gleichwohl, dass der Ernst, der dem Spiel oft diametral zugeordnet wird, aufgrund der einzuhaltenden Regeln zu seinem Wesen gehört. Die Spieltheorie betont nicht

nur die Tatsache, dass ähnlich wie das magische Ritual auch ein Spiel durch seinen Vollzug eine eigene Realität schafft, sondern sie bezieht auch den funktionalen Aspekt mit ein (vgl. Huizinga 1956): Ein Spiel kann durchaus einem pädagogischen oder didaktischen Zweck dienen. Zu untersuchen wäre, ob auch in der Instrumentalisierung eine strukturelle Analogie von Spiel und magischem Denken und Handeln liegt. Jedenfalls lassen sich Spiel und Magie insofern vergleichen, als die Vollendung des Spiels sich im künstlerischen Produkt erst dann manifestiert, wenn es „im Gespieltwerden sein volles Sein erlangt“ (Gadamer 1960 Bd. II, 1).

Durch die Betonung der Materialität von Schrift wird die Tatsache kritisiert, dass die Struktur der Sprache die Welt beherrscht (vgl. Heidegger nach Halder 2000, 301). Die bloße Unmittelbarkeit der Schrift wird zu einer sinnlichen Qualität erhoben, sofern die Sprache allein der „unbegrenzten Fülle der Wirklichkeit und vor allem der Empfindung nicht gewachsen“ ist (Liede Bd. I 1963, 248). Sprache versperrt zwar nicht den Zugang zur Transzendenz; jedoch vermag die Schrift, vor allem im Phänomen des Schriftbildes, in besonderer Weise diesen Weg zu öffnen. Die der Visuell-konkreten Poesie vorausliegende Sprachskepsis thematisiert a priori den Zusammenhang zwischen Wort und Sache, der im magischem Handeln stets und konstitutiv begegnet. Die aneinander reihende Wiederholung einzelner Worte nutzt diese nicht ab, sondern steigert vielmehr ihre Wirkung, wie die Einworttexte der Visuell-konkreten Poesie zeigen.

Ein weiteres sprachkritisches Moment zeigt sich in der vielfach verwendeten Schriftart ‚Arial‘. Sie entspricht aufgrund ihrer Schnörkellosigkeit dem Reduktionsgedanken. Schrift wird damit per definitionem zugleich in ihrer Funktion reduziert, Sprache wiederzugeben, um demgegenüber umso deutlicher als autonomes Objekt ihren wirklichkeitskonstituierenden Charakter zu entfalten. Ähnlich wird im magischen Umgang mit Schrift dieser die Rolle des Mediums verweigert: Sie wird zum Eigentlichen und tritt an die Stelle der reinen Erkenntnis, die stets eine Brücke zwischen der ‚Sache‘ und ihrer ‚Bedeutung‘ zu finden sucht. Allerdings steht dabei die Wörterwelt immer vor der eigentlichen Welt, so dass Sprache niemals zur reinen Erkenntnis werden kann. Liede spitzt diese zu: „Ohne Sprache wären wir Gott.“ (Liede Bd. I 1963, 251). In diesem Bonmot wird umgekehrt die Verbindung von Sprachskepsis und Mystik deutlich: Schriftprodukte der Visuell-konkreten Poesie bergen eher den Bezug auf Transzendenz, der mit dem Charakter des ‚ernsten Spiels‘ auftritt. Damit aber ist unabdingbar, dass dieses sprachskeptische Autoreninteresse bei der Untersuchung der Visuell-konkreten

Texte beachtet wird, um die Funktion der Schrift-Bilder im Kontext ihrer Zeit angemessen zu bestimmen. Solange nur das Spielerische dieser Produkte wahrgenommen wird und Anstoß erregt, bleibt die entscheidende Valenz dieser Produkte unbemerkt.

Hierbei muss auf einen erweiterten Literaturbegriff zurückgegriffen werden.

„Die schriftliche Spur als Bildelement verweist nicht mehr referentiell auf eine gewußte Wirklichkeit, sondern tritt an deren Stelle.“ (Geier 1980, 70)

Das Spiel selbst erweist sich dadurch als Analogiezauber. In den Phänomenen Visuell-konkreter Poesie vollzieht sich die Überschreitung von Grenzen der traditionellen Literatur. Dabei sind neben den semantischen auch formale Aspekte konstitutiv: Aufgrund dieses Zusammenhangs zwischen Produkten Visuell-konkreter Poesie mit genuin magischem Schriftumgang werde diese als ‚magoid‘ klassifiziert. In diesem Zusammenhang ist der Aspekt der Repräsentation besonders zu gewichten: Auch der Visuell-konkreten Poesie eignet ein Transzendenzbezug, der sich bereits an den mittelalterlichen Initialen und der barocken Figurenlyrik zeigte.

Die Verbindung von Magie und Ästhetik erzeugt im Spiel mit der Schriftmaterialität in den Phänomenen der Visuell-konkreten Poesie zuweilen eigene Wirkungen: Der Spieltrieb, der an Phänomenen wie etwa den Einworttexten sichtbar wird, hat rauschähnliche Wirkungen auf Rezipienten („Rotor“ Franz Mon, „image – magie“ von Timm Ulrichs). Die Dialektik von Entsprechung und Abweichung von einer Regel wird damit zum stilbildenden Paradoxon Visuell-konkreter Poesie. Ziel und Sinn spielerischen und magischen Handelns liegen in beiden Fällen im Vollzug dieser beiden, so dass das Spiel auch als Element der Religion nachgewiesen werden kann, in der es eine eigenen Qualität erhält, indem das Spiel „am nächsten bei der höchsten Weisheit, aber auch bei der Sinnlosigkeit steht“ (Huizinga zitiert nach Liede Bd. I 1963, 25).

IX.2. Visuell-konkrete Poesie und ihre spielerisch-magoide Bildlichkeit

IX.2.1 Unlesbarkeit, simultane Wahrnehmung und magoide Wirkung

Der Zusammenhang zwischen Visuell-konkreter Poesie und Magie deutet sich bereits in der Begrifflichkeit an: Was *konkret* ist, entzieht sich aufgrund seines einzigartigen Ob-

jektcharakters dem sprachlichen Zugriff, der Bedeutungen suchen und zuschreiben will. Eine begriffliche Reaktion auf etwas kann also niemals konkret sein. Die Schrift-Bild-Produkte der Visuell-konkreten Poesie sind demnach entweder nicht konkret oder sie lassen ihren zeichenhaften Verweischarakter als unwesentlich zurück und werden zu einer eigenen Wirklichkeit. Dieser Vorgang vollzieht sich auch analog in der Methode des Spiels: Bereits der Barockdichter Harsdörffer verstand das Spiel als zentrale poetische Kategorie, so dass die Figurenlyrik neben Anagramm und Akrostichon bereits im Barock intensiv gepflegt wurde³⁰⁸. Offenkundig will die Visuell-konkrete Poesie den Zusammenhang von Sinn und Bild vor Augen führen, während es der lautmalerischen Dichtung um die Übereinstimmung zwischen Klang und Sinn geht.

Die Materialität der Visuell-konkreten Poesie repräsentiert und dokumentiert die Momente der Unlesbarkeit bzw. der Simultaneität von Schrift. Die magoiden Strukturmerkmale der Visuell-konkreten Poesie ergeben sich teilweise aus ihrer Unlesbarkeit: Alle Buchstaben, die zunächst sinnlos zusammengefügt erscheinen, erhöhen dadurch auch im genuin magischen Denken und Vollzug ihre inhärierende Wirkung und Kraft. Der Weg vom semantisch unsinnigen Schrift-Bild zum ‚Zauberwort‘, also zum Schrift-Bild-Phänomen magoiden Rangs, ist kurz. Eine Methode, die sowohl in der mittelalterlichen Initialgestaltung, in der barocken Figurenlyrik sowie in der Visuell-konkreten Poesie zur Anwendung kommt, ist zudem das so genannte ‚Schwindeschema‘. Es ist eine Form des Analogiezaubers, in der absteigende oder aufsteigende Buchstabenreihen eine abnehmende oder verstärkende Wirkung herbeiführen sollen (vgl. Liede Bd. II 1963, 277).

Visuell-konkrete Einwortgedichte (vgl. schweigen von Eugen Gomringer) entsprechen besonders deutlich magischen Echowerten. Außerdem arbeitet die Visuell-konkrete Poesie selten mit dem Stilmittel des Reims, was ebenso eine Verwandtschaft mit magischem Schriftumgang darstellt (vgl. Liede Bd. II 1963, 275).

Interessant ist eine Herleitungstheorie des Dada-Begriffs von Adler/Ernst (1987, 105), die exemplarisch die subtile Verwandtschaft zwischen barocker Figurenlyrik und Dadaismus – eine Vorform Visuell-konkreter Poesie – aufdeckt: Johann Rudolph Karst

³⁰⁸ Auch bei den so genannten Schäfern des Barock (von Birken, Harsdörffer, Schottelius, Klaj, u.a.) nahm die Klangmalerei einen wichtigen Platz in ihren Produktionen ein. Nach Harsdörffer ist in der Welt der Erscheinungen eine vollkommene Kongruenz anzutreffen, die sich in dem harmonischen Verhältnis von Klang, Ding und Bedeutung offenbart.

(1624-1682), der für seine ausgefallenen Schrift-Bild-Kompositionen bekannt ist, konturierte ein Gelegenheitsgedicht anlässlich einer Geburt in Form einer Wiege. Lautmalerisch enthält eine der senkrechten Buchstabenlinien die Folge ‚DADA‘ als Wiedergabe der Kindersprache. Deutlich wird darin die Verbindung von figurierter Lyrik und Vokalisation, auch wenn nicht bekannt ist, ob Hugo Ball dieses Gedicht kannte oder ob es gar einen impulsgebenden Charakter für seinen Dadaismus gehabt haben mag.

Schrift ist damit einerseits selbstreferentiell und autonom, andererseits versteht sie sich als „künstlerisches Exempel von Kultur- und Gesellschaftskritik“ (Gerz nach Knörrich 1992, 254). Sie erschöpft sich nicht in ihrer Funktionalität und Instrumentalisierung von Sprache. Da sich die Phänomene der Visuell-konkreten Poesie der reibungslosen Rezeption widersetzen, sind sie in der Lage, die Vorläufigkeit und Konstruiertheit jeder Sinn-Bedeutung transparent zu machen. Visuell-konkrete Poesie irritiert, indem sie sich zugleich auf schriftsprachliche Semantik und bildliche Visualität bezieht. Sie spielt mit Gattungsgrenzen (Literatur – Bildende Kunst) und mit Rezeptionserwartungen. Ihr Irritationspotential besteht darin, dass sie die gewohnte Trennung von schriftsprachlicher Semantik und bildlicher Visualität negiert und somit die Gültigkeit kommunikativer Konventionen in Frage stellt. Visuell-konkrete Poesie will für Unvorhersehbares und für Veränderlichkeit sensibilisieren, sie ist Ausdruck für die Suche nach kommunikativer Grenzüberschreitung und gestalteter Sehnsucht nach Neuem (vgl. Wende 2001, 10). Sie thematisiert und evoziert allerdings nicht nur Sprach- und damit Gesellschaftskritik, sondern will durch ihre sinnliche Optik ein lustvolles Interesse an Sprache wecken (Schriftsprachfaszination). Verblüffung und Verwirrung sollen den Rezipienten einladen und herausfordern, sich mit Schrift anders als gewohnt auseinander zu setzen. Sobald Simultanität an die Stelle schriftsprachlicher Sukzession tritt, werden logisch-begriffliche Denkabläufe durch meditative Wahrnehmungs- und Verarbeitungsprozesse abgelöst bzw. in den Hintergrund gerückt³⁰⁹. Die Leistung Visuell-konkreter Poesie besteht somit in der „Reflexivität und Selbstthematization der optisch-begrifflichen Textfigur[,] in [der sie] neue, eigenständige Sinnpotentiale erschließt“ (Knörrich 1992, 254).

³⁰⁹ Nach Knörrich verfehlt Visuell-konkrete Poesie allerdings ihre meditative Funktion, wenn sie in der optischen Dimension des Textes die begriffliche Semantik der Worte rekapituliert und sich somit in rein illustrativen Zwecken erschöpft, so dass er eine Rückführung Visuell-konkreter Poesie auf barocke Figurenlyrik, die primär abbildende Funktion hatte, für problematisch hält (vgl. Knörrich 1992, 254). D.h., Visuell-konkrete Poesie der Gegenwart ist eher in der Lage zu kontemplativer Wahrnehmung anzuregen als ähnliche historische Formen.

Ein in der Magietheorie viel diskutiertes Phänomen ist das Aufkommen magischer Geisteshaltungen und Praktiken in gesellschaftlichen ‚Krisenzeiten‘ (z.B. Kriege, Entwicklung der Anonymisierung und Vereinsamung im Zuge der Industrialisierung). Die Visuell-konkrete Poesie versucht, mittels der Durchbrechung konventioneller Schriftbenutzung auch auf gesellschaftliche und kulturelle Veränderungen aufmerksam zu machen. Indem sprachliche und gesellschaftliche Strukturen zutage treten, wird zugleich eine Spracherneuerung intendiert, die Sprache auf ihre materiale Funktion zurückführt. Konstitutiv ist für die Visuell-konkrete Poesie der Versuch, die Sprache von erstarrten Signifikaten zu lösen (vgl. Andreotti ³2000, 361) und durch die Betonung der Schrift gleichzeitig zu einer Form der Spracherneuerung vorzudringen. Darin liegt ihr ein gesellschaftsrelevanter Impuls.

IX.2.2 Visuell-konkrete Poesie – Beispielanalyse

IX.2.2.1 „image – magie“ von Timm Ulrichs

An Timm Ulrichs ‚image – magie‘ lässt sich die magische Funktion und Existenz der Visuell-konkreten Poesie in nuce studieren, weil er diese selbst expressis verbis formuliert und dadurch einerseits die Abbildfunktion von Schrift illustriert, andererseits aber unmittelbar deutlich macht, dass Schrift nicht in einer Funktion oder Abhängigkeit aufgeht: Timm Ulrichs selbst nannte sich einen ‚Totalkünstler‘ – schon 1961 bezeichnete er sich als ‚erstes lebendes Kunstwerk‘: Er beschäftigte sich medienkritisch mit Sprache und Schrift sowie mit Body Art, Konzeptkunst und allen Facetten der Bildenden Kunst, meist unter Einbeziehung eines Überraschungsmoments. Er arbeitete interdisziplinär und gilt als ein Vertreter des Neodadaismus. Ein theoretischer Grundsatz seiner Arbeit – die Unabgeschlossenheit jedes Schaffensprozesses – spiegelt sich auch in dem hier vorzustellenden frühen Werk Ulrichs.

Ulrichs studierte zunächst Architektur und ist seit 1972 Professor für Totalkunst am Institut für Kunsterziehung in Münster. Neben der Stilisierung der eigenen Person in seiner Kunst – er gab z.B. 1967 in der Hannoverschen Allgemeinen Zeitung seine Vermählung mit Anna Blume bekannt (eine Hommage an den Merz-Künstler Kurt Schwitters) – setzt er sich immer wieder mit dem Verhältnis von Mensch und Natur auseinander. Ebenso intensiv beschäftigt er sich mit dem Tod: Sein Grabstein auf der Grabanla-

ge der Kasseler Künstler-Nekropole steht schon. Die Auseinandersetzung mit religiösen Inhalten fehlt in seinem umfangreichen Werk nicht (vgl. Ulrichs 1976a).

Seine Gedichte sind Objekte und seine Objekte sind Gedichte: Text und Ding/Wesen steigern gegenseitig ihre Wirkung. Somit macht Ulrichs Schrift zu etwas Realem, das die Welt real verändern kann. Seine Schrift-Bilder sind auf „exemplarische weise losgelöst vom ‚Nützlichkeitsstandpunkt‘, von vorgegebenen Bedeutungen und apriorischen ‚Sinn‘-gebungen“ (Ulrichs 1976a, 65).

Ulrichs versteht sich als konkreter Dichter, der visuelle Texte produziert – das Kompositum ‚Visuell-konkrete Poesie‘ wird von ihm somit implizit gerechtfertigt. Die Verbindung von Schrift und Bild erhebt er zum Programm. Der Sinn eines Textes soll in der grafischen Anordnung der Buchstaben und Wörter erscheinen (vgl. Ulrichs nach Schmidt 1976, 53).

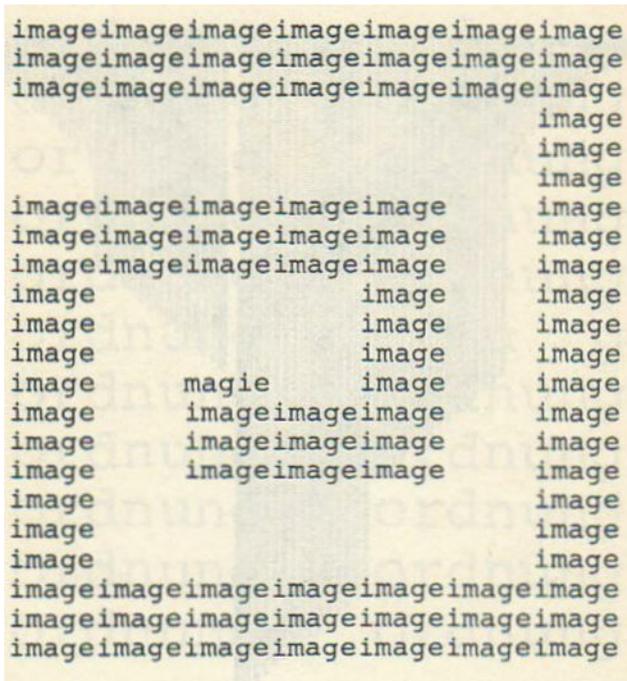


Abb 36: Timm Ulrichs: „Weiter im Text“ (Visuelle Texte 1960/65).

Dieses Gedicht entspricht dem Typ des ‚anagrammierten‘ Ideogramms, das sich am wirkungsvollsten visuell rezipieren lässt. In dem Schrift-Bild „image – magie“ wird nicht nur die magoide Form Visuell-konkreter Lyrik vor Augen geführt, sondern das Moment des Magoiden zeigt sich vielschichtig in der Verbindung von Schrift und Bild. Das Labyrinth-Gedicht besteht aus einer dreireihigen, sechsmal

rechtwinklig abknickenden Wörterschlange, die immer wieder das Wort „image“ – Bild – wiederholt, bis im Inneren der Wortkette das Anagramm von „image“, „magie“, entsteht.

Die Methode des Anagramms ist genuin magisch und entfaltet hier eine speziell magoide Wirkung durch die kraftvolle Wiederholung eines Wortes. Es handelt sich deshalb um die Modulation einer ursprünglich magischen Dimension, weil sich das Welt- und Selbstverständnis des Produzenten und des Rezipienten rationalisiert haben.

Die 95-fache Nachahmung eines Wortes suggeriert eine Aura des Geheimnisvollen, sie gleicht einer Beschwörungsformel, dessen magisches Prinzip sich nicht ohne weiteres aufdecken lässt: Handelt es sich um eine Form der weißen oder gar der schwarzen Magie? Merkmale der Verfremdung erscheinen einerseits auf der Ebene der Buchstabenanordnung durch die leerzeichenlose Aneinanderreihung, sodann auf der einmaligen Variation des Wortes „image“. Dazu kommt die Nutzung einer ‚fremden‘, nämlich der englischen Sprache, die die Verbindung von Schrift, Bild und Sprache thematisiert. Schrift zeigt hier also mehrere Ebenen.

Zunächst tritt die Anordnung des Labyrinths in den Fokus der Wahrnehmung – die bildliche Ebene schiebt sich vor die semantische Ebene, die die Wortbedeutung jedoch of-

fen lässt: Das englische Wort „image“ ist zu übersetzen mit ‚Bild‘ oder ‚Vorstellung‘. In dem Wort zeigt sich darüber hinaus eine

kunsthistorische Referenz: Als „imago“ bezeichnet man eine Form der Bildmagie. Besonders augenfällig ist die Anordnung der Buchstaben des ‚visuell-konkreten Einwortgedichts‘ in Form des Labyrinths. Diese Form weist eine Traditionslinie bis zu den mittelalterlichen Gitter- und Labyrinthtexten auf, die aufgrund ihres enigmatischen Charakters der Magie stets nahe standen. Die Schrift endet im Zentrum mit dem Wort „magie“, das zugleich als Titel des Schrift-Bildes zu identifizieren ist. Die immerwährende, beschwörungsgleiche, meditative Wiederholung eines einzelnen Wortes dringt vor zur Magie der Schrift. Der Blick wird hineingezogen in das Innere des Labyrinths, hin zum Kern der Materialität – zur Magie bzw., aus der Perspektive des postmodernen Rezipienten, zur magoiden Wirkung.

Dieser explizite Rekurs auf (Schrift-)Magie verbindet exemplarisch die beiden Aspekte von Spiel und Magie: „Daß Ulrichs spielt, ist klar“ (Schmidt 1976, 37). Der spielerische Umgang mit den Buchstaben ist konstitutiv für die Visuell-konkrete Poesie. Der magoide Spielcharakter zeigt sich in der Wortwiederholung und in der Anordnung als Labyrinth, die den Blick des Rezipienten oder den Rezipienten selbst in ihr Inneres zieht. Die spielerische Wiederholung vermag ekstatische Wirkung bei dem Rezipienten auszulösen. Entsprechend der „wilden Semiose“ hält sich der Blick auf Ebene des Schriftmaterials, das sich über die Schwelle des sinnlich Darstellbaren hinweg begibt. Konstitutives Element dieser magoiden Wahrnehmung ist die Theorie des Radikalen Konstruktivismus. Ohne die Bereitschaft für die Wahrnehmung und ohne das Wissen um magoide Merkmale lässt sich das Gedicht tatsächlich an der Grenze zum Nonsens³¹⁰ (vgl. Liede 1963) lokalisieren.

„Wenn wir, um das Instrument einer Analyse analysieren zu können, eben dasselbe als Instrument benutzen müssen, so bereitet uns die dabei entstehende Zirkularität ein schwindelerregendes Gefühl. Es ist, als verlangten wir, dass das Auge sich selbst sieht.“ (Maturana/Varela 1997, 7)

Dieser Satz illustriert Ulrichs Gedicht, unterstreicht seine Sogwirkung und seine Selbstreferenz. Gleichzeitig beschreibt er das Wesen des Radikalen Konstruktivismus. Die

³¹⁰ Dies ist ebenso ein Merkmal für moderne Kunst, die im Sinne von ‚Nonsens‘ sinnfrei ist.

metatheoretische und von ihrem Wesen her multidisziplinäre Theorie untersucht den Erkenntnisvorgang an sich sowie seine Wirkung bzw. sein Resultat. Die Vorgänge des Wahrnehmens und Denkens sind als mechanisch definiert. Typisch für den Radikalen Konstruktivismus ist seine deduktive Organisation, die der Bestimmung magoider Strukturmerkmale an unterschiedlichen Schrift-Bild-Phänomenen zugrunde liegen muss.

Die Wahrnehmung ist sowohl konstitutiv für den Radikalen Konstruktivismus als auch für die Zuschreibung magoider Momente. Gemäß der neuropsychologischen Forschung wird die Welt über die Sinnesorgane aufgenommen und gelangt ins Gehirn, wo ein Abbild von Wirklichkeit entsteht. Die konstruktivistische Theorie versucht diesen Wahrnehmungsbegriff abzulösen, indem sie das Gehirn als funktional geschlossenes System definiert, auf das die Umwelt keinen direkten Einfluss hat. Die Sinnesrezeptoren geben an sich bedeutungsneutrale Impulse an das Nervensystem. Somit ist jede Wahrnehmung zugleich Interpretation, d.h. Bedeutungszuweisung des Gehirns.

Zur Analyse dieses Gedichts kann exemplarisch der Radikale Konstruktivismus herangezogen werden, denn die Grundlage der konstruktivistischen Theorie ist die Annahme, dass Wahrnehmung nicht nach linearen Prinzipien verläuft und somit eine allgemeingültige Beschreibung von Wirklichkeit unmöglich ist. Jedes menschliche Wissen ist Konstruktion: Es ist also eine Konstruktion, das Gedicht als Labyrinth wahrzunehmen. Der Konstruktivismus geht noch weiter: Er differenziert Wahrnehmen und Erkennen. Erkennen bedeutet im Fall des Gedichts „image – magie“ die kognitiv konstruierte Wirklichkeit (Erfahrungswirklichkeit) zu überschreiten, indem die Kluft von Wahrnehmung und Anwendung wahrgenommenen Wissens überwunden wird: Nichts ist im Verstand, was nicht vorher im Sinn gewesen ist. Um die magoiden Merkmale des Schrift-Bildes benennen zu können, vermitteln sie sich zunächst in dem explizit sinnlichen Prozess des Wahrnehmens, der durch die Betonung der Schriftmaterialität erzeugt wird. Durch die Konstruktion von Wahrheiten und die Rekonstruktion bereits konstruierter Wahrheiten wird ein kreatives Verständnis des Schrift-Bild-Phänomens ermöglicht, das darin seine schöpferische Potenz entfaltet. Zunächst nimmt das Gedicht den Rezipienten sozusagen in sich auf; der Betrachter ergibt sich der Schriftanordnung.

Leser und Schrift-Bild treten in einen unmittelbaren Austausch. Die unmittelbar-sinnliche Erfahrung des Geheimnisvollen, auf die sich der Rezipient einlässt, illustriert

die Nähe des Textes zum Magoiden. Die Parameter konstruktivistischer Wahrnehmung entsprechen denen des magischen Umgangs mit Schrift: Es sind die Individualität eines Organismus, seine biographischen Gewohnheiten sowie sein soziokultureller Hintergrund und die situative Einbettung. Im Wahrnehmungsprozess des „image – magie“-Schrift-Bildes konstruiert der Rezipient Wahrheiten, ohne dies bewusst zu steuern: Jede konstruierte Wirklichkeit ist ein Produkt eines Individuums. Die Erfahrung der magoiden Potenz besteht also einerseits in der Anordnung des Schriftmaterials, ist andererseits jedoch vom Rezipienten wesentlich abhängig. Objektivität an sich gibt es nicht. Das Gedicht führt vor Augen, dass sich die Umwelt prinzipiell als nicht erkennbar erweist.

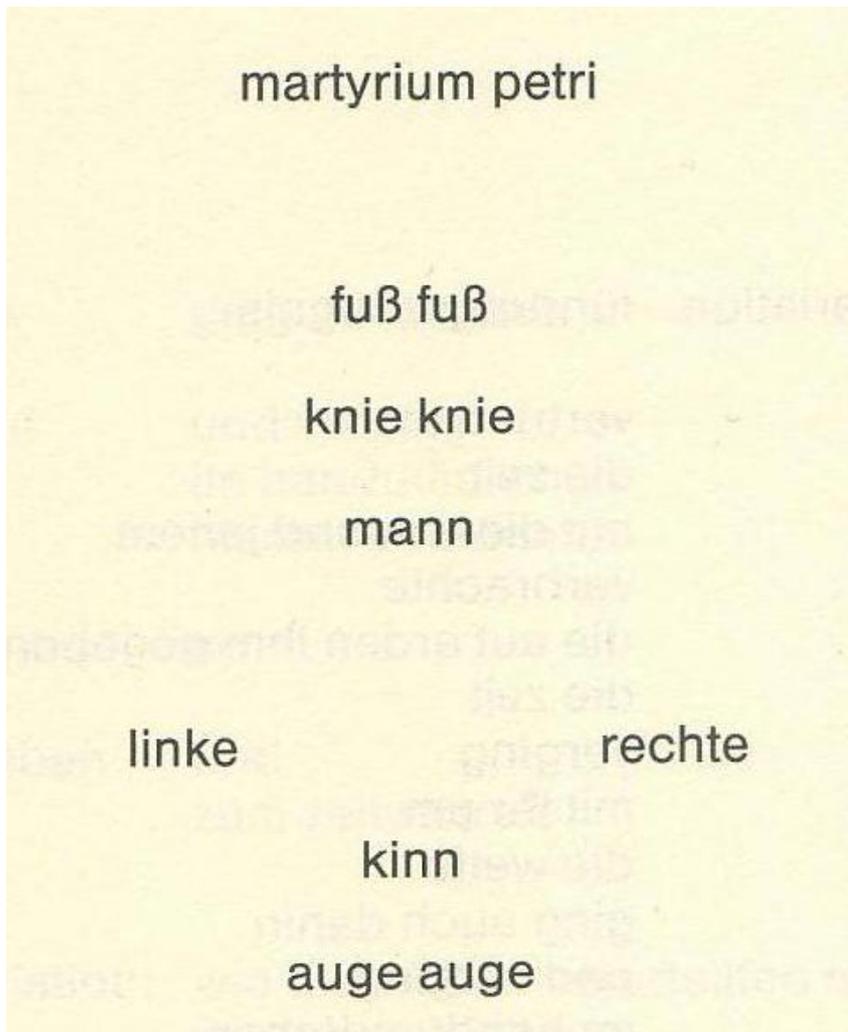
Die schöpferisch-magoide Potenz des Gedichts wird im Wahrnehmungsprozess konstitutiv. Ulrichs Gedicht veranschaulicht diese Zirkularität. Die ontische, vom Bewusstsein unabhängig existierende Umwelt ist prinzipiell nicht erkennbar, d.h. die Deutung besteht nicht a priori. Die verfremdete Schrift kann nur als das prinzipiell Andere wahrgenommen werden. Ich kann nicht wahrnehmen, wie das Schrift-Bild-Phänomen objektiv ist, sondern ich nehme wahr, was ich mir konstruiere. In dieser Hinsicht jedoch greift der Ansatz des Konstruktivismus zur Analyse nicht weit genug: wer versucht, magoide Merkmale des Schrift-Bildes wahrzunehmen, muss sich zunächst von der Ebene der bewussten Konstruktion zurückziehen. Das geschieht jedoch nicht bewusst, sondern eher unbewusst im Sinne eines ‚Sich-dem-Schrift-Bild-Ergeben‘. Jede sinnliche Erfahrung wirkt dann zurück auf die Struktur des Schrift-Bildes – es bestätigt oder verändert sie, d.h. der wahrnehmende Organismus bleibt selbstbezüglich und er arbeitet induktiv.

Das Gedicht spielt insofern mit dem Zusammenwirken von Schrift und Bild und bietet verschiedene Lesarten und unterschiedliche Leserichtungen bzw. Blickspuren an: Der Blick kann von innen nach außen oder in umgekehrter Richtung voranschreiten. Darin verändern sich die Form des Gedichts selbst sowie seine Bedeutung. Schreitet der Blick von außen nach innen, wird eine labyrinthische Sogwirkung erzeugt. Wandert der Blick von innen nach außen, stellt sich die Wahrnehmung einer Wort-Spirale ein, die Rezipienten in umgekehrter Richtung mit dem Wesentlichen in Verbindung zu bringen sucht – es ist eine Richtung auf Kräfte, die alles stoffliche Sein um- und übergreifen.

VIII.2.2.2 „martyrium petri“ von Ernst Jandl

Ernst Jandl (1925-2000) hat viele Formen experimenteller Texte produziert. Als bahnbrechend sind darunter besonders seine Lautgedichte zu nennen. Aber auch visuelle Texte werden programmatisch differenziert. Eines seiner Hauptanliegen war es, den Materialcharakter der Sprache zu betonen, um dadurch auch der Schrift selbst einen Objektcharakter zukommen zu lassen. Sein Spiel radikalisierte er mit großem Ernst, wie es auch das Gedicht „martyrium petri“ zeigt. Neben der Thematik des Krieges sind die Schwerpunkte seiner ‚Textobjekte‘ die ‚Zeit‘, die komplexe Dialektik von Leben und Tod sowie die von spannungsreicher Lebensform und Dauer. Der Tod seiner Mutter war für Jandl der entscheidende Beweggrund zu schreiben. Seine Texte sollten ihr ein Andenken setzen. Das auf dem Kopf stehende Kreuz „martyrium petri“ ist einem Denkmal nicht unähnlich. Es ist in der Form eines Ehrenmals gestaltet, das aus sich selbst heraus entsteht. Die bewusste Reduktion des Sprachmaterials fordert eine semantische Minimalisierung der Schriftmaterialität, deren geballte Symbolhaftigkeit im Zusammenwirken von Schrift und Bild erfahrbar wird. Der Symbol- und Sinnbildcharakter dieses Schrift-Bildes besteht nicht in den einfach gewählten Worten wie „knie“ oder „auge“, sondern in der Anordnung der Buchstaben auf der Fläche. Der Leib des Petrus scheint sozusagen durch die Wörter hindurch und gewinnt dadurch eine weitere Dimension.

Das „martyrium petri“ hat Ähnlichkeit mit einer Partitur und präsentiert ein subtiles Schwellenphänomen, das zwischen Lyrik und Bildender Kunst oszilliert. Es stellt eine Mischform Visuell-konkreter Typen dar: Die reduzierte Anzahl der wenigen Wörter zeichnet das Gedicht als Konstellation aus.



Außerdem könnten einzelne Wörter beliebig oft wiederholt werden, um z.B. den Körper oder einzelne Körperteile zu verlängern, ohne die Aussage bzw. Anordnung wesentlich zu verändern.

Abb. 37: Ernst Jandl: Gesammelte Werke. Bd. I-III. Hg. Von Klaus Siblewski Bd. I 1990, 294.

Da es sich bei dem Schrift-Bild um ein auf den Kopf gedrehtes Kreuz handelt, entspricht das Gedicht dem Typ des Piktogramms und zieht so eine Verbindung zur barocken Figurenlyrik. Die Thematik des Kreuzes bzw. des Todes wird betont durch die lokale Situierung des Gedichts in Jandls Werk: Auf der dem Gedicht gegenüberliegenden Seite findet sich ein weiteres Kreuz-Gedicht, das die Buchstaben „kreuz“ in 17 Zeilen unterschiedlich auswählt und anordnet (vgl. Siblewski 1990, 295). Sein Charakter wirkt dadurch abstrakter als der des hier vorliegenden Schrift-Bildes.

Die Legende der Petrus-Geschichte ist übermittelt (vgl. Hennecke/Schneemelcher 1971): Als Petrus in Rom war, sollte er verhaftet werden. Er floh aber aus der Stadt und begegnete Jesus auf der Straße. Der fragte ihn: „Quo vadis, Petre?“. Daraufhin änderte Petrus seinen Entschluss, besann sich, rammte seinen Stecken in den Boden und kehrte um. Er wollte aber nicht so wie Jesus gekreuzigt werden, sondern bat um einen noch

qualvolleren Tod. So drehten seine Peiniger sein Kreuz um und er starb den Märtyrertod. Aus dem Stab, den er in den Boden gerammt hatte, wuchsen Rosen. Somit ist seine Tat auch eine Erlösungstat, die Strukturanalogien zum Erlösungshandeln Christi zeigt.

Die Textanordnung entspricht der besonderen Form des Petruskreuzes: Der Querbalken des Kreuzes befindet sich im unteren Drittel des Text-Bildes und die Substantive präsentieren den Ort der Körperteile. Die Blickrichtung bleibt frei wählbar, jede ist semantisch füllbar: Eine aszendierende Leserichtung erschließt die allegorische Deutung des Textes, eine deszendierende Leserichtung verortet das Schrift-Bild eher in der Kategorie des Geheimnisvollen oder Asemantischen. Der Aspekt des Spielerischen wird durch die Semantik des Titels „martyrium petri“ und den dadurch sich erschließenden Zusammenhang verdrängt. Der Kopf wird nur durch die drei Worte und zwei Begriffe „auge“ und „kinn“ symbolisiert. Den Genitalbereich ‚verhüllt‘ der Begriff „mann“. Den oberen Teil des Längsbalken bilden die Begriffspaare „knie knie“ und „fuß fuß“. Das Zehnwort-Gedicht ist ein typisches Beispiel Visuell-konkreter Poesie mit magoidem Charakter. Die figürliche Anordnung ist konstitutiv. Die Fläche wird zum semantischen und semiotischen Element und erhält kompositorische Funktion. Einer Forderung Marinettis folgend, benutzt Jandl ausschließlich Substantive, die jedoch – ebenso der Forderung der Befreiung der Wörter entsprechend – kleingeschrieben sind. Das Gedicht verzichtet nahezu auf alle lyrischen Merkmale, darunter Prosodie und Rhythmus, so dass ein umfassendes Verständnis des Textes aus der visuellen Erschließung folgen muss. Die Differenz zwischen Signifikant und Signifikat ist den Autoren Visuell-konkreter Poesie zwar bewusst und die Zeichen haben einen ästhetischen Wert. Durch die bildliche Anordnung machen die Worte einer zusätzlichen Ebene Platz, die den Charakter der Instrumentalisierung des Buchstabenmaterials unterläuft und die Buchstaben auf die Welt zu verweisen vermögen. Auf mögliche Petrus-Attribute wie Schlüssel oder Buch verzichtet Jandl und parallelisiert dadurch dessen Tod mit dem Kreuzestod.

Jandl variiert auf seine Weise implizit die horazische Forderung „ut pictura poesis“, die im Barock programmatisch ihre Entsprechung in der Figurenlyrik fand. Schrift und Bild stehen in symbiotischer Verbindung: Die figürliche Wahrnehmung des Schrift-Bildes erweitert die Interpretationsmöglichkeiten bzw. macht sie erst möglich. Aber auch hier gilt: Vor allem wird derjenige Adressat sich angesprochen fühlen, dem die christliche Ikonographie geläufig ist. Dieses Merkmal bringt das Gedicht in die Nähe des Magoiden: Nur der ‚Eingeweihte‘ vermag den christlich-symbolischen Verweischarakter zu

deuten. Das Bild bzw. die konturierte Anordnung des Buchstabenmaterials hat nicht ausschließlich dienende Funktion; die Identifizierung der Schrift ist der des Bildes nicht zwingend nachgeordnet. Im Gegenteil: Die Schrift wird lebendig, indem das Kreuz real wird.

Die von Jandl hier bemühte Thematik entspricht der mittelalterlichen Passionstheologie, die auch in der barocken Figurenlyrik, besonders in den häufigen Kreuzen, auftaucht.

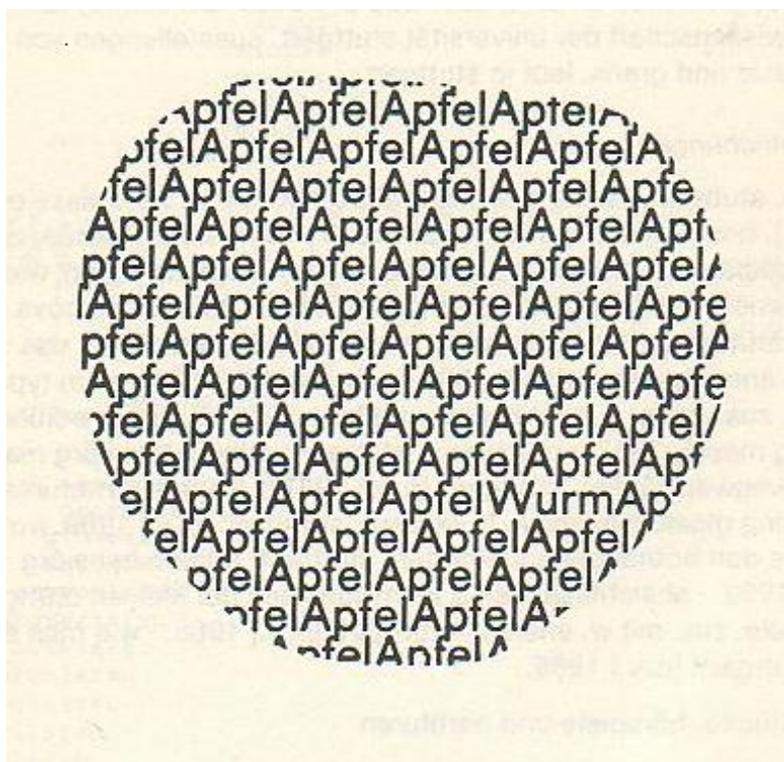
VIII.2.2.3 „apfel mit wurm“ von Reinhard Döhl

Reinhard Döhl (1934-2004) – ein Schüler von Max Bense – war, wie auch die Dichter des Barock, einerseits Lyriker, andererseits Wissenschaftler bzw. Theoretiker. Im Gegensatz zu Timm Ulrichs war sein Metier jedoch stets die Schrift bzw. die Sprache und weniger die Bildende Kunst. Er studierte Germanistik, Philosophie und Politik, promovierte und wurde habilitiert. Er übernahm die Professur für Germanistik an der Universität Stuttgart und spezialisierte sich auf die Theorie des Hörspiels und der Dada-Kunst.

Die viel zitierte ‚Inkunabel‘ der Visuell-konkreten Poesie, deren titelgebende Präpositionalbildung „Apfel mit Wurm“ kaum bekannt ist, entstand als Weihnachtspostkarte 1965 und gab die Geburt von Döhls ältester Tochter Rahel Dörte bekannt. Nach eigener Aussage (1972, 2) war der mechanisch mit einer Schere konturierte Apfel keine Reminiszenz an barocke Figurenlyrik – möglicherweise war Döhl der Apfel Theodor Kornfelds gar nicht bekannt.

Sollte es also zu einer zufälligen Übereinstimmung des symbolischen Gegenstandes gekommen sein, fällt doch auf, dass die beiden Gedichte sich nicht nur in der Form, sondern auch in ihren Intentionen entsprechen. Lag es bei Kornfeld auf der Hand, dass sein Gedicht auch Symbol war, das auf die biblische Sündenfallgeschichte und ihre heilsgeschichtliche Bedeutung anspielt, so verwies Döhl selbst auf eben jene Zusammenhänge, erweiterte jedoch den ‚semantischen Hof‘. Döhl war mit abendländisch-humanistischen Bildungsinhalten vertraut und konnotierte seinen Apfel vor dem Hintergrund der christlichen Paradiesgeschichte. Ebenso bemühte er die Assoziation des trojanischen Krieges, den Apfel des Paris, die von Herakles gestohlenen hesperidischen Äpfel sowie das Märchen von Schneewittchen. Durch die Reduktion der Buchstaben und Worte nahm Döhl sein erst einige Jahre später formuliertes Programm, Texte auf eine

„gerade noch denkbare Wurzel zu reduzieren“ (1972, 1) vorweg. Die Konnotationen des Schrift-Bildes wurden dadurch jedoch in ihrer Wirkung entsprechend gesteigert.



Dieses Gedicht ist also unschwer als Apfel zu erkennen, obwohl ihm wichtige Attribute wie Stiel und Blüte fehlen. Auffällig ist seine Konturierung den-noch, denn es handelt sich nicht – wie bei barocker Figurenlyrik und wie bei vielen Piktogrammen Visu-ell-konkreter Poesie

Abb.38: Reinhard Döhl „apfel mit wurm“, aus: „Konkrete Poesie“. Hg. v. Eugen Gomringer²1991, 38.

um eine Figurenbildung aufgrund der Anordnung des Buchstabenmaterials, sondern der Apfel ist bereits geschält, jedenfalls erscheint er ausgeschnitten.

Er stellt aufgrund seiner eindeutigen Abbildung den Typus des Piktogramms dar, weist aber Beziehungen zu anderen Typen Visuell-konkreter Poesie auf: Mit der Konstellation verbindet ihn die Reduzierung auf ein Wort und dessen Wiederholung; außerdem verweist seine Dichte, die eine Dreidimensionalität suggeriert, auf den Typ des Rasters, auch wenn das Raster ansonsten wenig eindeutig ist, d.h. es bedient sich keiner naturalistischen Anordnung.

Die Materialität der Fläche sowie der produktive Prozesscharakter werden durch diese Beschneidung betont. Die redundante Wiederholung des Wortes „Apfel“ – wenn auch aufgrund des Schnitts nicht stets in voller Länge – gleicht einer Beschwörung, die einerseits die symbolische, aber auch die graphische Dichte – der Apfel wirkt nahezu dreidimensional – des dargestellten Gegenstandes ins Blickfeld rücken.

Dennoch wird die sinnbildliche Deutung des Schrift-Bild-Produktes nicht so selbstverständlich wahrgenommen, wie dies noch bei der Rezeption der barocken Figurenlyrik der Fall gewesen sein mag. Im Barock bestimmte eine Erwartungshaltung die Rezeption, die eine christlich-allegorische Deutung nahe legte. Bei diesem Schrift-Bild handelt es sich dagegen eher um ein Suchspiel auf verschiedenen Ebenen. Dabei ist an die gemeinsamen Wurzeln von Magie und Spiel zu erinnern: Im Spiel sowie im genuin magischen Denken und Handeln als Teil der Alltagskultur ist eine Regelbindung konstitutiv, in der eine neue Seinssphäre eröffnet wird, die sich selbst erzeugen und genießen kann. Zweckdienlichkeit, also Instrumentalisierung und Eigenrealität als Entpragmatisierung bilden die Pole, zwischen denen sich Spiel und Magie bewegen. Dadurch, dass das Schrift-Bild von den meisten Konventionen befreit zu sein scheint, fesselt es den Betrachter, der erst nach dem gestalthaften Wahrnehmen zum Leser wird – oder auch nicht.

Die Schrift rückt dabei im Rezeptionsprozess in den Hintergrund. Das Gedicht entbehrt der Syntax und Prosodie. Auf schriftsprachlicher Ebene wird zunächst weder eine konnotierte Semantik, noch eine überraschende Schrift-Bild-Beziehung erwartet. Döhl bietet zwar verschiedene Leserichtungen an, ordnet sein Material jedoch konventionell, so dass der Rezipient vermutlich eine konventionelle deszendierende Decodierung vornehmen wird. Eine vertikale Leserichtung oder eine, die dem Umriss folgt und also die Fragmente des Apfel-Wortes in den Mittelpunkt des Interesses stellt, sind außerdem möglich. Die Wahrnehmung von Schrift-Text und Figur laufen scheinbar zeitgleich ab; jedenfalls braucht es keine sukzessive Erschließung einzelner Worte. Dass es sich um einen (scheinbaren) Einworttext handelt, wird sofort klar. Zunächst erscheinen Symbol und Figur kongruent – auch dies ist ein durchaus magoides Merkmal.

Schaut oder liest man jedoch genauer und nimmt den Apfel als Meditationsfigur wahr, erkennt man während der mit der Wahrnehmung verrinnenden Zeit die Wurmstichigkeit des Apfels: Im rechten unteren Teil des Apfels findet sich einmal das Wort „Wurm“. Dadurch verstärkt sich der symbolträchtige Verweischarakter der Meditationsfigur: Der Apfel ist nicht so rein und intakt, wie er zunächst anmutet. Hier zeigt sich deutlich eine Parallele zur alttestamentlichen Sündenfallgeschichte, in der der Apfel vorab zur Verführung aufgrund seiner Vollkommenheit einlud. Seine Vollendung erweist sich dann jedoch als nur scheinbar: Die Folge, der Versuchung nicht widerstanden zu haben, war die Vertreibung aus dem Paradies. Auch hier würde es wenig erfreuen, herzhaft in den Apfel zu beißen. Erst in der Betrachtung des sich stets wiederholenden einen Wortes,

das ein einziges Mal ersetzt wird, stößt der Rezipient zum Eigentlichen vor. Döhl selbst verweist auf die „lutherische Bedeutung des Wurms“ (1972, 2). Es bleibt jedoch ungesagt, welche Bedeutungsfelder sich aufgrund dieser Anspielung erschließen könnten. Möglicherweise verweist Döhl implizit auf die lutherische Deutung der alttestamentlichen Hiobsgeschichte (Hiob 40,19, (vgl. Rieske-Braun 1997, 228) M. Luther, Predigten über das Buch Genesis 1521 zu Gen 22, 12 in WA 9, 367, 15-27). In dieser Passage unterhalten sich Hiobs Freunde darüber, dass seine Klagen nicht berechtigt seien. Sie verweisen auf die Unermesslichkeit der Schöpferwerke Gottes: Darunter sei auch das Ungeheuer der Meere, der Leviathan der Tiefe. Diesen Teufel hat Christus jedoch überlistet, indem er ihn mit dem Wurm seiner Menschlichkeit wie mit einem Köder gefangen hätte. In diesem Sinn spiegelt der Apfel göttliche Vollkommenheit und menschliche Unvollkommenheit, die jedoch im Hinblick auf die Erlösungstat Christi nicht allein Stückwerk bleibt.

Zudem stand – so Döhls eigene Aussage – auch die Bedeutung von ‚den Äpfeln des Aberglaubens‘ im Hintergrund seines Gedichts (vgl. 1972, 2). Offenbar deutet er dadurch den vielschichtigen Symbolcharakter der Frucht an. Döhl ‚zaubert‘ hier also ein vielschichtiges labyrinthisches Beziehungsgeflecht zwischen Sprache, Schrift und Welt. Die geordnete Struktur seines ‚Apfels‘ präsentiert also nur vordergründig eine naturalistische Kongruenz von optischer Präsentation und Inhalt. Das Verhältnis von Schrift und Bild ist dagegen als dialektisch zu beschreiben – wie es Weiermair für Poesie fordert (vgl. 1972).

Neben seiner Erscheinung als Beschwörungsformel oder Mantra wird durch das eine Wort, das vom übrigen Text unerwartet abweicht, der Labyrinth-Charakter des Schrift-Bildes erfahrbar. Der „Apfel mit Wurm“ variiert eine Form des genuin magischen Schwindeschemas: Der Schwund wird an den Rändern durch die Beschneidung des Apfels und seiner ‚Apfel-Worte‘ deutlich. Der Apfel lässt sich somit als eine Meditation über die magoiden Möglichkeiten einer poetischen Schrift-Bild-Symbiose bezeichnen.

VIII.2.2.4 „lunds wandlungen“ von André Thomkins

André Thomkins wurde am 11. August 1930 in Luzern geboren und starb am 9. November 1985 in Berlin. Während seiner Realschulzeit erwachte sein Interesse an geometrischen Konstruktionen. Von 1947 bis 1949 absolvierte er eine Ausbildung bei dem

‚Surrealisten‘ Max von Moos an der Kunstgewerbeschule von Luzern. Er heiratete 1952 die Künstlerin Eva Schnell und beschäftigte sich seit 1957 intensiv mit den Kunstformen des Palindroms und des Anagramms. Er war für das Bühnenbild zahlreicher Aufführungen verantwortlich und beteiligte sich 1957 an der Ausstellung „Malende Dichter – dichtende Maler“ in St. Gallen/Schweiz. Neben seinen literarischen Ambitionen war er Maler, Zeichner, Graphiker und Objekt-Künstler. Er lehrte von 1970-1973 an der Kunstakademie Düsseldorf und arbeitete mit vielen Künstlern der skripturalen Malerei sowie der Visuell-konkreten Poesie zusammen. Er selbst schuf ein vielgestaltiges Werk, wurde jedoch als Bildender Künstler deutlich häufiger rezipiert. Er stand der Fluxus-Szene nahe und erhob die Permutation der Wirklichkeit zum Programm seines poetischen Schaffens: Der Zufall ist nicht zufällig, sondern eröffnet die Möglichkeit ununterbrochenen Assoziierens und Variierens.

Bei Thomkins wird die Schrift im Derridaschen Sinn zur Spur, die die Grenze zwischen abstrakter und konkreter Form so thematisiert, dass es immer mehrere Bedeutungen gibt. Wesentliches Stilmittel seiner Kunst ist häufig die Suggestierung einer semantischen Unschärfe mittels einer Raster-Systematik, wie „lunds wandlungen“ exemplarisch zeigt.

Die Beschäftigung mit weltanschaulichen, philosophischen und ‚besinnlichen‘ Themen entstand vermutlich aus der Begeisterung für die Surrealisten und vor allem für die Dada-Kunst. Hugo Balls Positionen haben ihn durchaus geprägt. Seine Nähe zur Religion verdeutlicht auch die Auftragsarbeit für eine evangelische Kirche, in der er 1966/1967 die Glasfenster gestaltete.

Das Gedicht zeigt beispielhaft Thomkins Entwurf, dass nichts auf eine einzige Realität reduziert werden kann, sondern dass Schrift – im Sinne des Radikalen Konstruktivismus – immer eine konstruktive Funktion hat. Gleichwohl erschöpft sie sich nicht im kognitiven Prozess der Funktionszuschreibung, sondern hat die Potenz, sich selbst darzustellen. Eine dazu prädestinierte Methode ist die des Anagramms. Thomkins verwendet das Wortanagramm, das durch die Umstellung der Buchstaben zu sinnverändernden Wortschöpfungen führt, die zum größten Teil zunächst asemantisch erscheinen. Die meisten neuen Wörter, die aus dem Begriff ‚WANDLUNGEN‘ entstehen, regen jedoch verschiedenen Assoziationen

an. Dadurch bleibt das Gedicht im Fluss, bleibt bewegt.

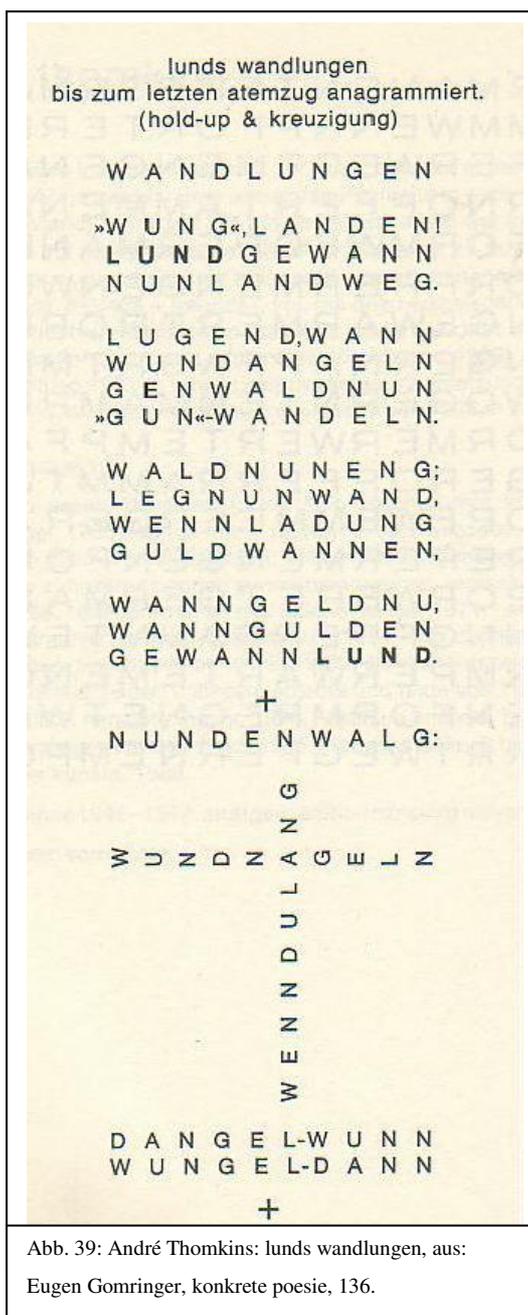


Abb. 39: André Thomkins: lunds wandlungen, aus: Eugen Gomringer, konkrete poesie, 136.

Das Verhältnis von Schrift und Bild in diesem Gedicht zeigt Thomkins' Überzeugung: Ein Jedes trägt in sich die Möglichkeit, etwas anderes zu sein. Dadurch können höhere Wirklichkeiten geschaffen werden. Aus der Gestalt des Einen wird das Vielfältige geschaffen. Somit präsentiert dieses Gedicht die Erkenntnis einer labyrinthischen Welt und zeigt sogleich das (mentalitäts-)geschichtliche Bewusstsein seines Produzenten.

Wie im barocken Figurengedicht „Creuz von Trogaischen“ von Schottelius findet sich im Titel eine lyriktheoretische Angabe; Thomkins benennt das formale Verfahren, nach dem das Gedicht gestaltet ist: das Anagramm. Dem Schrift-Bild wird sein Programm im Titel übergeordnet, also in dreizeiliger Einführung: „lunds wandlungen/bis zum letzten atemzug anagrammiert./(hold up & kreuzigung)“. Die ersten drei Zeilen gehören nicht zum Text: Sie sind selbst nicht anagrammiert, außerdem setzen sie sich durch die Kleinschreibung vom Gedichtstext ab. Es handelt sich dabei eher um eine Leserinstruktion. Das Anagramm ist sowohl eine Methode genuin magischen Schriftumgangs wie auch ein Typ Visuell-konkreter Poesie. Thomkins erweitert den Verweischarakter seines Gedichtes, indem er das Anagramm mit dem Typ des figuralen Piktogramms sowie mit dem Typ der Konstellation verbindet. Die Verwendung syntaktischer Zeichen illustriert den Typ des Ideogramms.

Neben zwei graphischen Zeichen – Kreuze sind das zentrale Motiv des Schrift-Bildes – verwendet Thomkins auffällig viele Satzzeichen: Neben der Klammer im einleitenden Kommentar erscheinen zwei Wörter in Anführungszeichen („WUNG“, „GUN“), fünf Kommata, ein Ausrufezeichen, drei Punkte, ein Semikolon, drei Bindestriche und ein Doppelpunkt. Die syntaktischen Zeichen tragen zur Bedeutungszuschreibung bei und suggerieren eine Handlung. Somit rücken sie das Schrift-Bild in die Nähe eines konventionellen Textes. Der Doppelpunkt steht hinter dem ersten Anagramm der fünften Zeile und zielt somit auf die Aufmerksamkeit für das Kommende: die Figur des Kreuzes. In der zweiten Zeile der ersten Strophe und in der letzten Zeile der vierten Strophe erscheint das Wort „LUND“ fett gedruckt und unterstreicht dadurch den Eindruck einer Personalisierung: Lund ist offenbar der Protagonist einer Erzählung.

Der eigentliche Titel des Gedichts, das dann ausschließlich aus Majuskeln besteht, lautet „WANDLUNGEN“. Insgesamt werden die acht verschiedenen Buchstaben dieses Wortes – das „n“ kommt in jedem Wort bzw. in jeder Zeile dreimal vor – 19mal variiert. Jede Wortschöpfung bleibt singular. Seine variable Gestalt kommt also durch die

Technik des Anagrammierens zu Stande. Durch die Umstellung der Buchstaben entstehen viele Neologismen oder gar unsinnig erscheinende Worte, wie „WUNG’,LANDEN“ (Zeile 1). Das Gedicht verzichtet, analog zur Methode Visuell-konkreter Poesie, auf Syntax und Prosodie. Lediglich eine Strophenform ist zu erkennen. Die ‚Verse‘ der Strophen bestehen ausschließlich aus den Buchstaben des Titels „WANDLUNGEN“, so dass höchstens drei Wörter pro Zeile zu entstehen scheinen, die jedoch ohne Wortabstand aneinander gefügt werden: „NUNLANDWEG“ (Zeile 3) oder „WALDNUNENG“ (Zeile 8), „LEGNUNWAND“ (Zeile 9) und „WANNGELDNU“ (Zeile 12).

Das Schrift-Bild ist in fünf Strophen eingeteilt. Die erste Strophe ist aus drei „Versen“ gebildet, die zweite und dritte aus jeweils vier, die vierte Strophe wieder aus dreien. Die ersten vier Strophen scheinen die Variation eines Sonettes zu sein. Diese Vermutung liegt auch insofern nahe, als die Etymologie des Sonettbegriffs auf das lateinische Wort „sonus“, also Klang, zurückgeht. Die vielfache Permutation der Buchstaben kommt auf der Seite zum Klingen und fordert den Rezipienten zum lauten Lesen auf. Besonders auffällig ist die letzte Strophe, bei der es sich um ein Quintett handelt – man könnte von einer ungleichgewichtigen Zweiteilung des Schrift-Bildes sprechen. Jedoch wird die dritte Zeile „WENN DULANG“ vertikal mit um 90 Grad nach rechts verschobener ascendierender Leserichtung gesetzt. Das „A“ bildet den Schnittpunkt mit dem „A“ des horizontal gesetzten Wortes „WUNDNAGELN“. Die Buchstaben dieses Wortes sind ebenfalls um 90 Grad nach rechts gedreht. Diese beiden Wörter bilden dadurch ein Kreuz. Die Verwendung zweier arithmetischer Zeichen verstärkt die Assoziation der Kreuzigung. Außerdem entsprechen diese beiden Kreuze „+“, jeweils mittig über der ersten und unter der letzten Zeile der Strophe stehend, der von dem Futuristen Marinetti geforderten Kombination verschiedener Zeichenelemente.

Der Begriff „WANDLUNGEN“ ist das einzige Wort, das alle Buchstaben so nutzt, dass es als eindeutig semantisch gefüllt zu bezeichnen ist: Es bezieht sich sowohl auf die formale Ebene des Anagramms, als auch auf die Wandlung Christi von Mensch in Gott. Inhaltlich bietet der Text zwei Deutungen an: Einerseits handelt er offenbar von einem Verbrechen, einer Gewalttat, andererseits thematisiert er augenscheinlich eine Kreuzigung. Möglicherweise setzt Thomkins beide Darstellungen bewusst in Beziehung, indem er den neutestamentlichen Kreuzestod Jesu in einen ‚aktuellen‘ Kontext transponiert. Die programmatische Einleitung und die Anordnung des Schriftmaterials auf der

Fläche legen die Verbindung zur berühmtesten Kreuzigung der Menschheitsgeschichte nahe. Wörter wie „WUNDANGELN“ oder „WUNDNAGELN“ illustrieren dieses und füllen die Wörter symbolisch.

Die Wortschöpfungen der ersten vier Strophen verweisen auf die Thematik des Verbrechens – das deutet bereits ein Wort der programmatische Überschrift an: „hold-up“. Die zweite Zeile des Schrift-Bildes erhält ein so genanntes ‚Peng-Wort‘: „WUNG‘, LANDEN“. Die Anführungszeichen und die Schreibung in Großbuchstaben machen die Kraft einer Landung lebendig. Offenbar handelt es sich um einen körperlichen Kampf zwischen zwei Menschen (und nicht um eine Flugzeuglandung), denn die zweite Zeile heißt „LUNDGEWANN“. Das Wort „GEWANN“ könnte eventuell auch die Bedeutung von ‚Feld‘ und ‚Flur‘ konnotieren. Die Folge von Lunds Sieg ist augenscheinlich der Verlust des Landes „NUNLANDWEG“ (Zeile 3). Auch hier ist wieder eine Anspielung an eine biblische Geschichte zu entdecken: die Vertreibung der Israeliten ins babylonische Exil (vgl. Jer 25). Möglicherweise geht es auf semantischer Ebene um die Wandlung Lunds ähnlich der des Saulus zum Paulus (Apg 9).

Die zweite Strophe hat einen latent martialischen Charakter, das verdeutlichen die beiden Wörter „WUNDANGELN“ und „GUN‘-WANDELN“ am eindrucksvollsten. Thomkins mischt deutsche und englische Sprache. Zwischen den Wörtern „hold-up“ aus der programmatischen Einführung und „GUN“ zeigt sich eine Verbindung, wenn „hold-up“ übersetzt wird mit „bewaffneter Überfall“ (vgl. Verweyen 1989, 48). D.h. „GUN“ und „hold up“ stehen in thematischem Zusammenhang, der die Wiedergabe eines Verbrechens bzw. die Erzählung eines Kriminalfalls nahe legt.

Das Quartett der dritten Strophe enthält Wortschöpfungen, die Assoziationen zulassen: „WALDNUNENG“ (Zeile 8), „LEGNUNWAND“ (Zeile 9) zeigen eine Ausweglosigkeit an. Zeile 10 „WENNLADUNG“ steigert durch seine Kryptik die Spannung, die in der letzten Zeile der Strophe semantisch nur vage gefüllt wird: Das letzte Anagramm dieser Strophe lautet „GULDWANNEN“ und legt eventuell eine assoziativ anklingende Verwandtschaft zu den Wörtern ‚Geduld‘ oder ‚gewinnen‘ nahe.

Die vierte Strophe fordert dazu auf, die Assoziation einer räuberischen Erpressung zu deuten: „WANGELDNU“ und „WANGULDEN“. Aber: „GEWANNLUND.“ beschließt diese Strophe. Plausibel wäre hier anstelle des Punktes ein Fragezeichen gewe-

sen. Die Nähe zu den Niederlanden, hier wird die Währung aufgrund der Vorgabe des Buchstabeninventars bemüht, liegt Thomkins' Werken nicht fern. 1965 entstand ein Aquarell mit dem Titel „shell dutch“, auf dem der eine Muschel zeigt.

Die fünfte Strophe rückt den Text aufgrund seiner mimetischen Graphik in die Nähe barocker Figurenlyrik. Einführend heißt es „NUNDENWALG:“, darauf folgt das Kreuz und die beiden spielerisch anmutenden und asemantischen Zeilen „DANGEL-WUNN“ und „WUNGEL-DANN“ beenden den Text, bevor das Gedicht in der allerletzten ‚Zeile‘ mit einem „+“ endet. Neben der von Verweyen 1989 aufgestellten Vermutung „hold-up“ als „bewaffneter Überfall“ zu übersetzen, bedeutet ‚to hold up‘ auch: aufrecht erhalten bzw. stützen. Möglicherweise spielt Thomkins hier mit beiden denkbaren Übersetzungen. Die zweite Übersetzungsmöglichkeit – aufrechterhalten – setzt er bildlich in der fünften Strophe um, indem er ein Wort vertikal setzt. Zwei Wörter kreuzen sich und bilden eine Analogie von Form und Inhalt. Symbolisch und schrift-bildlich bleibt das Kreuz aufrecht erhalten. Hier entsteht wieder ein Verweis zu der Leseranweisung: „bis zum letzten Atemzug“. Das Kreuz steht aufrecht – bis zum letzten Atemzug.

Dieses Gedicht enthält eine Vielzahl magoider Merkmale. Mehrfach erwähnt wurde die genuin magische Wurzel der Methode des Anagramms. Den Bezug von Magie zur Schrift-Bild-Kunst des Anagramms und des Palindroms verbalisiert Thomkins expressis verbis in einem seiner „7 palindrome“:

„dreh magiezettel um – amulette zeig am herd“

Abb. 40: André Thomkins, 7 palindrome, aus: Gomringer ²1991, 138 (keine Original-Typographie).

Etwas zu vertauschen – umzudrehen– eröffnet die Mehrdeutigkeit eines Schrift-Bildes in mehrfacher Hinsicht. „lunds wandlungen“ ist eindeutig als Gedicht zu erkennen, es besteht aus den Zeichen der Schrift, gleichwohl ist es ein Bild: Es zeigt ein Kreuz, das den oberen, eher massiv wirkenden Textkorpus in den Hintergrund rückt und die Blickspur zunächst auf die gekreuzten Worte und die sie umgebende freie Fläche lenkt. Das Bild des Kreuzes ist zugleich Symbol: Es muss nicht christlich interpretiert werden, um eine Kreuzsymbolik erfahrbar zu machen. Das illustriert anschaulich Jandls Gedicht.

viele wege
viele wege kreuzen sich in mir
und ich gehe immer
mehrere straßen zugleich.
ich bin arm.
aber es kommt mir vor:
dann wäre ich reich
wenn unter diesen wegen einer
ein ausweg wäre.

viele wege kreuzen sich in mir
und ich gehe immer
mehrere straßen zugleich.
ich bin arm.
aber es kommt mir vor:
dann wäre ich ärmer
wenn unter diesen wegen einer
ein ausweg wäre.

Abb. 41: Ernst Jandl, viele wege, aus: Siblewski 1990, 550 (keine Originaltypographie).

Thomkins hat Jandls Gedicht wahrscheinlich nicht gekannt. Es zeigt jedoch den thematischen Schwerpunkt Visuell-konkreter Poesie, sich weiterhin mit philosophischen und mentalitätsgeschichtlichen Themen zu beschäftigen. Auf der symbolischen Ebene zeigt sich das Kreuz sowohl in religiöser als auch in säkularisierter bzw. profaner Provenienz. Die vierte Ebene ist die semantische. Dieses Schrift-Bild führt exemplarisch vor Augen, dass der polyliterale Rezipient so lange liest, bis er eine schlüssige Wortbedeutung – oder auch mehrere – für sich gefunden hat. Das Auge verhakt sich in den Buchstabenkombinationen, die sich nicht in Sprüngen abtasten lassen und bezieht Kontext und Kontext mit ein, um zu einer schlüssigen Deutung zu gelangen. Als fünfte Ebene ist hier das Spiel mit der Asemantik der Wortschöpfungen zu nennen. Dadurch verliert die Schrift ihren intelligiblen Vehikelcharakter und beansprucht eigene Realität.

Die Form des Analogiezaubers ist der Methode des Anagramms vergleichbar. Die Umstellung der Buchstaben lässt zwar Neues entstehen, bleibt aber immer analog. Alles bleibt im Fluss und kann zu etwas Anderem werden.

Neben der Mehrdeutigkeit durch das multiple Prinzip des Anagramms bietet das Gedicht andere magoide Merkmale: Es fordert durch die Anordnung des Buchstabenmate-

rials verschiedene Leserichtungen, sogar die Bewegung des Kopfes im Rezeptionsprozess, denn die um 90 Grad nach rechts verschobenen Wörter sind nicht ohne weiteres lesbar. Die Materialität wird zum konstitutiven Element des Gedichts und zeigt das Zusammenwirken von Materialität und Magie. Magie tritt variiert zu Tage, Schrift und Bild gehen eine symbiotische Beziehung ein. Die Dialektik von Zweckdienlichkeit und Entpragmatisierung des Schriftprodukts begegnet auf der Buchstabenebene. Das Moment des Spiels, das in der Visuell-konkreten Poesie seine Wurzeln in der Sprachkritik hat, begegnet auch hier als konstitutives Moment. Die asemantischen Wortschöpfungen rücken den Text in die Nähe des Geheimnisvollen und Rätselhaften. Zudem steigert die verfremdete Anordnung die vielgestaltige Wirkung des Gedichts, so dass das Schrift-Bild einen monumentalen Charakter erhält und vor allem die letzte Strophe der Aufschrift eines Amuletts ähnelt. Die stoffliche Materialität ist konstitutiv für die Existenz, die materielle Sinnlichkeit wird aber zugleich durch die magoiden Merkmale transzendiert. Eine spielerische Regelhaftigkeit zeigt der Text in seinem geometrisch-komplexen Muster. Die formale Überstrukturiertheit findet ihre Entsprechung im Inhaltlichen, so dass sich der Wahrnehmungsprozess an ein Ritual anlehnt.

Kapitel X: ‚Magoide‘ Buchstaben – Schrift und Bild zwischen Materialität und Magie

X.1. Magoide Merkmale in Schrift-Bild-Phänomenen

Schrift, Bild und Materialität bilden einen Zusammenhang, der eine qualitativ neue Sicht auf Schrift arrangiert. In diesem Sinne lässt sich das Theoriemodell dieser Arbeit als ‚grammatologisch‘ bezeichnen: Schrift ist nicht ausschließlich materialisierte Sprache, sondern eröffnet darüber hinaus bzw. daneben eine Eigenständigkeit, die sich nicht in einem zweckdienlichen Charakter erschöpft. Schrift wird zu dem, was sie ist, sie wird zum Gegenstand mit eigener Wirklichkeit.

Anhand der Untersuchung der drei Phänomene der mittelalterlichen Initialen, der barocken Figurengedichte und der Visuell-konkreten Poesie wurde deutlich, dass das ‚Magoide‘ – eine Variation genuiner Magie – nur *eine* Form der so genannten sinnlich-konkreten Funktionen der Schrift ist, die sich an Phänomenen der Schrift dechiffrieren lässt. In den als ‚magoid‘ bezeichneten Schrift-Bild-Formen treten ähnliche Strukturen zutage wie im genuin magischen Schriftumgang, z.B. beim Schwindeschema, beim Steigeschema, beim magischen Quadrat oder im Anagramm: Sie werden als ‚magoid‘ und nicht als ‚magisch‘ bezeichnet, weil sie nicht dem Interesse dienen, durch Nutzung numinoser, übersinnlicher Kräfte die Wirklichkeit zu verändern. Im Moment des Magoide wird nichts ‚zwingend herbeigezaubert‘. Es geht vielmehr um ein Ineinanderfallen des ‚Dinges an sich‘, seiner Darstellung und des Numinosen.

Diese Simultaneität und Kongruenz vollzieht das wahrnehmende Subjekt im Ritual. Dadurch, dass die Sinnzuschreibung bei Schrift-Bild-Formen zunächst irritiert wird, entscheidet der Rezipient, ob er sich auf eine intensive Beobachtung einlässt. Sobald er aufgrund der Faszination, die von den Schrift-Bildern ausgeht, in einen wahrnehmenden ‚Dialog‘ mit der Schrift-Bild-Form eintritt, ist er Teil eines sich vollziehenden Rituals, das seine Bedeutung sukzessive und simultan dem Teilnehmenden, hier dem Leser bzw. Betrachter, offenbart. Die Partizipation am Numinosen bezweckt ihrem Interesse nach nicht eine durch Zauber zu erlangende Veränderung von Lebensverhältnissen, sondern führt zur Intensivierung von Leben an sich.

Die nähere Analyse zeigt, dass der Aspekt der Eigenwirklichkeit der Schrift bzw. der Schriftmaterialität sowohl auf der Objektebene (Materialität von Schrift) als auch auf

der Metaebene (Betrachtungsweisen der wissenschaftlichen Interpreten) in den Blick zu nehmen ist, um die Bildlichkeit der Schrift(-Zeichen) im historischen Entwicklungsbogen der Magie zu kategorisieren. Das zugrunde gelegte Magieverständnis ist somit kein instrumentelles, sondern postuliert die Entpragmatisierung der Magie, sofern das Moment der Zweckdienlichkeit aufgegeben wird. Im Spannungsverhältnis von Instrumentalisierung und Entpragmatisierung begegnen sich Magie und Schrift-Bild und werden ‚magoid‘.

Das Zusammenwirken von Schrift und Bild lässt jedoch graduelle Unterschiede des Magoiden erkennbar werden. Das zeigt die folgende Zusammenschau. Die ausgewählten Schrift-Bild-Phänomene geben ihre vermittelnde Rolle auf und zeigen zahlreiche Übergänge der Bimedialität. In der barocken Figurenlyrik und in der Visuell-konkreten Poesie bleibt der Buchstabe einziges Mittel und wird ausschließlich in seiner Gestalt und Anordnung modifiziert. Hier vermag die räumliche Anordnung der Buchstaben bestimmte Inhalte ikonisch darzustellen, so dass die Zeichen gleichermaßen Schrift- und Bildcharakter besitzen und eine Symmetrie zwischen Schrift- und Sachebene entsteht. In der Untersuchung der Initialgestaltung dagegen wird die Schrift um ikonische Elemente ergänzt. Es besteht also ein gradueller Übergang zwischen der Erweiterung des bloßen Schriftmaterials durch die Betonung der Materialität zu einer Kombination mit einem zweiten System bzw. Medium.

Die Tendenz eines materiell-orientierten Umgangs mit Schrift in der jüngeren Schrift-Bild-Forschung führte zu einer Vermischung der Gattungsgrenzen von Schrift und Bild; Schrift-Bild-Phänomene sind hier ausschließlich in ihrer Intermedialität zu erfassen. Die magoide Potenz als Variation genuiner Magie bildet somit die Bezugsebene der drei untersuchten Phänomene: Aus den unter dieser Fragestellung miteinander vergleichbaren mittelalterlichen Initialen, barocken Gedichten und denen der Visuell-konkreten Poesie erwächst eine Perspektive, die ein eigenes Analyseinstrumentarium entwickelt. Es ist evident, dass seit jeher die Modifikation magischer Formen für literarische Phänomene wie die Lyrik, aber auch für sublitterarische Erscheinungen wie die Initialen des Mittelalters konstitutiv ist; sie ließe sich ähnlich auch aufgrund der Omnipotenz der Schrift bis in zeitgenössische Reklameschriften verfolgen.

Die dem Buchstaben inhärente Bildlichkeit macht eine Repräsentation im Wahrnehmungsprozess zur Präsentation. In einem Schrift-Bild-Produkt tritt neben die Bildhaf-

tigkeit – sei sie mimetisch oder abstrakt – immer die konventionalisierte Zeichenwahrnehmung hinzu. Aufgrund der zeitgenössischen Gewöhnung an die Omnipräsenz der Schrift scheint eine andere als die intelligible Lesart zunächst nicht in Frage zu kommen. Dadurch wird jedoch eine wichtige Ebene der Schrift selbst und ihrer Wahrnehmung verdeckt. Untersucht man aber das Zusammenwirken von Schrift und Bild, so wird deutlich, dass die Materialität der Schrift immer vorhanden ist, nur oft nicht bemerkt wird. In den untersuchten Schrift-Bild-Phänomenen der mittelalterlichen Initialen, der barocken Figurenlyrik und der Visuell-konkreten Poesie tritt die Bildhaftigkeit des Buchstabenmaterials deutlich hervor.

Schriftwahrnehmung als Bildwahrnehmung verändert sich mit dem soziokulturellen Erwartungshorizont der Rezipienten. Die mittelalterliche Chi-Rho-Initiale (siehe V.2.2.2) ist für heutige Betrachter kaum als Buchstabenligatur zu erkennen, während sie im Mittelalter selbstverständlich Schrift war. Diese aufwändig gestaltete mittelalterliche Schriftform hatte ganz offenbar zusätzliche Qualitäten als allein die Funktion, Inhalte zu transportieren. Auch die gegenstandsmimetischen Schrift-Bilder des Barock und der Postmoderne, wie Äpfel (siehe VII.2.2.1 und IX.2.2.3), Kreuz (siehe VII.2.2.2) und Herz (siehe VII.2.2.3) stellen bildliche Abbildungen dar, die aufgrund der Übereinstimmung von Schriftbedeutung und –form unmittelbar in der Betrachtung oder assoziativ als Gegenstände decodierbar sind. Dennoch bleiben diese Phänomene im Auge des heutigen Betrachters Schriftprodukte. Schrift ist aber auch dann noch als Bild zu definieren, wenn die Abbildung abstrakt erscheint, wie in den mittelalterlichen Initialen oder dem Text „image – magie“ von Timm Ulrichs (siehe Kapitel IX.2.2.1). Die Bildlichkeit manifestiert sich hier auf der Ebene der Materialität des graphischen Zeichenmaterials.

Die Wahrnehmung der Schrift als Bild erweist sich also nicht nur in ihrem Abbildcharakter, sondern wird auch von Gewohnheiten beeinflusst. Die Blickspur von Schrift-Bildern, die sich gewohnten Konventionen, wie der abendländischen Leserichtung von links nach rechts, nicht unterwerfen, lenkt die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf ihre Materialität. Erst wenn sich Schrift den üblichen Lesegewohnheiten entzieht, unterscheiden Rezipienten zwischen dem Zeichen- und dem Objektcharakter: Entweder die Möglichkeit einer Bedeutungszuschreibung realisiert sich und der Schrift wird ein Inhalt zugewiesen oder aber das Schrift-Bild wird unabhängig von seinem Verweischarakter wahrgenommen. Die bildliche Gestalt erhöht die Faszination, die das Schrift-Bild-

Objekt weckt. In der Symbiose von Schrift und Bild wechseln sich die gestalthafte Wahrnehmung und die sukzessive Erkenntnis ab. Zudem erhöht die Bildlichkeit der Buchstaben sowohl ihre sinnlich-emotionale als auch ihre memoriale Funktionalität. Dennoch bleiben sie grundsätzlich polysemantisch. Die Bildlichkeit bewahrt in den Schrift-Bild-Phänomenen die Fähigkeit, zwischen Zeichen- und Objektstatus zu oszillieren.

Auch die Möglichkeit, Schrift akustisch transformieren zu können, ist damit nicht länger Bedingung für eine Definition von Schrift: Die untersuchten Phänomene können zeigen, dass Schrift über die Übersetzung in gesprochene Sprache hinausgeht. Das wird besonders deutlich an den Phänomenen, die sich gar nicht („L“-Initiale – V.2.2.1) oder nur schwer („apfel“ von Reinhard Döhl – IX.2.2.3) in Sprache transformieren lassen. Die meisten analysierten Phänomene lassen eine die Lautierung der Schrift-Bild-Produkte zwar oft als möglich erscheinen (barocke Texte– VII.2.2.1-VII.2.2.3, „lunds wandlungen“ von André Thomkins – IX.2.2.4). Dabei bleibt jedoch stets eine wesentliche Qualität der Schrift unberücksichtigt. Eine Austauschbarkeit von gesprochener Sprache und Schrift ist unmöglich, eine Parallelität lässt sich nicht aufweisen.

Damit wird deutlich, dass Funktion und Leistung der Schrift sich nicht darin erschöpfen, gesprochene Sprache abzubilden, sondern dass diese darüber hinaus geistig-geistliche Prozesse anregt, die die Grenzen des sinnlich Erfahrbaren überschreiten. Schrift ist damit eine Existenzform sui generis. Die außergewöhnliche Anordnung und Kombination der zwei ‚Zeichensysteme‘ Schrift und Bild übersteigt den jedem Schriftprodukt eigenen kognitiven und kommunikativen Verwendungsbereich. Der jeweilige Verwendungszusammenhang der Schrift-Bild-Phänomene evoziert jeweils eigene graduell unterschiedliche magoide Wirkungen bzw. zeigt magoide Strukturmerkmale. Es lässt sich zeigen, dass magische Schriftwahrnehmung und magischer Umgang mit Schrift auch in der Moderne und Postmoderne niemals völlig aus dem Handlungsreertoire verschwanden oder gar verschwunden sind.

Einerseits entscheidet der Rezipient darüber, ob er sich auf das Ritual der Wahrnehmung und damit auf die magoide Wirkung der Schrift-Bild-Form einlässt. Magoide Strukturen entstehen andererseits jedoch nicht erst bei der Rezeption, sondern sind der jeweiligen Erscheinungsform des Schrift-Bild-Phänomens immanent, d.h. bestimmte Wesensmerkmale der Schrift-Bild-Produkte werden als magoid definiert. Die verfrem-

dete Anordnung des Schriftmaterials hat in allen beschriebenen Epochen vom Mittelalter, über den Barock bis in die Postmoderne Wirkungen hervorzurufen gewusst, die ihre Wurzeln im magischen Umgang mit Schrift haben. Aus heutiger Sicht sind die Strukturen, Verwendungsabläufe und Funktionen der Schrift-Bild-Produkte nicht mehr als magisch zu beschreiben, weil ihre Rezipienten vermutlich kaum (noch) von der Beseeltheit alles Wahrgenommenen ausgehen. In naturmagischer Vorstellungskraft wurden Zeichen als mit der Realität kausal verknüpft wahrgenommen. Dennoch war Magie nicht die Ursache der Schriftnutzung, sondern deren Folge. Die magischen Strukturmerkmale sind jedoch ebenso wie die Potenz zu magischer Wirkungsmächtigkeit erhalten geblieben.

Materialität und Magie rücken somit in einen Zusammenhang, in dem die Schrift, neben den in Literatur- und Sprachwissenschaft bislang geläufigen Untersuchungsperspektiven, mit einer bisher in der wissenschaftlichen Analyse vernachlässigten Heuristik in den Blick gerät: Die als ‚magoid‘ definierten Phänomene (siehe III.4) haben eine Anziehungskraft, die durch verschiedene Verfremdungseffekte zur entautomatisierten und damit zur verweilenden Wahrnehmung herausfordern und evozieren. Es besteht also ein keineswegs lediglich als marginal anzusehender Zusammenhang zwischen Wahrnehmung und Materialität. Eine Isolierung des Zeichens, wie sie sowohl im Logo- als auch im radikalen Grammazentrismus vorgenommen wird, zeigt sich weder als praktikabel noch als heuristisch ausreichend.

Das Spezifikum der untersuchten Schrift-Bild-Phänomene ist die Art ihrer Präsentation. Es geht nicht nur um die Repräsentation von Objekten und Sachverhalten, sondern sie präsentieren eine visible Valenz, die über die intelligible Realität und Fassbarkeit hinausgeht: Der Akt des Lesens reduziert sich nicht auf die Aneinanderreihung einzelner Teile, sondern umfasst ein komplexes Rezeptionsverfahren, das die Parallelität von Schrift und Bild und damit die Materialität als wesenskonstitutiv festlegt.

IX.2. Materialität und Magie in mittelalterlichen Initialen – meditativ

Im Fall der mittelalterlichen Initialen wird durch Anordnung und Gestaltung des Buchstabenmaterials der Ablauf der Rezeption nur teilweise bestimmt: Auf den Produzenten mittelalterlicher Initialgestaltung bezogen ist diese Absicht jedoch durchaus nachvoll-

ziehbar: Die Aufgabenstellung, Zweckbestimmung sowie die historischen Konventionen bestimmen die *Formulierung* bzw. den Aufbau einer Initiale.

Zu beachten bleibt, dass magisches Denken in Bezug auf den Umgang mit Schrift nicht auf die alten und vereinzelt Versuche reduziert bleibt, die Welt zu verstehen, sondern ein durch die geschichtliche Entwicklung bis heute wahrnehmbares Phänomen der Schriftrezeption und -produktion ist. Der ursprünglich magische Charakter von Schrift konnte durch den christlichen Einfluss zwar zurückgedrängt werden, verschwand jedoch nie vollends. Im Mittelalter, als durch kirchliche Autoritäten vermittelte christliche Religiosität und germanisches Brauchtum nebeneinander bestanden und das Bewusstsein für genuin magische Strukturen noch lebendig war, vollzog sich der magische Umgang mit Schrift auch im Kontext des klösterlichen Lebens. Das lag nicht zuletzt daran, dass auch die lateinkundigen Kleriker des Lesens nicht immer mächtig waren. Sie mussten die Texte nicht unbedingt lesen können, sie sollten sie jedoch kennen. Eine Möglichkeit einen Inhalt präsent zu haben, bestand auch in der Möglichkeit des Auswendiglernens durch häufiges Hören. Der Gebrauch der für die Messe erforderlichen Codices setzte somit kein umfassendes Verständnis der lateinischen Sprache oder gar die Lesefähigkeit voraus (vgl. Feldbusch 1985, 226). Chorisches Sprechen oder Murmeln manifestierte und stabilisierte die Bewusstseinsinhalte. Die somit ritualisierte Rezeption eines Textes in Verbindung mit der Wahrnehmung einer gestalteten Initiale ermöglichte eine Transzendenzerfahrung.

Die Gestaltung einer Initiale markiert darüber hinaus die Grenzen der auf pragmatische Sinnzuschreibung ausgerichteten Funktionalität von Schrift. Der Zweck eines Schriftproduktes wird bestimmt durch die vom Produzenten beabsichtigten Wirkungen und eben jene, die beim Rezipienten bzw. Perzipienten ausgelöst werden. Um eine mittelalterliche Initiale ‚zu verstehen‘, bedurfte es also nicht unbedingt der Schriftkenntnis. Es reichte aus, einzelne Zeichen zu kennen oder etwa als Mönch in einem Kloster am ritualisierten Wahrnehmungsprozess des Schrift-Bild-Produktes beteiligt zu sein. Die Initiale ‚spricht‘ auch dann, wenn die Buchstaben schweigen. Vor allem in der karolingischen Zeit, in der sich die deutschen Dialektsprachen auch schriftsprachlich mehr und mehr durchsetzten, erhielt das Lateinische auch für den kleinen Kreis der schriftkundigen Adressaten eine geheimnisvolle und damit magisch anmutende Aura. Ein weiteres Argument für die magoide Wirkung und Wahrnehmung mittelalterlicher Initialen besteht in ihrer Handschriftlichkeit und der damit verbundenen Einmaligkeit.

Die Initialen, die zunächst die Grobstruktur eines Textes erkennbar machten – also in ihrer Funktion aufgingen –, wurden mit zunehmend artifizieller Gestaltung zu eigenständigen Produkten und dadurch zur Grundlage magoiden Wahrnehmens und Handelns. Als eigene Wirklichkeit waren sie in der Lage, meditative Prozesse anzuregen und die Gottesbeziehung zu gestalten und zu beeinflussen. Die einmalige Gestaltung einer Initiale erhöhte ihre Anziehungskraft und damit die magoide Wirkung. Die Rezeption ist nicht allein auf das Erlesen des Schrift-Bild-Phänomens als Anfangsbuchstabe eines Textkorpus' festgelegt, sondern eröffnet ein umfassendes Wahrnehmungsverfahren, in dem der Lesevorgang nicht nur ein dynamischer Prozess, sondern dazu ein meditativer Vorgang ist. Magische und christliche Ritualisierungen schließen einander nicht aus, sondern lassen sich oft kaum unterscheiden.

Das in der mittelalterlichen Initialkunst eruierte wesentliche magoide Moment besteht in ihrem meditativen Charakter: Schrift ist eigentlich ein Medium, das versucht die Differenz zwischen Dargestelltem und menschlichem Begreifen zu überwinden. Und dennoch: Diese Differenz bleibt in der Schrift immer bestehen. Was die Initialen anbieten, ist eine Chance, allein durch die Meditation der Buchstaben zu Transzendenzerfahrungen zu gelangen. Schrift ist also ein Symbol und gleichzeitig mehr als ein Symbol. In der meditativen Wahrnehmung liegen die ganzheitliche Existenz des Schrift-Bild-Phänomens, sein Sinn und seine Funktion ineinander. Damit erschließt Schrift das Abzubildende auf einem ganz anderen Weg und ist nicht mehr ausschließlich Medium.

IX.3. Materialität und Magie in barocker Figurenlyrik – allegorisch-repräsentativ

Die Untersuchung barocker Figurenlyrik unter Berücksichtigung ihrer Materialität und ihres soziokulturellen Kontextes zeigt, dass repräsentativer Anspruch und christliche Gesinnung zusammenwirken. Für die protestantisch-frommen Autoren figurierter Lyrik ist die bildliche Anordnung des Buchstabenmaterials eine Form der Gottesverehrung. Der Formenkanon und die hier exemplarisch vorgestellten Gedichte figurieren jeweils ein Sinnbild der Liebe, die sich immer von der Liebe Gottes ableitet. Barocke Figurenlyrik dient der Erbauung und Meditation – ein Merkmal, das sie in die Nähe mittelalterlicher Initialkunst rückt. Um eine meditativ-erbauende Wirkung zu ermöglichen, bedienten sich die barocken Dichter verschiedener genuin magischer Verfahren, auch wenn sie vermutlich bestritten hätten, diese bewusst zur Anwendung gebracht zu haben.

Die Untersuchung der barocken Figurenlyrik, in der Schrift und Bild eine untrennbare und dadurch magoide Verbindung eingehen, zeigte exemplarisch das Zusammenwirken von Religiosität und Magie. Alle vorgestellten Schrift-Bilder symbolisieren nicht genuin christliches Gedankengut, sondern haben ihre historischen Wurzeln durchaus in Vorstellungen, die als magisch zu bezeichnen sind – selbst die Form des Kreuzes geht auf magische Verwendungszusammenhänge in der Steinzeit zurück (vgl. Haarmann 1992, 200). Unter christlicher Perspektive erhalten die Symbole neue weltanschauliche Präsenz und Funktion. Alle hier angeführten Beispiele – Apfel, Kreuz und Herz – stellen mentale Kraftquellen dar, die göttlichen, Unheil abwehrenden Schutz anbieten. Gleichzeitig sind die barocken Figurengedichte repräsentative Objekte, die Zeit und Raum transzendieren können. Deutlich trat bei den mittelalterlichen Initialen hervor, was auch in der barocken Figurenlyrik immer noch sichtbar bleibt: Der an sich inhaltsleere, asemantische Buchstabe erhält eine eigene Valenz. Im Barock erscheinen die Buchstaben in zusammenhängenden Texten, deren besonders gestaltete Form jedoch ihrerseits eine magoide Struktur zeigt. Der einzelne Buchstabe tritt zwar in den Hintergrund, geht aber im Textganzen Verbindungen ein, die aufgrund mimetischer Anordnung der meditativen Funktion mittelalterlicher Initialen nahe kommen. Das, was im Mittelalter der einzelne Buchstabe in der Initialgestaltung präsentierte, eignet hier dem bildhaft gestalteten Gedicht.

Apfel, Kreuz und Herz sind Lebenssymbole. In ihrer stilisierten Erscheinung ähneln sie beschrifteten Amuletten, Talismanen, die spezielle Schutzfunktionen hatten. Ihre Wahrnehmung führt quasi automatisch in ritualisierte Entdeckungsprozesse. Rituale entwickelten im Rezeptionsvorgang der barocken Figurenlyrik unbewusst eine Aktualität und Bedeutung, mit denen ihre lebensweltliche Relevanz und ihr ästhetisches Orientierungspotential deutlich wurden. Im Vollzug des Rituals wird jede Form der Distanznahme unmöglich. Der Rezipient, der hier zum Perzipienten wird, unterwirft sich einem Automatismus des Rituals, durch den das Schrift-Bild-Phänomen seine Kraft entfalten kann. Diese Form der Wahrnehmung ist einerseits geplant, d.h. vom Produzenten intendiert, vollzieht sich andererseits jedoch quasi von selbst. Dadurch sind barocke Figurengedichte weder Selbstzweck noch lediglich Instrumentarium. Apfel, Kreuz und Herz veranlassen Varianten eines imitativen indirekten (Wahrnehmungs-) Ritus weißer Magie zum Schutz und zur Abwehr allen Übels. Barocke Figurengedichte motivierten rituelle Symbolhandlungen. Ihr repräsentativer Charakter, der für die Epoche des Barock stilbildend war, verband sich mit einer christlichen Gesinnung, die in den gewählten

Symbolen ihren Niederschlag fand. In diesem Zusammenwirken offenbart sich ihre magoide Wirkung.

Sowohl in der barocken Figurenlyrik als auch in der Visuell-konkreten Poesie schwanken die Reaktionen. In beiden Fällen begegnet man einer ambivalenten Mischung aus Lob und Kritik. Diese Reaktion ist für magoide Strukturmerkmale typisch. In dem mentalitätsgeschichtlichen Kontext, in dem Autor und Gedicht jeweils rezipiert werden, wird ein vermeintlich unernstes, spielerisches Moment kritisiert. Besonders deutlich wurde das an den Gedichten Sigmund von Birkens: Einerseits ging eine große Anziehungskraft und Faszination von den Figuren aus, andererseits lehnte man diese Form zu dichten aufgrund ihrer vermeintlichen Oberflächlichkeit ab.

IX.4. Materialität und Magie in Visuell-konkreter Poesie – spielerisch

Unter ‚Schriftmaterialität‘ wird nicht nur das Arrangement der Buchstaben, die Beschaffenheit des Beschreibstoffes und die mögliche Farbgestaltung eines Schriftprodukts verstanden, sondern hier ebenso die Anordnung der Buchstaben auf der Fläche und ihre Kombination. In der Visuell-konkreten Poesie erweitert sich dieser Begriff der Materialität: In ihrem Kontext wird auch die Fläche an sich zum semiotischen und semantischen Gegenstand. Der Buchstabe muss in diesen Schrift-Bild-Produkten mit seiner Materialität wahrgenommen werden, d.h. mit seinem bildlichen Charakter, der dadurch in den Mittelpunkt des Wahrnehmungs- und Decodierungsvorgangs rückt.

In Bezug auf Schrift-Bild-Phänomene der Visuell-konkreten Poesie wurde auch von anderer Seite von „magischer Letternbewegung“ (Greber/ Ehlich/ Müller 2002, 9) gesprochen. Hier wird dieses Phänomen als ‚magoid‘ bezeichnet, weil die Wörter teilweise ihre Bedeutung einbüßen und zunächst in ihrer Bildlichkeit wahrgenommen werden. Ihre Materialität muss bemerkt werden – das ist Programm der Visuell-konkreten Poesie: Der Blick verhakt sich in einzelnen Buchstaben und macht sie dadurch zu Bildern, ohne dass es sich um eine Darstellung oder eine Abbildung handelt. Das Besondere bleibt die Gestalt bzw. die Figur des alphabetischen Schriftzeichens, denn es ist selbst nahezu frei von jeder Bedeutung. In seiner Singularität ist der Buchstabe kein Zeichen, weil er kein Signifikat hat; das macht sich die Visuell-konkrete Poesie zunutze und gibt ihm eine eigene lebendige Wirklichkeit. Aufgrund konventionalisierter Gewohnheiten

werden die Buchstaben Bedeutungsträger. Die Technik der Kombination bzw. die Kunst das Alphabet zusammzusetzen und gleichwohl wieder zu zerlegen, wie sie das Anagramm Thomkins (siehe IX.2.2.4) exemplarisch vor Augen führt, ist als magoid zu bezeichnen, weil der Blick des Betrachters an der Anordnung des Buchstabenmaterials verweilen muss: Rätselhaft, geheimnisvoll, mehrdeutig und also magoid wird das Gedicht, weil die Decodierung der Schrift erst nach der Wahrnehmung des Bildes erfolgt. Buchstaben können mit immer neuen Buchstabenkombinationen Reize zum Dechiffrieren erzeugen, denn die Wandlungsfähigkeit des Alphabets ist fast unbegrenzt.

Eine weitere magoide Struktur des einzelnen Buchstabens bzw. ihrer Anordnung zeigt sich in seiner bzw. ihrer Unübersetzbarkeit. Dieser Methode bedienen sich die Autoren Visuell-konkreter Poesie, wenn sie Neologismen schaffen wie „Wundangeln“ (Thomkins), die Assoziationen auslösen aufgrund unseres Bedürfnisses, jedem Schriftprodukt Sinn zuzuschreiben, jedoch nicht zum konventionalisierten Wortschatz gehören. Dann werden nicht nur der einzelne Buchstabe, sondern das ganze Wort – und damit die Schrift an sich – unübersetzbar.

Den übergeordneten magoiden Zusammenhang der Visuell-konkreten Poesie bildet die Kategorie des Spiels, nämlich das Sprachspiel und somit das Spiel mit der Materialität der Schrift. Artistik und Ästhetik gehen in den Texten Visuell-konkreter Poesie eine spielerische Symbiose ein. Die zur Anwendung kommenden Methoden genuiner Schriftmagie in den Texten Visuell-konkreter Poesie lösen magoide Wirkungen aus. Timm Ulrichs' Gedicht „image – magie“ (siehe IX.2.2.1) macht die sogähnliche Faszination, die von allem als magisch Empfundene ausgeht, les-, seh- und spürbar. Einworttexte wie dieser oder auch wie Döhls „apfel“ (siehe IX.2.2.3) ähneln durch die mannigfache Wiederholung eines Wortes einer magischen Beschwörung. Dies zeigt vor allem das Schriftbild, denn das Gedicht bleibt an die Visualisierung gebunden. Die prinzipiell mögliche Lautierung erreicht diese Wirkung, wenn überhaupt, nur eingeschränkt. Der Akt der lesenden und betrachtenden Wahrnehmung ersetzt eine rituelle Handlung und wird dadurch selbst zum Ritual. Die Wirkung entfaltet sich nicht nur in der für das Auge (und für das Ohr) monotonen Wiederholung, sondern auch durch die Verwischung der Wortgrenze. Möglicherweise lassen sich bei längerer Betrachtung des Gedichts auch andere semantisch sinnvolle Worte aus der wiederholten Buchstabenfolge des Wortes „magie“ bilden; nur eines wird vor Augen geführt: „image“. Indem Wortabstände neu verwendet werden bzw. wegfallen, entstehen abbildende Konturen,

deren Arrangements im Wahrnehmungsprozess auftauchen und variiert werden können; die Schrift erhält ein dynamisches Eigenleben.

Die Untersuchung der Schrift-Bilder Visuell-konkreter Poesie unter besonderer Berücksichtigung der Materialität von Schrift illustriert auf besondere Weise, dass das Spiel mit Magie eng verbunden ist. Magische Valenzen sind also auch heute noch ein Alltagsphänomen, das jedoch nicht ohne weiteres bemerkt wird. Im Spiel entsteht eine eigene Wirklichkeit, die eigene Regeln entwickelt und ihnen folgt. Wer diese kennt, also zum Kreise der eingeweihten Mitspieler gehört, dem eröffnet das Spiel mit den Buchstaben eine andere Zugangsebene.

Das Moment der Verfremdung, das sich im Impuls zur ‚Befreiung der Wörter‘ (Marinetti) zeigt, ist ein weiteres magoides Strukturmerkmal, das sich an den Schrift-Bild-Phänomenen der Visuell-konkreten Poesie nachweisen ließ. Die Schrift-Bilder zeigen immer Abweichungen von einer Norm, hier der abendländisch-konventionalisierten Blickführung beim Lesen.

X.5. Mittelalterliche Initialen, barocke Figurenlyrik und Visuell-konkrete Poesie als ‚magoide‘ Buchstaben

Der Rekurs auf die Geschichte der Schriftmagie zeigte deutlich, dass das symbiotische Zusammenwirken von Schrift und Bild schon immer eine besondere Anziehungskraft hatte. Die bildliche Darstellung, die in den drei Phänomenen der mittelalterlichen Initialen, der barocken Figurenlyrik und der Visuell-konkreten Poesie in je unterschiedlicher Qualität auftritt, manifestiert sich in Buchstabenkombinationen, bei denen Schrift und Bild in einen symbiotischen Zusammenhang treten. Schrift und Bild sind untrennbar miteinander verbunden und funktionieren in gegenseitigem Nutzen, der zugleich von der rein dienenden Funktion der Schrift Abstand nimmt. Das Bildliche illustriert das Geschriebene nicht (nur), sondern gibt der Schrift selbst eine neue Qualität.

Die Analysen der differenten Schrift-Bilder haben gezeigt, dass sich die Konstante magischen Denkens und Handelns in verschiedene Merkmale entfaltet. Beobachtbar ist die Entwicklung vom Meditativen, über das Repräsentativ-Allegorische bis hin zum Spielerischen. An den drei Phänomenen dokumentiert sich die Eigenständigkeit der Schrift,

die ihre magische Dimension graduell verschieden freilegt: Die mittelalterlichen Initia- len entfalten sich im ‚meditativen‘ Gebrauch, die barocke Figurenlyrik im ‚repräsentati- ven‘ usus und die Visuell-konkrete Poesie im ‚Spielerischen‘. Das Fremde, Rätselhafte, Geheimnisvolle, jedenfalls das Außergewöhnliche, ist allen gezeigten Schrift-Bild- Phänomenen eigen und offenbart auf durchaus vielfältige Weise darin magoiden Cha- rakter. Ihnen eignen neben konventionalisierten und normierten Strukturmerkmalen, aufgrund derer sie überhaupt als Schrift identifizierbar sind, qualitativ neue Möglichkei- ten der Rezeptionstätigkeit. Die Phänomene treten auch in den für Geschriebenes übli- chen Schriftebenen auf: Ihre Strukturen können formuliert, die Verwendungsabläufe rekonstruiert und ihre Funktionen beschrieben werden.

Der Begriff des ‚Magoiden‘ hat sich anhand der Untersuchung der Schriftmaterialität als Universalbegriff erwiesen, der für die Entstehung, Seinsweise, Eigenart und Rezep- tion literarischer und sublitarischer Texte zum Analysekriterium wird. Es konnte ge- zeigt werden, dass sich magische Aspekte des Umgangs mit Schrift in verschiedenen Variationen eben nicht nur an historischen Sujets studieren lassen, sondern dass sie auch im zeitgenössischen Diskurs über moderne Schrift-Bild-Formen begegnen. Die Merk- male, die in der im Folgenden wiedergegebenen Tabelle aufgelistet werden, haben ihren Ursprung in genuin magischen Vorstellungen bzw. im ursprünglich magischen Denken und Handeln. Ihre Kombination führt dazu, dass ein Schrift-Bild eine besondere Kraft bzw. Macht entfaltet, die das stoffliche Sein übergreift und dadurch sprachlich fassbar wird und als magoid zu bezeichnen ist.

Alle Schrift-Bild-Verhältnisse stehen jedoch für sich selbst und haben dadurch einen ganz eigenen Charakter, so dass auch die Zuweisung magoider Strukturmerkmale schließlich niemals vollständig sein kann. Auch das ist ein Aspekt des Magoiden: In letzter Konsequenz sind Schrift-Bilder nicht restlos zu entschlüsseln.

Die ‚wilde Semiose‘, d.h. die Arretierung des Blicks beim Decodieren aller vorgestell- ten Schrift-Bild-Phänomene, wird zum konstitutiven magoiden Merkmal. Erst in der verweilenden Betrachtung erschließen sich die versteckten Ebenen. Im magoiden Um- gang mit Schrift vereinigen sich die beiden Aspekte der Materialität und der Magie, die im Titel der Arbeit angesprochen werden: Unter der Beachtung ihrer Materialität ver- selbständigt sich die Schrift zum Objekt an sich und macht darin ihren magoiden Cha- rakter offenbar. Die Wandlungsfähigkeit der Alphabetschrift fasziniert, die aus einem

‚lustigen Treiben‘ durch Vertauschung nur eines Buchstaben zu ‚lustigen Trieben‘ werden kann und dadurch den vom Rezipienten durch Konvention zugeschriebenen Sinn verändert. Schrift und Bild gehen eine bedeutungsvolle Symbiose ein, die sich weder aus dem Schrifttext noch aus den bildlichen Elementen allein ergeben würde.

Phänomene	mittelalterliche Initialen		barocke Figurenlyrik			Visuell-konkrete Poesie			
	‚L‘-Initiale	Chi-Rho-Initiale	‚Apfel‘ Kornfeld	„Creutz“ Schottelius	‚Herz‘ von Birken	„image – magie“ Ulrichs	„martyrium petri“ Jandl	„apfel mit wurm“ Döhl	„lunds wandlungen“ Thomkins
Materialität offenbart den Bildcharakter der Schrift	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Materialität wird konstitutiv	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Wahrnehmung wird zum Ritual	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Die Form wird zur Formel	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Komplexität von Betrachten und Lesen	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Verschiedene Leserichtungen möglich	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Mehrere Wahrnehmungsebenen	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Dialektik von Zweckdienlichkeit und Autoreferentialität	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Geheimnisvolle Aura	X	X				X	X		X
Asemantische Anordnung	X						X	X	X
Spielerische Anordnung						X		X	X
Verfremdete Anordnung	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Kleiner, exklusiver Adressatenkreis	X	X	X	X	X				
Einmaligkeit/Singularität	X	X	X						
Gesteigerte Wirkung	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Verbindung von christlicher und nichtchristlicher Religiosität	X	X							

Phänomene	mittelalterliche Initialen		barocke Figurenlyrik			Visuell-konkrete Poesie			
	„L’-Initialen	Chi-Rho-Initialen	‘Apfel’ Kornfeld	“Creutz” Schottelius	„Herz’ von Birken	„image – magie“ Ulrichs	„martyrium petri“ Jandl	„apfel mit wurm“ Döhl	„lunds wandlungen“ Thomkins
Verbindung von inniger Frömmigkeit und dem Streben nach präventiöser Repräsentation			X	X	X				
Verbindung von Spiel und Ernst			X	X	X	X	X	X	X
Bewegung/ Verlebendigung	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Potenz zur Vieldeutigkeit	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Stilisierte Form			X	X	X		X	X	
Formale Überstrukturiertheit	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Memoriale Potenz	X	X	X	X	X				
Sinnliche Potenz	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Wiederholung einzelner Wörter zur Steigerung der Wirkung (Beschwörung)						X		X	X
Transzendenzbezug	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Schwindeschema		X	X	X				X	
Steigeschema					X		X	X	
Namenszauber		X						X	X
Analogiezauber		X	X	X	X		X	X	
Anagramm									X
Magisches Quadrat						X			X
Prinzip imitativer Magie		X	X	X	X		X	X	
Prinzip apotropäische Magie		X	X	X		X		X	
Typ Heilzauber	X	X	X	X	X			X	

Die Kontinuität schriftmagischen Denkens, die jede Form des Schriftgebrauchs bewusst oder unbewusst mit sich bringt, wird durch die Materialität der Schrift-Bilder offenbar. Die Untersuchung der Phänomene eben unter Beachtung ihrer Materialität illustriert den Übergang von Magie zum Magoiden: Was an den Initialen noch als nahezu genuin magische Qualität erkennbar ist, nämlich die Verwobenheit meditativer und magischer Dimension, zeigt sich in den lyrischen Formen des Barock und der Postmoderne als Variation.

Die beobachteten Unterschiede der Schrift-Bild-Beziehungen erstrecken sich auf ihre Struktur, d.h. auf die Bedeutungsorganisation der beiden Medien Schrift und Bild sowie auf ihre Rezeptionsformen. In der Untersuchung der drei Phänomene wurde deutlich, dass die miteinander verwobene Verbindung von Schrift und Bild als potenzierte Medialität den Blick der Rezipienten arretiert. Was Schrift als Kommunikationsmedium oder als autonomes Objekt – denn dazu wird sie unter der ‚wilden Semiose‘ – leisten kann, ist immer abhängig von der individuellen Kognition des Rezipienten. Die konstruktivistische Auffassung für die Erarbeitung magoider Gattungsmerkmale, nämlich die Ansicht, dass es keine absoluten Wahrheiten gibt, sondern jede ‚Wahrheit‘ in der individuellen Rezeption entsteht, ist hier ebenso konstitutiv wie die dekonstruktivistische Annahme: Ihr zufolge wird die Schrift als selbstreferentielles Objekt definiert.

Ausschlaggebend für diese Deutung der Schrift als Bild war die Materialität von Schrift. Das Moment der Verfremdung, also die nichtlineare Anordnung der Buchstaben auf der Fläche, etablierte sich als konstitutives Wesensmerkmal der Schrift-Bild-Phänomene.

Die sinnlich-konkreten Phänomene brechen die automatisierte Wahrnehmung und erfordern affektive Momente im Wahrnehmungsprozess, so dass sie einer einseitigen Instrumentalisierung widerstehen. Sie bewegen sich gleichwohl auf einer zeichentheoretisch analysierbaren Ebene, weisen aber über ihren verweisenden Charakter hinaus. Ihre transzendierende Wirkung und ihr entpragmatisierter Charakter bedingen sich gegenseitig. Deutlich bleibt, dass neben den magoiden Merkmalen auch durchaus als konventionell zu beschreibende Wahrnehmungs- und Funktionsweisen an den Schrift-Bildern eruiert werden können. Immer aber wurde die Autonomisierung der Schrift an ihren vielfältigen magoiden Merkmalen erkennbar, die an allen untersuchten Schrift-Bild-Phänomenen auf jeweils charakteristische Weise hervortreten.

XI. Bibliographie

Zeitschriftentitel und Lexika werden in den folgenden Kürzeln angegeben:

DVJs: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte

HDA: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Hg. v. Bächtold-Stäubli, H.

Berlin 1927-1942.

LMA: Lexikon des Mittelalters

LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik

RAC: Reallexikon für Antike und Christentum

RGG: Religion in Geschichte und Gegenwart

STZ: Sprache im technischen Zeitalter

TRE: Theologische Realenzyklopädie

ZGL: Zeitschrift für Germanistik und Linguistik

Adler, Jeremy/Ulrich Ernst: Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. Weinheim/Wolfenbüttel 1987. Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek Nr. 56.

Adler, Jeremy: Arcadian Semiotics. The visual poetry of Sigmund von Birken (1626-81). In: Flood, John L./William A. Kelly (Ed.): The German Book 1450-1750. London 1995. S. 213-231.

Adler, Jeremy: Die Kontinuität der visuellen Poesie. Zur Typologie und Systematik des Figurengedichts. In: Bildende Kunst 11 (1989). S. 28-31.

Adler, Jeremy: Technopaignea, carmen figurata and Bilder-Reime: Seventeenth-century figured poetry in historical perspective. In: Comparative criticism. A yearbook 4 (1982), S. 107-147.

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main 1973.

Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt am Main 1969.

Aertsen, Jan A.: Die Frage nach der Transzendentalität der Schönheit im Mittelalter. In: Mojsisch, Burkhard/Olaf Pluta (Hgg.): Historia Philosophiae Medii Aevi. Studien zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters. Bd. I. Amsterdam/Philadelphia 1991. S. 1-22.

Ahrens, Rüdiger: Hermeneutik. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart 1998. S. 207-210.

Albertz, Rainer: Magie, AT. In: TRE Bd. XXI (1991). S. 691-695.

Alewyn, Richard (Hg.): Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche. Köln/Berlin 1965.

Alexander, Jonathan James Graham: Initialen aus großen Handschriften. München 1978.

Allemann, Beda: Gibt es abstrakte Dichtung? In: Frisé, Adolf (Hg.): Definitionen. Frankfurt am Main 1963.

Alsted, Johann Heinrich: Encyclopaedia. III Bde. 1630. 10. Buch. S. 548-568.

Althoff, G./K. Grubmüller (Hgg.): Münstersche Mittelalter-Schriften 65 (1992).

Andreotti, Mario: Die Struktur der modernen Literatur. Bern, Stuttgart, Wien ³2000 überarb.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Visuelle Poesie. edition text & kritik. München 1997.

Assmann, Aleida. Zeichen – Allegorie – Symbol. In: Assmann, Jan/Sundermeier, Theo (Hgg.): Studien zum Verstehen fremder Religionen. Bd. 6: Die Erfindung des inneren Menschen. Gütersloh 1993b. S. 28-50.

- Assmann, Aleida/Dietrich Harth** (Hgg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt am Main 1991.
- Assmann, Aleida/Jan Assmann/C. Hardmeier** (Hgg.): Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München 1983.
- Assmann, Aleida/Jan Assmann**: Schrift. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 8 (1992). Sp. 1417-1429.
- Assmann, Aleida**: Die Ent-Ikonisierung und Re-Ikonisierung der Schrift. In: Kunstforum 127 (1994a). S. 135-139.
- Assmann, Aleida**: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/K. Ludwig Pfeiffer. Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main 1988. S. 237-251.
- Assmann, Aleida**: Im Dickicht der Zeichen. Hodegetik - Hermeneutik - Dekonstruktion. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geisteswissenschaft (DVJs) 4 (1996). S. 535-551.
- Assmann, Aleida**: Pflug, Schwert, Feder. Kulturwerkzeuge als Herrschaftszeichen. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.): Schrift. München 1993a. S. 219- 231.
- Assmann, Aleida**: Probleme der Erfassung von Zeichenkonzeptionen im Abendland. In: Posner, Roland/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Bd. 13.1/13.2. Berlin/New York 1997. S. 710-729.
- Assmann, Aleida**: Schriftkritik und Schriftfaszination. Über einige Paradoxien im abendländischen Medienbewußtsein. In: Kotzinger, Susi/Gabriele Rippl (Hgg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Amsterdam 1994b. S. 327-336.
- Assmann, Aleida**: Schriftliche Folklore. Zur Entstehung und Funktion eines Überlieferungstyps. In: Assmann, Aleida/Jan Assmann/C. Hardmeier (Hgg.): Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München 1983. S. 175-193.
- Assmann, Jan**: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift. Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1999.
- Assmann, Jan**: Im Schatten junger Medienblüte. Ägypten und die Materialität des Zeichens. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main 1988. S. 141-160.
- Assunto, Rosario**: Die Theorie des Schönen im Mittelalter. Köln 1963.
- Auf ein Wort!** Aspekte visueller Poesie und visueller Musik (Ausstellungskatalog). Mainz 1987.
- Aust, Hugo**: Lesen. Überlegungen zum sprachlichen Verstehen. Tübingen 1983.
- Auwera, Berold van der**: Theorie und Praxis Konkreter Poesie. In: Garbe, Burkhard (Hg.): Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht. Hildesheim 1987. S. 139-151.
- Bächtold-Stäubli, H.** (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Berlin 1927-1942.
- Bäcker, Heimrad** (Hg.): Kolloquium Neue Texte. Linz 1990.
- Ball, Hugo**: Der Künstler und die Zeitkrankheit. Hg. v. Hans Georg Schlichting. Frankfurt am Main 1988.
- Ball, Hugo**: Die Flucht aus der Zeit. Tagebuch. 1927.
- Bandmann, Günter**: Ikonologie des Ornaments und der Dekoration. In: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 4 (1958-1959). S. 232-258.
- Barck, Karlheinz**: Materialität, Materialismus, performance. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main 1988. S. 121-138.

- Barthes**, Roland: Die Elemente der Semiologie. Frankfurt am Main 1979.
- Barthes**, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt am Main 1964.
- Baumgärtner**, Klaus: Linguistik und konkreter Text. In: Garbe, Burkhard (Hg.): Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht. Hildesheim 1987. S. 202- 212.
- Beetz**, Manfred: In der Rolle des Betrachters. Zur Aktivierung und Sensibilisierung des Lesers in der visuell-konkreten Poesie. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 24 (1980). S. 419-451.
- Belting**, Hans: Bild und Kunst. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990.
- Belting**, Hans: Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. Heidelberg 1970. (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Jahrgang 1970)
- Bense**, Max/Reinhard **Döhl**: Zur Lage. 1964 wieder abgedruckt in: Gomringer, Eugen (Hg.): Visuelle Poesie. Stuttgart 1996. S. 167-168.
- Bense**, Max: Konkrete Poesie. In: Garbe, Burkhard (Hg.): Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht. Hildesheim 1987. S.74-82.
- Bense**, Max: Notiz über konkrete Poesie. In: Bense, Max: Realität der Literatur. Köln 1971. S. 97-102.
- Bense**, Max: Programmierung des Schönen. Allgemeine Texttheorie und Textästhetik. Baden-Baden/Krefeld 1960.
- Benveniste**, Emile: Sémiologie de la langue. In: Semiotica1 (1969). S. 1-12.
- Berger**, Willy R.: Umrißgedichte. Apollinaires ‚Calligrammes‘ und die europäische Tradition der figurierten Lyrik. In: Moog-Grünewald, Maria/Christoph Rodiek (Hgg.): Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien Zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen. Frankfurt am Main u.a. 1989. S. 35-60.
- Bertholet**, Alfred/K. **Galling**: Magie, religionsgeschichtlich. In: RGG Bd. IV (1960). Sp. 595-601.
- Bertholet**, Alfred: Das Wesen der Magie. In: Petzoldt, Leander (Hg.): Magie und Religion. Beiträge zu einer Theorie der Magie. Darmstadt 1978. S. 109-134.
- Bertholet**, Alfred: Die Macht der Schrift in Glauben und Aberglauben. Abhandlungen der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Berlin 1950.
- Beth**, Karl: Das Verhältnis von Religion und Magie. In: Petzoldt, Leander (Hg.): Magie und Religion. Beiträge zu einer Theorie der Magie. Darmstadt 1978. S. 27-46.
- Bierbrauer**, K.: Buchmalerei, abendländisch. In: LMA Bd. II (1983). Sp. 838-850.
- Bierbrauer**, K.: Initiale, Okzident. In: LMA Bd. V (1991). Sp. 421-423.
- Biezais**, Haralds: Von der Wesensidentität der Religion und Magie. In: Acta Academiae Aboensis 3 (1978).
- Birken**, Sigmund von: Fortsetzung der Pegnitz-Schäferrey. Nürnberg 1645.
- Birken**, Sigmund von: Teutsche Rede- Bind- und- Dicht- Kunst (Nürnberg 1679), Hildesheim 1973.
- Birken**, Sigmund von: Teutsche Rede-Bind- und Dicht-Kunst. Nürnberg 1679.
- Bittner**, Franz: Figurengedichte des Barock in der Staatsbibliothek Bamberg. In: Bittner, Franz/Lothar Bauer (Hgg.): Historischer Verein für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums Bamberg. 129. Bericht. Bamberg 1993. S. 109-155.
- Block**, Friedrich W. (Hg.): Neue Poesie und - als Tradition. Passauer Pegasus. Zeitschrift für Literatur. 15. Jg., 29/30 (1997).
- Block**, Friedrich W.: Am schönsten ist's dazwischen. In: Block, Friedrich W. (Hg.): Neue Poesie und - als Tradition. Passauer Pegasus. Zeitschrift für Literatur. 15. Jg., 29/30 (1997). S. 145-149.

- Blumenberg**, Hans: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt am Main 1986.
- Boesch**, Ernst E.: Das Magische und das Schöne. Zur Symbolik von Objekten und Handlungen. Stuttgart 1983.
- Bologna**, Giulia: Handschriften und Miniaturen. Das Buch vor Gutenberg. München 1989.
- Bornscheuer**, Lothar: Eugen Gomringers 'Konstellationen'. In: Garbe, Burkhard (Hg.): Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht. Hildesheim 1987. S. 229-251 und in: **Schmidt**, Siegfried J. (Hg.): konkrete dichtung. texte und theorien. München 1972. S. 125-140.
- Borries**, Ekkehard: Mystik und Texte. Überlegungen zur philologischen Mystikforschung. In: Euphorion 86. Bd. (1992). S. 333-346.
- Borries**, Ernst und Erika von: Deutsche Literaturgeschichte Bd. 1. Mittelalter – Humanismus – Reformationszeit – Barock. München 1991.
- Borsche**, Tilmann: Der Herr der Situation verliert die Übersicht. Bemerkungen zu Platons Schriftkritik und Derridas Platonkritik. In: Kodikas/Code 9 (1986) 3/4. S. 317-330.
- Braun**, Gerhard: Zur Mehrdimensionalität visueller Zeichen In: Krampen, Martin (Hg.): Visuelle Kommunikation und/oder verbale Kommunikation? Berlin 1983. S. 35-50.
- Brekle**, Herbert E.: Die Buchstabenformen westlicher Alphabetschriften in ihrer historischen Entwicklung. In: Günther, Hartmut/Otto Ludwig (Hgg.): Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Bd. 10.1/10.2. Berlin/New York 1994-1996a. S. 171-204.
- Brekle**, Herbert E.: Typographie. In: Günther, Hartmut/Otto Ludwig (Hgg.): Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Bd. 10.1/10.2. Berlin/New York 1994-1996b. S. 204-227.
- Bremer**, Claus: Konkrete Poesie. In: Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen 1974. S. 94-102.
- Brög**, Hans: Konkrete Kunst und Semiotik. Probleme, die sich stellen, Probleme, die sich entwickeln lassen. In: Brög, Hans u.a. (Hgg.): Konkrete Kunst – Konkrete Poesie. Programmatik – Theorie – Diaktik – Kritik. Kunstwissenschaftliche, literaturdidaktische und theologische Beiträge aus einem interdisziplinären Seminar. Kastellaun 1977. S. 51-104.
- Browning**, Robert M.: Deutsche Lyrik des Barock 1618-1723. Stuttgart 1980.
- Brückner**, Wolfgang: Überlegungen zur Magietheorie. Vom Zauber mit Bildern. In: Petzoldt, Leander (Hg.): Magie und Religion. Beiträge zu einer Theorie der Magie. Darmstadt 1978. S. 404-419.
- Brüwel**, Johann: Hochdeutsche Vers-Reim und Dicht-Kunst. Neu-Ruppin 1709. (S. 142.)
- Buchwald**, Dagmar: Schrift – Geformte Materien. In: Kotzinger, Susi/Gabriele Rippl (Hgg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Amsterdam 1994. S. 377-387.
- Bukow**, Wolf-Dietrich: Magie und fremdes Denken. Bemerkungen zum Stand der neueren Magieforschung seit Evans-Pritchard. In: Heimbrock, Hans-Günther, Heinz Streib (Hgg.): Magie. Katastrophenreligion und Kritik des Glaubens. Eine theologische und religionstheoretische Kontroverse um die Kraft des Wortes. Kampen 1994. S. 61-103.
- Bülou**, Edeltraud: Strafandrohungsformeln und ihr magisches Potential. In: Lange-Seidl, Annemarie (Hg.): Zeichen und Magie. Tübingen 1988. S. 93-108.
- Burdorf**, Dieter: Das Gedicht als Schrift: Graphische Ausdrucksformen. In: Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart 1995. S. 41-52.

- Burger**, Harald: Text und Bild. In: Burger, Harald: Sprache der Massenmedien. Berlin ²1990. S. 354-362.
- Bürger**, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main 1974. (S. 71).
- Burkhardt**, Dagmar: Vom Carmen figuratum zur visuellen Poesie. An serbischen Beispielen des Barock bis zur Gegenwart. In: Kotzinger, Susi/Gabriele Rippl (Hgg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Amsterdam 1994. S.81-94.
- Butor**, Michel: Literatur und Malerei. In: STZ 27 (1989). S.6-13.
- Cassirer**, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Bd. II: Das mythische Denken. Berlin 1925.
- Cersowsky**, Peter: Magie und Dichtung. Zur deutschen und englischen Literatur des 17. Jahrhunderts. München 1990.
- Chartier**, Roger: Macht der Schrift, Macht über die Schrift. In: Gumbrecht, Hans Ulrich und K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.): Schrift. München 1993. S. 147-156.
- Christiansen**, Broder: Philosophie der Kunst. Hanau 1909.
- Christmann**, Ursula/Norbert **Groeben**: Die Rezeption schriftlicher Texte. In: Günther, Hartmut/Otto Ludwig (Hgg.): Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Bd. 10.1/10.2. Berlin/New York 1994-1996. S. 1536-1545.
- Church**, M.: The Pattern Poem. Diss. Harvard 1944.
- Clemen**, Carl: Wesen und Ursprung der Magie. In: Petzoldt, Leander (Hg.): Magie und Religion. Beiträge zu einer Theorie der Magie. Darmstadt 1978. S. 47-79.
- Coulmas**, Florian: Typologie of Writing Systems. In: Günther, Hartmut/Otto Ludwig (Hgg.): Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Bd. 10.1/10.2. Berlin/New York 1994-1996. S.1380-1387.
- Coulmas**, Florian: Über Schrift. Frankfurt am Main 1981.
- Curtius**, Ernst Robert: Schrift- und Buchstabenmetaphorik in der Weltliteratur. In: DVJs für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (1942) 20. Jg. H1 S. 359-411.
- Czerwinski**, Peter: Verdichtete Schrift. Prolegomena zu einer Theorie der Initialen. In: Jäger, Georg/Dieter Langewiesche/Alberto Martino (Hgg.): Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 22. Bd. 2 (1997). S. 1-35.
- Däschler**, Eberhard: Rhetorik. In: Schweikle, Günther und Irmgard (Hgg.): Literatur-Lexikon. Stuttgart ²1990. S.389-391.
- Daxelmüller**, Christoph: Buchstabensymbolik, Christentum. In: LMA Bd. II (1983). Sp. 894-895.
- Daxelmüller**, Christoph: Magie. In: LMA Bd. VI (1993a). Sp.82-86.
- Daxelmüller**, Christoph: Zauberpraktiken. Eine Ideengeschichte der Magie. Zürich 1993b.
- Deisler**, Guillermo/Jörg **Kowalski**: wort BILD. Visuelle Poesie in der DDR. Halle/Leipzig 1990.
- Delbrück**, Hansgerd: Sprachgesellschaften. In: Schweikle, Günther und Irmgard (Hgg.): Literatur-Lexikon. Stuttgart ²1990. S. 438f.
- Dencker**, Klaus Peter: Ein Wort zur visuellen Poesie. In: Gomringer, Eugen (Hg.): Visuelle Poesie. Stuttgart 1996. S. 149-150.
- Dencker**, Klaus Peter: Text-Bilder. Visuelle Poesie international. Von der Antike bis zur Gegenwart. Köln 1972.
- Dencker**, Klaus Peter: Von der Konkreten zur Visuellen Poesie - mit einem Blick in die elektronische Zukunft. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Visuelle Poesie. edition text & kritik. München 1997. S. 169-184.

- Denzinger, H./A. Schönmetzer:** Enchiridion Symbolorum, Definitorum et Declarationum de rebus fidei et morum, ³⁴1967 Nr. 812-814: Gesetze für den Laienstand: Das 4. Laterankonzil. In: Mokrosch, Reinhold/Herbert Walz (komm.): Mittelalter. Kirchen- und Theologiegeschichte in Quellen. Neukirchen-Vluyn 1980. S. 121-123.
- Derrida, Jacques:** Die Schrift und die Differenz. Frankfurt am Main. 1972.
- Derrida, Jacques:** Grammatologie. Frankfurt am Main. 1974.
- Dilthey, Wilhelm:** Die Entstehung der Hermeneutik. In: Dilthey, Wilhelm: Die geistige Welt: Einleitung: die Philosophie des Lebens. Erste Hälfte. Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften. Stuttgart ⁶1974. S. 317-338.
- Dinkler, Erich:** Sator arepo. In: RGG. Bd. V. (³1961). Sp. 1373f.
- Dirscherl H.:** Untersuchungen zur Fixations- und Folgebewegung des menschlichen Auges. In: Zeitschrift für Psychologie 171 (1965). S. 92-110.
- Dirscherl, Klaus (Hg.):** Bild und Text im Dialog. Passau 1993.
- Dirscherl, Klaus:** Elemente einer Geschichte des Dialogs von Bild und Text. In: Dirscherl, Klaus (Hg.): Bild und Text im Dialog. Passau 1993. S. 15-26.
- Doelker, Christian:** Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft. Stuttgart 1997.
- Döhl, Reinhard:** Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen? Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert. In: , Ulrich (Hg.): Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992. S. 158-172.
- Döhl, Reinhard:** Texte und Kommentare. Hamburg 1972.
- Döhl, Reinhard:** Visuelle Poesie. In: Schweikle, Günther und Irmgard (Hgg.): Literatur-Lexikon. Stuttgart ²1990. S. 491.
- Döhl, Reinhard:** Von der Alphabetisierung der Kunst. Zur Vorgeschichte der konkreten und visuellen Poesie in Deutschland. In: Walther, Elisabeth/Udo Bayer (Hgg.): Zeichen von Zeichen für Zeichen. Festschrift für Max Bense. Baden-Baden 1990. S. 250-263
- Dornseiff, Franz:** ABC. In: HDA. Bd. I (1927). Sp. 14-18.
- Dornseiff, Franz:** Buchstabe. In: HDA. Bd. I (1927). Sp. 1697-1699.
- Dornseiff, Franz:** Buchstaben. In: RAC Bd. II (1954), Sp. 775-778 (wiederabgedruckt in: Dornseiff, Franz: Kleine Schriften. Bd. 2: Sprache und Sprechender. Leipzig 1964. S. 240-243).
- Dornseiff, Franz:** Das Alphabet in Mystik und Magie. Leipzig/Berlin 1922.
- Drosdowski, Günther u.a. (Hgg.):** Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. Mannheim, Wien Zürich ²1989.
- Dülmen, Richard van:** Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit. Religion, Magie, Aufklärung. München 1994.
- Ebeling, G.:** Geist und Buchstabe. In: RGG Bd. 2 (1958). Sp. 1290-1296.
- Ebelius, Johannes-Philippus:** Epigrammata Palindroma...Cum Auctario... Ulm 1623. (Vorrede)
- Eberleh, Edmund:** Komplementarität von Text und Bild. In: Becker, Thomas u.a. (Hgg.): Sprache und Technik. Aachen 1990. S. 67-89.
- Eco, Umberto:** Die Suche nach der vollkommenen Sprache. München ⁸1994.
- Eco, Umberto:** Einführung in die Semiotik. München 1972.
- Eco, Umberto:** Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen. Leipzig ²1989.

- Eco**, Umberto: Zeichen. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987.
- Edsmann**, C. M.: Alphabet- und Buchstabenmystik. In: RGG 1. Bd. (1957). Sp 246.
- Ehlich**, Konrad: Schrift, Schrifträger, Schriftform: Materialität und semiotische Struktur. In: Greber, Erika/Konrad Ehlich/Jan-Dirk Müller (Hgg.): Materialität und Medialität von Schrift. Bielefeld 2002. S. 91-111.
- Eicher**, Thomas/Ulf **Bleckmann** (Hgg.): Intermedialität. Vom Text zum Bild. Bielefeld 1994.
- Eicher**, Thomas: Was heißt (hier) Intermedialität? In: Eicher, Thomas/Ulf Bleckmann (Hgg.): Intermedialität. Vom Text zum Bild. Bielefeld 1994. S. 11-28.
- Eichinger**, Ludwig M.: Vor Augen geführt bekommen. Text-Bild-Kombinationen als Merkhilfen. In: Dirscherl, Klaus (Hg.): Bild und Text im Dialog. Passau 1993. S. 429-449.
- Elbern**, V. H.: Ornamentsymbolik. In: LMA Bd. VI (1993). Sp. 1473-1474.
- Elze**, M.: Christliche Schriftauslegung, theologiegeschichtlich, Alte Kirche und Mittelalter. In: RGG Bd. V (1961). Sp.1520-1528.
- Elze**, M.: Schriftauslegung, christlich/Alte Kirche/Mittelalter. In: RGG 5. Bd. (1961). Sp. 1520-1528
- Endres**, Franz Carl: Was ist Magie, Was ist Mystik. In: Endres, Franz Carl: Mystik und Magie der Zahlen. Zürich ³1951. S. 29-33.
- Ernst**, Ulrich. Kontinuität und Transformation der mittelalterlichen Zahlensymbolik in der Renaissance. In: Euphorion 77 (1983). S. 247-325.
- Ernst**, Ulrich: Ars memorativa und Ars poetica in Mittelalter und Früher Neuzeit. In: Berns, Jörg Jochen/Wolfgang Neuber (Hgg.): Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750. Tübingen 1993. S. 73-100.
- Ernst**, Ulrich: Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters. Köln/Weimar/Wien 1991.
- Ernst**, Ulrich: Die Entwicklung der optischen Poesie in Antike, Mittelalter und Neuzeit. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 26 (1976). S. 379-385.
- Ernst**, Ulrich: Die Entwicklung der optischen Poesie in Antike, Mittelalter und Neuzeit. In: Weisstein, Ulrich (Hg.): Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992a. S. 139-151.
- Ernst**, Ulrich: Die neuzeitliche Rezeption des mittelalterlichen Figurengedichts in Kreuzform. In: Wapnewski, Peter (Hg.): Mittelalter-Rezeption. Stuttgart 1986a. S. 178-233.
- Ernst**, Ulrich: Die optische Dimension der Dichtung. Entwicklung und Formenspektrum der visuellen Poesie. In: Forschung. Mitteilungen der DFG 2 (1988). S. 12-22.
- Ernst**, Ulrich: Europäische Figurengedichte in Pyramidenform aus dem 16. und 17. Jahrhundert. In: Euphorion 76 (1982b). S. 295-360.
- Ernst**, Ulrich: Konkrete Poesie. Innovation und Tradition. Wuppertal 1991b.
- Ernst**, Ulrich: Kontinuität und Transformation der mittelalterlichen Zahlensymbolik in der Renaissance. Die Numerorum mysteria des Petrus Bungus. In: Euphorion 72. Bd. (1982a). S. 247-325.
- Ernst**, Ulrich: Labyrinth aus Lettern. Visuelle Poesie als Konstante europäischer Literatur. In: Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. Stuttgart 1990a. S. 197-215.
- Ernst**, Ulrich: Labyrinth aus Lettern. Visuelle Poesie als Konstante europäischer Literatur. In: Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild. Bild und Text. Stuttgart 1990c. S. 197-215.

- Ernst, Ulrich:** Lesen als Rezeptionsakt. Textpräsentation und Textverständnis in der manieristischen Barocklyrik. In: LiLi 15. Jg., 57/58 (1985). Lesen historisch. S. 67-94.
- Ernst, Ulrich:** Optische Dichtung aus der Sicht der Gattungs- und Medientheorie. In: Festschrift für J. Rathofer. Hg. v. Ernst, Ulrich/B. Sowinski. Köln 1990b. S. 401-418.
- Ernst, Ulrich:** Permutation als Prinzip der Lyrik. In: Poetica 24 (1992b) 3/4. S. 225-269.
- Ernst, Ulrich:** Poesie und Geometrie. Betrachtungen zu einem visuellen Pyramidengedicht des Eugenius Vulgaris. In: Grubmüller, Klaus/Ruth Schmidt-Wiegand/Klaus Speckenbach (Hgg.): Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters. München 1984. S. 321-335.
- Ernst, Ulrich:** Sprachmagie in fiktionaler Literatur. Textstrukturen – Zeichenfelder –Theoriesegmente. In: Arcadia Bd. 30 (1995) H 1. S. 113-185. (auch publiziert unter dem Titel: Mündlichkeit und Schriftlichkeit von Sprachmagie in fiktionaler Literatur. In: Ernst, Ulrich (Hg.): Laborintus Litteratus. Festgabe für Dietrich Weber zum 60. Geburtstag. Wuppertal 1995. S. 71-104.
- Ernst, Ulrich:** The Figured Poem. Towards a Definition of Genre. In: Visible Language 20 (1986b), S. 9-13.
- Ernst, Ulrich:** Zahl und Maß in den Figurengedichten der Antike und des Frühmittelalters. In: Miscellanea Mediaevalia, Bd. 16/2. Hg. v. Zimmermann, A. Berlin, New York 1984. S. 310-332.
- Erzgräber, Willi:** Wilhelm Dilthey. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Literatur- und Kulturwissenschaft. Stuttgart 1998. S. 94f.
- Eschweiler, Peter:** Bildzauber im alten Ägypten. Freiburg, Schweiz/Göttingen 1994.
- Evangelische** in Österreich. Vom Anteil der Protestanten an der österreichischen Kultur und Geschichte. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien. Wien 1996.
- Faust, Wolfgang Max:** Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von Bildender Kunst und Literatur vom Kubismus bis zur Gegenwart. Köln 1987. (S. 378f.).
- Faust, Wolfgang Max:** Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste. In: Faust, Wolfgang Max: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von Bildender Kunst und Literatur vom Kubismus bis zur Gegenwart. Köln 1987. S. 191-211.
- Feldbusch, Elisabeth:** Geschriebene Sprache. Berlin/New York 1985.
- Figge, Horst H.:** Magische und magiforme Zeichenkonstitution. Beispiele aus dem brasilianischen Spiritismus. In: Lange-Seidl, Annemarie (Hg.): Zeichen und Magie. Tübingen 1988. S. 11-28.
- Föckersperger, Wilhelm:** Das Bild als Text. In: Dirscherl, Klaus (Hg.): Bild und Text im Dialog. Passau 1993. S. 317-319.
- Franzobel:** Das Meer der Sprache. Eine Sehreise durch konkrete und gegenwärtige visuelle Poesie. In: Eicher, Thomas/Ulf Bleckmann (Hgg.): Intermedialität. Vom Text zum Bild. Bielefeld 1994. S. 143-183.
- Frazer, J.G.:** Der goldene Zweig. Eine Studie über Magie und Religion (1890). Frankfurt 1977.
- Frey, Daniel:** Einführung in die deutsche Metrik. München 1996.
- Friedrich, Hugo:** Die Struktur der modernen Lyrik. Reinbek 1985. (S. 13).
- Fries, Erich:** Magie des Alltags. In: Lange-Seidl, Annemarie (Hg.): Zeichen und Magie. Tübingen 1988. S. 71-77.
- Frisch, Johann Leonhard:** Die entdeckte und verworfene Unsauberkeit der falschen Dicht- und Reimkunst. In einem einfältigen Schauspiel vorgestellt. Berlin 1700.
- Funk, Julika/Karola Mono (Hgg.):** Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. Konstanz 1988.

- Gadamer**, Hans-Georg: Unterwegs zur Schrift? In: Assmann, Aleida/Jan Assmann/C. Hardmeier (Hgg.): Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München 1983. S. 10-19.
- Gadamer**, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. II Bde. Tübingen 1960.
- Galley**, Niels: Die Organisation von Augenbewegungen: Fallstudie einer mehrkanaligen Semiose. In: Posner, Roland/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Bd. 13.1/13.2. Berlin/New York 1997. S. 330-344.
- Ganz**, Peter (Hg.): Das Buch als magisches und als Repräsentationsobjekt. Wiesbaden 1992.
- Gappmayr**, Heinz: Inkongruenz der Beziehungen. In: Block, Friedrich W. (Hg.): Neue Poesie und - als Tradition. Passauer Pegasus. Zeitschrift für Literatur. 15. Jg., 29/30 (1997). S. 28-52.
- Gappmayr**, Heinz: Konstituenten visueller und konzeptioneller Texte. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Visuelle Poesie. edition text & kritik. München 1997. S. 82-84.
- Gappmayr**, Heinz: Strukturen visueller Texte. In: STZ (1989). S. 18-19.
- Gappmayr**, Heinz: Zur Ästhetik der visuellen Poesie. In: Gomringer, Eugen (Hg.): Visuelle Poesie. Stuttgart 1996. S. 145-146.
- Garbe**, Burkhard (Hg.): Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht. Hildesheim 1987.
- Garbe**, Burkhard/Gisela: Ein verstecktes Figurengedicht bei Daniel v. Czepko. In: Euphorion 69 (1975). S. 100-106.
- Garber**, Klaus: Barock. In: Ricklefs, Ulfert (Hg.): Fischer Lexikon Literatur. Frankfurt am Main 1997. S. 190-249.
- Geck**, Elisabeth: Grundzüge der Geschichte der Buchillustration. Darmstadt 1982.
- Geier**, Manfred: Die Schrift und die Tradition. Studien zur Intertextualität. München 1985.
- Geier**, Manfred: Materialistische Kritik. In: Geier, Manfred: Methoden der Sprach- und Literaturwissenschaft. München 1983. S. 135-157.
- Geier**, Manfred: Schriftbilder. Zur Funktion der Sprache in den Merz-Collagen von Kurt Schwitters. In: Kritische Berichte 8, 4/5 (1980). S. 59-76.
- Geier**, Manfred: Schriftbilder. Zur Funktion der Sprache in den Merz-Kollagen. In: Kritische Berichte 8 (1980) 4/5. S. 59-76.
- Geier**, Manfred: Sekundäre Funktionen der Schrift. In: Günther, Hartmut und Otto Ludwig (Hgg.): Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Bd. 10.1/10.2. Berlin/New York 1994-1996. S. 678-686.
- Geier**, Manfred: Sprachliche Grenzgänge der Linguistik und Literaturwissenschaft. In: Welfengarten 2 (1992). S. 129-138.
- Gerlitz**, Peter: Mystik, religionsgeschichtlich. In: TRE XXIII (1994). S. 533-547.
- Giesecke**, Michael: Der Buchdruck im frühen Mittelalter. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt am Main 1991. (Glück, Helmut: O.T.: Rezension. In: Arbitrium 12. Jg. (1994). S. 166-170.)
- Glück**, Helmut: Schrift und Schriftlichkeit. Eine sprach- und kulturwissenschaftliche Studie. Stuttgart 1987.

- Glück, Helmut:** Sekundäre Funktionen der geschriebenen Sprachform. In: Glück, Helmut: Schrift und Schriftlichkeit. Stuttgart 1987. S. 203-250.
- Glück, Helmut:** Über einige methodische Probleme der historischen Sprachsoziologie. In: Sprache und Herrschaft 8 (1980). S. 2-10.
- Glück, Helmut:** Über einige methodische Probleme der historischen Sprachsoziologie. In: Sprache und Herrschaft 8 (1980). S. 2-10.
- Goethe, Wolfgang von:** Maximen und Reflexionen Bd. 12. S. 407f/749-752
- Goldammer, K.:** Magie. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie V (1980). Sp. 631-636.
- Gombrich, Erbst H.:** Bild und Code. Die Rolle der Konvention in der bildlichen Darstellung. In: Gombrich, Ernst H.: Bild und Auge: Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart 1984. S. 274-293.
- Gombrich, Ernst H.:** Bild und Code. Die Rolle der Konvention in der bildlichen Darstellung. In: Gombrich, Ernst H.: Bild und Auge: Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart 1986. S. 274-308.
- Gombrich, Ernst H.:** Das Bild und seine Rolle in der Kommunikation. In: Gombrich, Ernst H.: Bild und Auge: Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart 1984. S. 135-158.
- Gombrich, Ernst H.:** Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye. In: Mitchell, W.J.T. (Hg.): The Language of Images. Chicago 1980. S. 181-217.
- Gomringer, Eugen (Hg.):** Konkrete Poesie. Stuttgart ²1991.
- Gomringer, Eugen (Hg.):** Visuelle Poesie. Stuttgart 1996.
- Gomringer, Eugen:** „Den Weg einer visuellen Kunst gehen“. Vom Sonette-Verfasser zum Konstellationen-Hersteller. Ein Gespräch mit Oliver Herwig. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Visuelle Poesie. edition text & kritik. München 1997. S. 51-56.
- Gomringer, Eugen:** Definitionen zur visuellen Poesie. In: Garbe, Burkhard (Hg.): Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht. Hildesheim 1987. S. 152f.
- Gomringer, Eugen:** Theorie der Konkreten Poesie. Texte und Manifeste 1954-1997. Bd. II. Wien 1997.
- Gomringer, Eugen:** Vom Rand nach innen. Bd. I. Die Konstellationen 1995-1995. Wien 1995.
- Gomringer, Eugen:** Vom Vers zur Konstellation/Konkrete Dichtung/Vom Gedicht zum Gedichtbuch/Definitionen zur Visuellen Poesie. In: Gmringer, Eugen (Hg.): Konkrete Poesie. Stuttgart ²1991. S. 153-166.
- Gomringer, Eugen:** Von der Konkreten Poesie zur Visuellen Poesie. In: Gomringer, Eugen (Hg.): Visuelle Poesie. Stuttgart 1996. S. 9-12.
- Göttert, Karl-Heinz:** Magie. Zur Geschichte des Streits um die magischen Künste unter Philosophen, Theologen, Medizinern, Juristen und Naturwissenschaftlern von der Antike bis zur Aufklärung. München 2001.
- Gottsched, Johann Christoph:** Versuch einer critischen Dicht-Kunst (Leipzig 1751). Darmstadt 1962. (S. 516f.).
- Graevenitz, Gerhart v.:** Locke, Schlange, Schrift. Poetologische Ornamente der Lyrik. (Zesen, Klopstock, Goethe, Handke). In: Kotzinger, Susi/Gabriele Rippl (Hgg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Amsterdam 1994. S. 241-262.
- Greber, Erika/Konrad Ehlich/Jan-Dirk Müller (Hgg.):** Materialität und Medialität von Schrift. Bielefeld 2002.

- Greber**, Erika: Wendebuchstaben, Wendebilder: Palindrome der Jahrhundertwende. In: Greber, Erika/Konrad Ehlich/Jan-Dirk Müller (Hgg.): Materialität und Medialität von Schrift. Bielefeld 2002. 131-149.
- Groeben**, Norbert/Peter **Vorderer**: Leserpsychologie: Lesemotivation – Lektürewirkung. Münster 1988.
- Groeben**, Norbert: Empirisch-konstruktivistische Literaturwissenschaft. In: Brackert, H./J. Stückrath: Literaturwissenschaft. Reinbek ²1995. S. 619-629
- Groeben**, Norbert: Leserpsychologie: Textverständnis - Textverständlichkeit. München 1982.
- Groeben**, Norbert: Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft. Kronberg 1977.
- Groner**, Rudolf/C. **Menz**/D. **Fisher**/R. **Monty** (Hgg.): Eye Movements and Psychological Functions: International Views. Hillsdale and New York 1983.
- Gross**, Sabine: Lesen – Körper – Text. In: Kimminich, Eva/Claudia Krülls-Hepermann (Hgg.): Zunge und Zeichen. Sonderdruck Peter Lang 2000. S. 151-186.
- Gross**, Sabine: Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Lese-prozeß. Darmstadt 1994. (Horn, Anette: O.T. Rezension. In: Acta Germanica Bd. 24 (1996). S.218-220/Ibsch, Elrud: O.T. Rezension. In: Deutsche Bücher. Forum für Literatur XXVII (1971) 1. S. 80/81/Marx, Friedhelm: O.T. Rezension. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literatur Bd. 233, Jg. 148 (1996) 2. S. 356-358.)
- Gumbert**, Johann Peter: Zur Typographie der geschriebenen Seite. In: Althoff, G./K. Grubmüller (Hgg.): Münstersche Mittelalter-Schriften 65 (1992). S. 283-292.
- Gumbrecht**, Hans Ulrich/K. Ludwig **Pfeiffer** (Hgg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main 1988.
- Gumbrecht**, Hans Ulrich/K. Ludwig **Pfeiffer** (Hgg.): Schrift. München 1993.
- Gumbrecht**, Hans Ulrich: Schriftlichkeit in mündlicher Kultur. In: Assmann, Aleida/Jan Assmann/C. Hardmeier (Hgg.): Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München 1983. S. 158-174.
- Günther**, Hartmut/Otto **Ludwig** (Hgg.): Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Bd. 10.1/10.2. Berlin/New York 1994-1996.
- Günther**, Hartmut: Schrift als Zahlen- und Ordnungssystem - alphabetisches Sortieren. In: Günther, Hartmut/Otto Ludwig (Hgg.): Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Bd. 10.1/10.2. Berlin/New York 1994-1996. S. 1568-1583.
- Günther**, Hartmut: Schrift, Schriftart, Schriftlichkeit, Schriftlinguistik, Schriftsystem, Schriftursprung. In: Glück, Helmut (Hg.): Sprache. Stuttgart 1993a. S. 531-537.
- Günther**, Hartmut: Text. In: Glück, Helmut (Hg.): Sprache. Stuttgart 1993b. S. 636.
- Gutbrod**, Jürgen: Die Initiale in Handschriften des achten bis dreizehnten Jahrhunderts. Stuttgart u.a. 1965.
- Haarmann**, Harald: Die Gegenwart der Magie. Kulturgeschichtliche und zeitkritische Betrachtungen. Frankfurt a. Main/New York 1992.
- Haas**, Wolf: Sprachtheoretische Grundlagen der Konkreten Poesie. Stuttgart 1990.
- Haberkamm**, Klaus: „Von der Erden Himmel an“. Zur 'schrägen' Verszeile eines barocken Figurengedichts. In: Gößling, Andreas/Stefan Nienhaus (Hgg.): Critica Poeticae. Lesarten zur deutschen Literatur. Würzburg 1992. S. 57-73.

- Halder**, Alois: Philosophisches Wörterbuch. Freiburg/Basel/Wien 2000.
- Hansen-Löve**, A.: Die Theorie der Verfremdung im Russischen Formalismus. In: Helmers, Hermann (Hg.): Verfremdung in der Literatur. Darmstadt 1984. S. 393-427.
- Harbsmeier**, Michael: Buch, Magie und koloniale Situation. Zur Anthropologie von Buch und Schrift. In: Ganz, Peter (Hg.): Das Buch als magisches und als Repräsentationsobjekt. Wiesbaden 1992. S. 3-24.
- Harig**, Ludwig: Im Geheimen ein Spiel. Poesie und Mathematik. In: Walther, Elisabeth/Udo Bayer (Hgg.): Zeichen von Zeichen für Zeichen. Festschrift für Max Bense. Baden-Baden 1990. S. 240-249.
- Harmening**, Dieter: Magie, historisch. In: TRE Bd. XXI (1991). S. 695-701.
- Harmening**, Dieter: Superstitio. Überlieferungs- und theoriegeschichtliche Untersuchungen zur kirchlich-theologischen Aberglaubensliteratur des Mittelalters. Berlin 1979.
- Harmening**, Dieter: Zur Morphologie magischer Inschriften. In: Jahrbuch für Volkskunde 1 (1978). S. 67-81.
- Harms**, Wolfgang (Hg.): Text und Bild. Bild und Text. Stuttgart 1990.
- Harms**, Wolfgang: In Buchstabenkörpern die Chiffren der Welt lesen. Zur Inszenierung von Wörtern durch figurale oder verdinglichte Buchstaben. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und Früher Neuzeit. Stuttgart/Weimar 1996. S. 575-595.
- Harms**, Wolfgang: Rezeption des Mittelalters im Barock. In: Bircher, Martin/Eberhard Mannack (Hgg.): Deutsche Barockliteratur und europäische Kultur. Hamburg 1977. S. 23-52.
- Harsdörffer**, Georg Philipp/Johann Klaj: Pegnesisches Schäfergedicht. Nürnberg 1644.
- Harsdörffer**, Georg Phillip: Frauenzimmer Gesprächspiele. Nürnberg 1645-1649. Nachdruck. Hg. v. Böttcher, Irmgard. Tübingen 1969. (=Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 13-20).
- Harsdörffer**, Georg Phillip: Poetischer Trichter. Nürnberg 1647-1655. Nachdruck Darmstadt 1969.
- Hartung**, Harald: Experimentelle Literatur und konkrete Poesie. Göttingen 1975.
- Hartung**, Wolfgang: Die Magie des Geschriebenen. In: Schaefer, Ursula (Hg.): Schriftlichkeit im frühen Mittelalter. Tübingen 1993. S. 109-126.
- Hauge**, Hans: De la Grammatologie und die literarische Wende. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.): Schrift. München 1993. S. 319-335.
- Hauser**, Arnold. Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst. München 1964.
- Hausmann**, Franz-Rutger: Rezension zu: Adler, Jeremy und Ernst, Ulrich: Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. Weinheim, Wolfenbüttel 1987. Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek Nr. 56. In: Mittellateinisches Jahrbuch. Internationale Zeitschrift für Mediävistik. 27 (1992/1993). S. 255-256.
- Haustein**, Jörg: Martin Luthers Stellung zum Zauber- und Hexenwesen. Stuttgart u.a. 1990.
- Heimbrock**, Hans-Günther, Heinz **Streib** (Hgg.): Magie. Katastrophenreligion und Kritik des Glaubens. Eine theologische und religionstheoretische Kontroverse um die Kraft des Wortes. Kampen 1994.
- Heimbrock**, Hans-Günther/Heinz **Streib**: Katastrophenreligion und Glaubenskritik. Von der Schwierigkeit, sich Magie neu zu nähern. In: Heimbrock, Hans-Günther/Heinz Streib (Hgg.): Magie. Katastrophenreligion und Kritik des Glaubens. Eine theologische und religionstheoretische Kontroverse um die Kraft des Wortes. Kampen 1994. S. 299-314.
- Hein**, Jürgen und Ingrid: Visuelle Poesie. In: Garbe, Burkhard (Hg.): Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht. Hildesheim 1987. S. 279-284.

- Heißenbüttel**, Helmut: Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert. In: Garbe, Burkhard (Hg.): Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht. Hildesheim 1987. S. 67-73.
- Helwig**, Johann: Nympe Noris. 1650. (S. 82-83).
- Hennecke**, Edgar/Wilhelm **Schneemelcher**: Die apokryphen Petrus-Akten. 37-38. In: Dies. (Hgg): Neutestamentliche Apokryphen. Bd II. Tübingen 1971. S. 219f.
- Henzler**, Harald: Literatur an der Grenze zum Spiel. Eine Untersuchung zu Robert Walser, Hugo Ball und Kurt Schwitters. Würzburg 1992.
- Herder**, Johann Gottfried: Kritische Wälder. Oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Maßgabe neuerer Schriften. Riga 1769.
- Herwig**, Oliver: An der Grenze. Eugen Gomringers Dialog mit der bildenden Kunst. In: **Arnold**, Heinz Ludwig (Hg.): Visuelle Poesie. München 1997. S. 57-66.
- Herzog**, Urs: Deutsche Barocklyrik. Eine Einführung. München 1979.
- Hesse**, F.: Schriftauslegung im AT. In: RGG Bd. V (1961). Sp. 1513-1515.
- Higgins**, Dick: Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature. State University New York 1987.
- Hirschberg**, Walter: Aberglaube. In: Liedtke, Max (Hg.): Matreier Gespräche. Aberglaube, Magie, Religion. Graz 1995. S. 101-106.
- Hoche**, Gustav René: Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Durchgesehene und erweiterte Ausgabe. Hg. v. Curt Grützmacher. Reinbek 1991.
- Hoche**, Gustav René: Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und Esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur Vergleichenden Europäischen Literaturgeschichte. Hamburg 1959.
- Hödl**, L./H. **Meinhardt**: Bild, Bildverehrung. In: LMA Bd. II (1983). Sp. 145-149.
- Hoffmann-Krayer**: Aberglaube. In: HDA Bd. I (1927). Sp.: 64-87.
- Holtz**, Gottfried: Buchstabensymbolik, christlich. In: TRE Bd. VII (1981). S. 311-315.
- Holtz**, Gottfried: Die Faszination der Zwänge. Aberglaube und Okkultismus. Göttingen 1984.
- Holtz**, Traugott: Buchstabensymbolik, NT. In: TRE Bd. VII (1981). S. 309-311.
- Homayr**, Ralph: Manieristische Barockliteratur. Die visuellen Texte des Barockzeitalters und deren Fortsetzung in der Moderne. In: Wintermeyer, Ingo (Hg.): Kleine Lauben, Arcadien und Schnabelewopski. Würzburg 1995. S. 3-26.
- Horlacher**, Stefan: Semiotik. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart 1998. S. 485-487.
- Hübner**, Kurt: Mystik, philosophisch. In: TRE XXIII (1994). S. 590- 608.
- Huizinga**, J.: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Heidelberg 1956.
- Ibsch**, Eltrud: Leserollen, Bedeutungstypen und literarische Kommunikation. In: Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik 15 (1982). S. 335-349.
- Ihrig**, Wilfried: Das Neue der Neuen Poesie. In: Bäcker, Heimrad (Hg.): Kolloquium Neue Texte. Linz 1990. S. 11-17.
- Illich**, Ivan: Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Frankfurt am Main 1991.
- Inhoff**, Albrecht W./Keith **Rayner**: Das Blickverhalten beim Lesen. In: Posner, Roland/Klaus Robering/Thomas A. Sebeok (Hgg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Bd. 13.1/13.2. Berlin/New York 1997.S. 942-957.

- Iser**, Wolfgang: Der Lesevorgang. In: Warning, Rainer (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München 1979. S. 253-276.
- Iser**, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München ²1984.
- Iser**, Wolfgang: Der implizite Leser. München 1972.
- Iser**, Wolfgang: Die Appellativstruktur der Texte. In: Warning, Rainer: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München 1979. S. 228-252.
- Jacoby**: Biblische Worte im Zauber. In: HDA Bd. I (1927). Sp. 1125-1226.
- Jacoby**: Kunst. In: HDA Bd. V (1932). Sp. 817-836.
- Jäger**, Georg/Ira Diana **Mazzoni**: Bibliographie zur Geschichte und Theorie von Text-Bild-Beziehungen. In: Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild. Bild und Text. Stuttgart 1990. S. 475-508.
- Jakob**, Susanne: Schreiben - heißt konkret sein. In: Walther, Elisabeth/Udo Bayer (Hgg.): Zeichen von Zeichen für Zeichen. Festschrift für Max Bense. Baden-Baden 1990. S. 76-78.
- Jakobi**, Christine: Buchmalerei. Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte. Berlin 1991.
- Jandl**, Ernst: Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Darmstadt 1985.
- Janik**, Dieter: Avantgarde. In: Schweikle, Günther und Irmgard (Hgg.): Literatur-Lexikon. Stuttgart ²1990. S. 36.
- Jantzen**, Hans: Das Wort als Bild in der frühmittelalterlichen Buchmalerei. In: Historisches Jahrbuch 60 (1940). S. 507-513.
- Japp**, Uwe: Hermeneutik. In: Brackert, H./J. Stückrath (Hgg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek ²1995. S. 581-593.
- Jaß**, Hans Robert: Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976. München 1977.
- Jaß**, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt am Main 1984. (S. 123f.).
- Jegensdorf**, Lothar: Analogiebildungen zu konkreter Poesie. In: Garbe, Burkhard (Hg.): Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht. Hildesheim 1987. S. 309-317.
- Jensen**, Adolf Ellegard: Gibt es Zauberhandlungen? In: Petzoldt, Leander (Hg.): Magie und Religion. Beiträge zu einer Theorie der Magie. Darmstadt 1978. S. 279-295.
- Jensen**, Adolf Ellegard: Mythos und Kult bei Naturvölkern. Religionswissenschaftliche Betrachtungen. Wiesbaden 1951.
- Jensen**, Hans: Geschichte der Schrift. Hannover 1925.
- Jöns**, Dietrich/Hartmut **Laufhütte** (Hgg.): Sigmund von Birken: Werke und Korrespondenz. Prosapia/Biographia. Tübingen 1988.
- Kahir**, M: Das verlorene Wort. Mystik und Magie der Sprache. Bietigheim 1960.
- Kamper**, Dietmar: „Der Geist tötet, aber der Buchstabe macht lebendig“. Zeichen als Narben. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.): Schrift. München 1993. S. 193-200.
- Kamper**, Dietmar: Poesie, Prosa, Klartext. Von der Kommunion der Körper zur Kommunikation der Maschinen. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main 1988. S. 43-50.
- Kant**, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Werke. Hg. v. W. Weischedel. Bd. V. Darmstadt 1957. S. 413ff.
- Kapr**, Albert: Schriftkunst. Geschichte, Anatomie und Schönheit der lateinischen Buchstaben. Dresden 1971.

- Kebeck**, Günther: Wahrnehmung. Theorien, Methoden und Forschungsergebnisse der Wahrnehmungspsychologie. Weinheim/München 1994.
- Kieckhefer**, Richard: Magie im Mittelalter. München 1992.
- Kilián**, István: Figurengedichte im Spätbarock. In: Köpeczi, Béla/Andor Tarnai (Hgg.): Laurus Austriaco-Hungaria. Literarische Gattungen und Poetik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Budapest/Wien 1988. S. 119-179.
- Kippenberg**, Hans G./Brigitte **Luchesi** (Hgg): Magie. Die sozialwissenschaftliche Kontroverse über das Verstehen fremden Denkens. Frankfurt am Main 1987.
- Klaj**, Johann: Lobrede der Teutschen Poeterey. Nürnberg 1645.
- Klauser**, Th.: Buch, himmlisch. In: RAC Bd. II (1954). Sp. 725-731.
- Klaverkämper**, Hartwig: Die Symbiose von Text und Bild in den Wissenschaften. In: Titzmann, Michael (Hg.): Zeichen (-theorie) und Praxis. Passau 1993. S.199-224.
- Knobloch**, Clemens: Apperzeption. In: Glück, Helmut (Hg.): Sprache. Stuttgart 1993. S. 48f.
- Knopf**, Jan: Verfremdung. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart 1998. S. 552.
- Knörrich**, Otto: Visuelle Poesie. In: Knörrich, Otto: Lexikon lyrischer Formen. Stuttgart 1992. S. 253-255.
- Koch**, Peter/Sybille **Krämer** (Hgg.): Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes. Tübingen 1997.
- Koelen**, Dorothea van der: Das Werk Heinz Gappmayrs. Darmstadt 1992.
- Koelen**, Dorothea van der: Sein Material ist die Sprache, sein Thema das unsichtbare Allgemeine, das erst am Einzelnen sichtbar werden kann. Heinz Gappmayrs Werk, betrachtet vor dem Hintergrund der visuellen Poesie von der Antike bis zur Gegenwart. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Visuelle Poesie. edition text & kritik. München 1997. S. 85-111.
- Koep**, L.: Buch, metaphorisch/symbolisch. In: RAC Bd. II (1954). Sp. 717-724.
- Koep**, L.: Buch, technisch. In: RAC Bd. II (1954). Sp. 664-688.
- Koeplin**, Dieter: André Thomkins. Ausstellungskatalog "Siusse". Sao Paulo 1979.
- Kopfermann**, Thomas (Hg.). Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen 1974.
- Koppfens**, Werner von: Transzendente Erfahrung als sprachliche Grenzüberschreitung. Zum Moment der Intensität in der meditativen Barocklyrik. In: Breuer, Dieter (Hg.): Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock. Wiesbaden 1995. S. 93-112.
- Kornfeld**, Theodor: Selbst-Lehrende Alt-Neue Poesie oder Vers-Kunst. Bremen 1685. S. 84.
- Kornfeld**, Theodor: Selbst-Lehrende Alt-Neue Poesie Oder Vers-Kunst Der Edlen Teutschen-Helden-Sprache. Bremen 1685.
- Korte**, Hermann: Text-Bild-Schrift. Kommentierte Auswahlbibliographie zur visuellen Poesie. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Visuelle Poesie. edition text & kritik. München 1997. S. 203-220.
- Krabbo**, Hermann: Deutsche Schrift und lateinische Schrift. In: Archiv für Schriftkunde 1. Jg. (1918). S. 1-16.
- Krampen**, Martin/Hartmut **Espe**/Klaus **Schreiber**: Mehrdimensionalität des Zeichen-Objekt-Bezuges bildnerischer und typografischer Zeichen. In: Oehler, Klaus (Hg.): Zeichen und Realität. Bd. II. Tübingen 1984. S. 705-713.

- Kranz**, Gisbert: Das Bildgedicht: Geschichtliche und poetologische Betrachtungen. In: Weisstein, Ulrich (Hg.): Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992. S. 152-157.
- Kriwet**, Ferdinand: über die wirklichkeiten und möglichkeiten einer visuell wahrnehmbahren Literatur. In: Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen 1974. S. 103-112.
- Kühlmann**, Wilhelm: Kunst als Spiel: Das Technopaegnum in der Poetik des 17. Jahrhunderts. In: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur 20 (1991). S. 505-529.
- Kühn**, Renate: Der poetische Imperativ. Interpretationen experimenteller Lyrik. 1997.
- Kühnel**, Jürgen: Poetik. In: Schweikle, Günther und Irmgard (Hgg.): Literatur-Lexikon. Stuttgart ²1990. S. 353-356.
- Künzl**, Hannelore: Buchmalerei, abendländisch. In: LMA Bd. II (1983). Sp. 866-867.
- Kutzmutz**, Olaf: Kritik und Hermetik. Zu Franz Mons visuellen Arbeiten seit den achtziger Jahren. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Visuelle Poesie. edition text & kritik. München 1997. S. 33-50.
- Labouvié**, Eva: Annäherungen an die populäre Magie der Frühen Neuzeit im Kontext der ‚Magie- und Aberglaubensforschung‘. In: Historische Anthropologie 1, 2. Jg. (1994). S. 287-307.
- Lachmann**, Renate: Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei Viktor Sklovskij. In: **Helmerts**, Hermann (Hg.): Verfremdung in der Literatur. Darmstadt 1984. S. 321-351.
- Lamping**, D.: Das lyrische Gedicht. Definitionen zur Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen 1989.
- Lange-Seidl**, Annemarie (Hg.): Zeichen und Magie. Tübingen 1988.
- Lange-Seidl**, Annemarie: Die Magie von nichtvorhandenen Zeichen. In: Lange-Seidl, Annemarie (Hg.): Zeichen und Magie. Tübingen 1988. S. 79-91.
- Lehmann**, Alfred: Aberglaube und Zauberei. Umgearbeitete und erweiterte Aufl. Stuttgart ²1908.
- Lessing**, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart 1964.
- Lévi**, Eliphaz: Transzendente Magie. Dogma und Ritual. Bern u. a. 1926.
- Lévi-Strauss**, Claude: Das wilde Denken (1962). Frankfurt am Main 1973.
- Lévi-Strauss**, Claude: Magie und Religion. In: Lévi-Strauss, Claude: Strukturele Anthropologie. Frankfurt am Main 1969. S. 181-264.
- Lewandowski**, Theodor: Überlegungen zur Theorie und Praxis des Lesens. In: Wirkendes Wort 30 (1980). S. 54-65.
- Liede**, Alfred: Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. II Bde. Berlin 1963.
- Lindekens**, René: Essai de semiotique visuelle. Paris 1976.
- Lissitzky-Küppers**, Sophie (Hg.): El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograph, Fotograf. Erinnerungen Briefe Schriften. Dresden 1967.
- Louth**, Andrew: Mystik, kirchengeschichtlich. In: TRE XXIII (1994). S. 547-581.
- Ludwig**, Otto: Die Transparenz des Sichtbaren. Zur Kopierpraxis des frühen Mittelalters. Hannover 1999.
- Ludwig**, Otto: Einige Vorschläge zur Begrifflichkeit und Terminologie von Untersuchungen im Bereich der Schriftlichkeit. In: Günther, Klaus/Hartmut Günther (Hgg.): Schrift, Schreiben, Schriftlichkeit. Tübingen 1983. S. 1-15.

- Ludwig, Otto:** Funktionen der geschriebenen Sprache und ihr Zusammenhang mit Funktionen der gesprochenen und inneren Sprache. In: ZGL 8 (1980). S.74-92.
- Ludwig, Otto:** Funktionen geschriebener Sprache und ihr Zusammenhang mit Funktionen der gesprochenen und der inneren Sprache. In: ZGL VIII/1 (1980). S. 74-92.
- Ludwig, Otto:** Geschichte des Schreibens. In: Günther, Hartmut/Otto Ludwig (Hgg.): Schrift und Schriftlichkeit. ein interdisziplinäres Handbuch. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Bd. 10.1/10.2. Berlin/New York 1994-1996. S. 48-65.
- Luhmann, Niklas:** Die Form der Schrift. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.): Schrift. München 1993. S. 349-366.
- Luhmann, Niklas:** Wie ist Bewusstsein an Kommunikation beteiligt? In: Gumbrecht, Hans Ulrich/K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main 1988. S. 884-905.
- Luther, Martin:** Werke. Critische Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe). Bd 1. Hg. v. Bebermeyer, G. Weimar 1938.
- Maas, Utz:** Die Schrift ist ein Zeichen für das, was in dem Gesprochenen ist. In: Kodikas/Code 9 (1986) 3/4. S. 247-292.
- Maché, Ulrich/Volker Meid (Hgg.):** Gedichte des Barock. Stuttgart 1980. (Universal-Bibliothek 9975).
- Madelung, W.:** Buchstabensymbolik, Islam. In: LMA Bd. II (1983). Sp. 898.
- Malinowski, Bronislaw:** Die Kunst der Magie und die Macht des Glaubens. In: Petzoldt, Leander (Hg.): Magie und Religion. Beiträge zu einer Theorie der Magie. Darmstadt 1978. S. 84-108.
- Mallarmé, Stéphane:** Un Coup de dés. Hg. v. Erlenmayer, Marie-Louise. Olten/Freiburg 1966.
- Mallarmé:** Prosa der Moderne. Frankfurt am Main 1988. (S. 127-142).
- Man, Paul de:** Allegorien des Lesens. Frankfurt am Main 1988.
- Mannack, Eberhard (Hg.):** Die Pegnitz-Schäfer. Nürnberger Barockdichtung. Stuttgart 1968 (Universalbibliothek 8545-8548).
- Männling, Johann Christoph:** Der Europäische Helicon Oder Musen-Berg. Alt Stettin 1704.
- Marco, Angelico-Salvatore di:** Zeichenmagie in der Religion, im religiösen Kult. In: Lange-Seidl, Annemarie (Hg.): Zeichen und Magie. Tübingen 1988. S. 49-56.
- Markwardt, Bruno:** Geschichte der deutschen Poetik. Bd.I: Barock und Frühaufklärung. Berlin, Leipzig 1937. (= Grundriß der germanischen Philologie 13/I).
- Martyn, David:** Dekonstruktion. In: Brackert, H./J. Stückrath (Hgg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg ²1995. S. 664-677.
- Maser, Peter:** Bild. In: Drehsen, Volker u.a. (Hgg.): Wörterbuch des Christentums. München 1995. S. 157-158.
- Mattenklott, Gert:** Bilder-Schrift-Schriftbilder. Ein Gespräch. In: Ritter-Santini, Lea (Hg.): Mit den Augen geschrieben. Von gedichteten und erzählten Bildern. München 1991. S. 142-160.
- Mattenklott, Gert:** Das gefräßige Auge oder. Ikonophagie. In: Mattenklott, Gert: Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers. Reinbek 1982. S. 78-102.
- Mattenklott, Gert:** Schriftbilder. In: Mattenklott, Gert: Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers. Reinbek 1982. S. 132-162.
- Maturana, H.R./F.J. Varela:** Der Baum der Erkenntnis. München 1997
- Matuschka, M. E. v.:** Magie. In: LMA Bd. VI (1993). Sp. 82-88.
- Mauss, Marcel:** Soziologie und Anthropologie. Bd. I. Theorie der Magie. Wien/Frankfurt am Main 1978.

- Mazal, Otto** : Initiale, Byzanz und Einflußbereich. In: LMA Bd. V (1991). Sp. 423-424.
- Mazal, Otto**: Deutsche Buchmalerei von 1200-1500. In: LMA Bd. II (1983). Sp. 852-854.
- Mazal, Otto**: Traditionelle Schreibmaterialien und -techniken. In: Günther, Hartmut/Otto Ludwig (Hgg.): Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Bd. 10.1/10.2. Berlin/New York 1994-1996. S. 122-130.
- Mc Luhan, Marshall**: Die Gutenberg Galaxy. New York 1969.
- Mc Luhan, Marshall**: Die magischen Kanäle. Düsseldorf u.a. 1992.
- Meid, Volker**: Barocklyrik. Stuttgart 1986. (Metzler Band 227)
- Meier, Christel**: Malerei des Unsichtbaren. Über den Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Bildstruktur im Mittelalter. In: Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild. Bild und Text. Stuttgart 1990. S. 35-65.
- Mellein, Richard**: Horaz. In: Kindlers neues Literatur-Lexikon. Hg. v. Walter Jens. Bd. 8. München 1996. S.43-52.
- Messerer, Wilhelm**: Christliche Buchmalerei. In: TRE Bd. VII (1981). S. 290-299.
- Metzger, Wolfgang**: Gesetze des Sehens: Die Lehre vom Sehen der Formen und Dinge des Raumes und der Bewegung. Frankfurt am Main 1975.
- Meyer, Horst**: Theodor Kornfeld - ein Osnabrücker Barockdichter in Zesens deutschgesinnter Genossenschaft. In: Osnabrücker Mitteilungen 88 (1982). S. 130-156.
- Mielchen, Stefan**: Bild- und Figurengedichte im Barock. In: Berns, Jörg Jochen u.a.: Erdengötter. Ein Katalog. Marburg 1997. S. 542-549.
- Mitchell, W.J.T.**: Was ist ein Bild?. In: Bohn, Volker (Hg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt am Main 1990. S. 17-68.
- Mon, Franz**. Zur Theorie der Fläche. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg.): konkrete dichtung. texte und theorien. München 1972. S. 16-19.
- Mon, Franz**: Anmerkungen zur visuellen Poesie. In: STZ (1989). S. 22.25.
- Mon, Franz**: Das Röcheln der Mona Lisa. Experimentelle Poesie, Medienästhetik. In: Mon, Franz: text und lektüre. In: Mon, Franz: artikulationen. Pfullingen 1959.
- Mon, Franz**: Text und Lektüre. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg.): konkrete dichtung. texte und theorien. München 1972. S. 90-93.
- Mon, Franz**: Text wird Bild wird Text. In: Ritter-Santini, Lea (Hg.): Mit den Augen geschrieben. Von gedichteten und erzählten Bildern. München 1991. S. 231-243.
- Mon, Franz**: Wortschrift und Bildschrift. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Visuelle Poesie. edition text & kritik. München 1997. S. 5-32.
- Mon, Franz**: Zur Poesie der Fläche/Texte in den Zwischenräumen/Buchstabenkonstellationen. In: Gomerlinger, Eugen (Hg.): konkrete poesie. Stuttgart 1973. S.169-176.
- Morenz, S./J. Leipoldt**: Buch, heilig/kultisch. In: RAC Bd II (1954). Sp. 688-717.
- Morhof, Daniel Georg**: Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie (2. Ausgabe 1700) Hg. v. Boetius, Henning. Bad Homburg v.d.H. u.a. 1969 (= Ars poetica. Texte 1) S. 310 (neue Paginierung).
- Muckenhaupt, Manfred**: Der Ärger mit Wörtern und Bildern. Probleme der Verständlichkeit und des Zusammenhangs von Text und Bild. In: Kodikas/Code 2 (1980). S. 187-209.
- Muckenhaupt, Manfred**: Text und Bild: Grundfragen der Beschreibung von Text-Bild-Kommunikation aus sprachwissenschaftlicher Sicht. Tübingen 1986.

- Muckenhaupt**, Manfred: Verstehen und Verständlichkeit. Vorschläge zu einer kommunikativen Analyse der Verständlichkeit und des Zusammenhangs von Text und Bild. In: Kodikas/Code 3 (1981). S. 39-81.
- Müller**, Jan-Dirk (Hg.): „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und Früher Neuzeit. Stuttgart/Weimar 1996.
- Müller**, Jan-Dirk: Der Körper des Buchs. Zum Medienwechsel zwischen Handschrift und Druck. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main 1988. S. 203-217.
- Müller**, Jörg Jochen: Justus Georg Schottelius. In: Kindlers neues Literatur-Lexikon. Hg. v. Walter Jens. Bd. 15. München 1996. S. 18-20.
- Müller**, Rolf: Die Erfassung des sprachlichen Zeichens im graphischen Modell – Von F. de Saussure zu K. Bühler. In: Pohl, Inge (Hg.): Methodologische Aspekte der Semantikforschung. Frankfurt am Main u.a. 1997. S.101-114.
- Müller-Kaspar** (Hg.): Handbuch des Aberglaubens I-III. Wien 1996.
- Neumark**, Georg: Poetische Tafeln oder Gründliche Anweisung zur Teutschen Verskunst. Hg. v. Dyck, Joachim. Athenäum-Verlag 1971.
- Nordenfalk**, Carl: Die spätantiken Zierbuchstaben. Stockholm 1970.
- Nöth**, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart ²1999.
- Oexle**, Otto Gerhard: Memoria und Memorialbild. In: Schmid, Karl/Joachim Wollasch (Hgg.): Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter. München 1984. S. 384-440.
- Ohly**, Friedrich: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt ²1983.
- Ohly**, Friedrich: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. 89 (1959). S. 1-23.
- Olbrich**, H.: Ornament, Westen. In: LMA Bd. VI (1993). Sp. 1468-1471.
- Omeis**, Magnus Daniel: Gründliche Anleitung zur teutschen accuraten Reim- und Dicht-Kunst. Nürnberg 1704. S. 128.
- Opitz**, Martin: Buch von der Teutschen Poetterey. Nürnberg 1624.
- Ott**, Norbert H.: Bildstruktur statt Textstruktur. In: Dirscherl, Klaus (Hg.): Bild und Text im Dialog. Passau 1993. S. 53-70.
- Ott**, Norbert H.: Pictura docet. In: Hahn, Gerhard/Hedda Ragotzky (Hgg.): Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Stuttgart 1992. S. 187-212.
- Ott**, Norbert: Zwischen Schrift und Bild: Initiale und Miniatur als interpretationsleitendes Gliederungsprinzip in Handschriften des Mittelalters. In: Kotzinger, Susi/Gabriele Rippl (Hgg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Amsterdam 1994. S. 107-124.
- Pächt**, Otto: Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung. Hg. v. Thoss, Dagmar/Ulrike Jenni. München 1984.
- Pächt**, Otto: Kritik der Ikonologie. In: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien –Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem Bd. I. Köln 1979. S. 353-376.
- Panofsky**, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. In: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien –Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem Bd. I. Köln 1979. S. 207-225.
- Pape**, Helmut (Hg.): Peirce C.S.: Semiotische Schriften Bd.1. Frankfurt am Main 1986.
- Pape**, Helmut (Hg.): Peirce, C.S.: Phänomen und Logik der Zeichen. Frankfurt am Main 1983.

- Pape**, Helmut (Hg.): Peirce, C.S.: Semiotische Schriften Bd. 2. Frankfurt am Main 1990.
- Pape**, Walter: Vorwort. In: Liede, Alfred: Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. Hg. v. Pape, Walter. New York ²1992. S. V-XIV.
- Paschasius**: Poesis artificiosa. Würzburg 1647.
- Petzoldt**, Leander (Hg.): Magie und Religion. Beiträge zu einer Theorie der Magie. Darmstadt 1978.
- Pfäfflin**, Friedrich: Typographie als Kunst? Skizzen zum Thema Schrift und Bild. In:
- Pfeiffer**, Ludwig K.: Materialität der Kommunikation? In: Gumbrecht, Hans Ulrich/K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main 1988. S. 15-28.
- Pfeiffer**, Ludwig K.: Schrift - Geschichte, Typographien, Theorien. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.): Schrift. München 1993. S. 9-18.
- Pfister**, Manfred: Zum Dialog von Text und Bild. In: Dirscherl, Klaus (Hg.): Bild und Text im Dialog. Passau 1993. S. 321-342.
- Pfister**: Bild, Bildzauber. In: HDA Bd. I (1927). Sp.1282-1298.
- Pfister**: Kult. In: HDA Bd. V (1932). Sp. 792-805.
- Platon**: Phaidros §274a-278b. Übersetzt von Edgar Salin. In: Assmann, Aleida/Jan Assmann/C. Hardmeier (Hgg.): Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München 1983. S. 7-9.
- Pochat**, Götz: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986.
- Posner**, Roland/Klaus **Robering**/Thomas A. **Sebeok** (Hgg.): Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Bd. 13.1/13.2. Berlin/New York 1997.
- Preuß**, Konrad Theodor: Das Irrationale in der Magie. In: Petzoldt, Leander (Hg.): Magie und Religion. Beiträge zu einer Theorie der Magie. Darmstadt 1978. S. 223-247.
- Pütz**, Manfred: Formen moderner Gedichte. In: Garbe, Burkhard (Hg.): Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht. Hildesheim 1987. S. 154-175.
- Raible**, Wolfgang: Die Semiotik der Textgestalt. Erscheinungsformen und Folgen eines kulturellen Evolutionsprozesses. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Heidelberg 1991a.
- Raible**, Wolfgang: Vom Text und seinen vielen Vätern oder: Hermeneutik als Korrelat der Schriftkultur. In: Assmann, Aleida/Jan Assmann/C. Hardmeier (Hgg.): Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. München 1983. S. 20-23.
- Raible**, Wolfgang: Von der Textgestalt zur Texttheorie. Beobachtungen zur Entwicklung des Text-Layouts und ihren Folgen. In: Koch, Peter/Sybille Krämer (Hgg.): Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes. Tübingen 1997. S. 29-41.
- Raible**, Wolfgang: Zur Entwicklung von Alphabetschrift-Systemen. Is fecit cui prodest. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Heidelberg 1991b.
- Ratschow**, Carl Heinz: Magie, religionsgeschichtlich. In: TRE Bd. XXI (1991). S.686-691.
- Ratschow**, Carl-Heinz: Magie. In: Taschenlexikon Religion und Theologie. Göttingen ⁴1983. S. 225-227.
- Reingrabner**, Gustav: Offenbarung oder Religion – Versuche der Evangelischen Theologie, magische Elemente aus dem Glauben auszuschneiden. In: Liedtke, Max (Hg.): Matreier Gespräche. Aberglaube, Magie, Religion. Graz 1995. S. 151-166.

- Reske**, Hans-Friedrich : Figurengedicht. In: Schweikle, Günther und Irmgard (Hgg.): Literatur-Lexikon. Stuttgart ²1990. S. 156f.
- Restle**, M: Ornament, Byzanz. In: LMA Bd. VI (1993). Sp. 1471-1473.
- Reudenbach**, Bruno: Das Verhältnis von Text und Bild in 'De laudibus sanctae crucis' des Hrabanus Maurus. In: Grubmüller, Klaus/Ruth Schmidt-Wiegand/Klaus Speckenbach (Hgg.): Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters. München 1984. S. 282-320.
- Riedel**, M.: Verstehen oder Erklären? Zur Theorie und Geschichte der hermeneutischen Wissenschaften. Stuttgart 1978.
- Rieder**, Bruno: Contempatio coeli stellati. Sternhimmelbetrachtung in der geistlichen Lyrik des 17. Jahrhunderts. Frankfurt am Main u.a. 1991.
- Rieske-Braun**, Uwe: Duellum mirabile. Studien zum Kampfmotiv in Martin Luthers Theologie. Göttingen 1999.
- Riha**, Karl: Bilderrätsel symbolisch-allegorisch etc. In: Diagonal (1993) 1. S. 153-155.
- Riha**, Karl: Ernst Jandl – visuell. Bildgedicht, Typogramm und visuelles Lippengedicht als Teile lyrischen Gesamtwerks. In: Jandl, Ernst: Texte, Daten, Bilder. Hg. v. Siblewski. Frankfurt am Main 1990. S. 102-111.
- Riha**, Karl: Literatur als Viereck. In: STZ 27 (1989). S. 171-178.
- Riha**, Karl: Literatur in Bildern. Zur Grenzüberschreitung der Künste. In: Block, Friedrich W./Hermann Funk (Hg.): Kunst-Sprache-Vermittlung. Zum Zusammenhang von Kunst und Sprache in Vermittlungsprozessen. München 1995. S. 44-57.
- Riha**, Karl: neobarocco-?! Zum Problem der Stilwiederholung – aus aktuellem Anlaß. In: Lüdke, Martin/Delf Schmidt: Verkehrte Welten. Barock, Moral und schlechte Sitten. Reinbek bei Hamburg 1992. S. 83-91.
- Riha**, Karl: Prämoderne, Moderne, Postmoderne. Frankfurt am Main 1995.
- Ripper, Jürgen: Gerichtete Aufmerksamkeit bei visuellen Doppelaufgaben. Tübingen 1992.
- Ritter-Santini**, Lea (Hg.): Mit den Augen geschrieben. Von gedichteten und erzählten Bildern. München 1991.
- Rompp**, Manfred: Kontemplation und Mystik. In: Sonderheft. Kontemplation was ist das? 4. Jg. Heft 1 (2003). S. 15ff.
- Rosenau**, Hartmut: Mystik, systematisch-theologisch. In: TRE XXIII (1994). S. 582-589.
- Rosenfeld**, Hellmut. Das deutsche Bildgedicht. Seine antiken Vorbilder und seine Entwicklung bis zur Gegenwart. Aus dem Grenzgebiet zwischen bildender Kunst und Dichtung. Leipzig 1935. (S. 87-96).
- Rosenfeld**, Hellmut: Bild und Schrift. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens XI (1971). S. 1653-1672.
- Rudolph**, Ebermut: Aberglaube. In: Taschenlexikon Religion und Theologie. Göttingen ⁴1983. S. 27-28.
- Ruh**, Kurt: Geschichte der abendländischen Mystik. Bd. I: Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts. München 1990.
- Rühm**, Gerhard: Der neue Textbegriff. In: Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen 1974. S. 93-94.
- Rühm**, Gerhard: Persönliches zur deutschen Barockdichtung. In: Lüdke, Martin/Delf Schmidt: Verkehrte Welten. Barock, Moral und schlechte Sitten. Reinbek bei Hamburg 1992. S. 92-99.
- Ruppert**, Hans-Jürgen: Magie, praktisch-theologisch. In: TRE Bd. XXI (1991). S. 701-703.

- Rusch**, Gebhard: Radikaler Konstruktivismus. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart 1998. S. 280-282.
- Rypson**, Piotr: Seventeenth-century Visual Poetry from Danzig. In: Gutenberg-Jahrbuch 66 (1991). S. 269-304.
- Sanner**, Rolf: Über das Verhältnis von Wort und Bild. Grenzen – Übergänge – Spannungen. In: Wirken des Wort 13. Jg. (1963). S. 321-409.
- Sauerländer**, Willibald: Initialen. Ein Versuch über das verwirrte Verhältnis von Schrift und Bild im Mittelalter. Wolfenbüttel 1994.
- Saussure**, Ferdinand de: Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft. Hgg. v. Bally, Charles/Albert Sechehaye. Berlin ²1967.
- Scaliger**, Julius Caesar: Poetices libri septem. Faksimile -Neudruck der Ausgabe von Lyon 1561 mit einer Einleitung von August Buck. Stuttgart-Bad Cannstatt 1964. S. 69-70.
- Schabert**, Ina: Buchstäblicher Doppelsinn: Bildbuchstaben und Text. In: Dirscherl, Klaus (Hg.): Bild und Text im Dialog. Passau 1993. S. 129-144.
- Schabert**, Ina: Das Doppelleben der Menschenbuchstaben. In: Kotzinger, Susi/Gabriele
- Schardt**, Alois: Das Initial. Berlin 1938.
- Schilson**, Arno: Logos. In: Drehen, Volker/Hermann Häring u.a. (Hgg.): Wörterbuch des Christentums. München 1995. S. 1390
- Schlieben-Lange**, Birgit: Aufklärung und Magie. Überlegungen zu einer Rekonstruktion des aufklärerischen Diskurses über Magie und ihre Semiotik. In: Lange-Seidl, Annemarie (Hg.): Zeichen und Magie. Tübingen 1988. S.37-47.
- Schmalzriedt**, Egidius: Aristoteles. In: Kindlers neues Literatur-Lexikon. Hg. v. Walter Jens. Bd. 1. München 1996. S. 688-711.
- Schmauks**, Dagmar: Übergänge zwischen Text und Bild. In: European Journal for Semiotic Studies 7 (1995). S. 653-667.
- Schmidbauer**, W.: Magisches Denken. In: Lexikon der Psychologie 2 (1980). Sp. 1301f.
- Schmidt**, August: Sigmund von Birken, genannt Betulius, 1626-1681. In: Festschrift zur 250jährigen Jubelfeier des Pegnesischen Blumenordens. Nürnberg 1894. S. 481-532.
- Schmidt**, Siegfried J. (Hg.): Der Stand der Dinge. In: Schmidt, Siegfried J.: Ersichtlichkeiten. Internationale visuelle Texte der 90er. Siegen 1996. S. 8-19.
- Schmidt**, Siegfried J. (Hg.): konkrete dichtung. texte und theorien. München 1972.
- Schmidt**, Siegfried J.: annäherndes zu einem präzisen. In: Timm Ulrichs – Retrospektive 1960-1975. Braunschweig 1976. S. 35-38.
- Schmidt**, Siegfried J.: Der Radikale Konstruktivismus: Ein neues Paradigma im interdisziplinären Diskurs. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg.): Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus. Frankfurt am Main 1987. S. 11-88.
- Schmidt**, Siegfried J.: Konkrete Dichtung. Ergebnisse und Perspektiven. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg.): konkrete dichtung. texte und theorien. München 1972. S. 141-148.
- Schmidt**, Siegfried J.: Von der Konkreten Poesie zur konzeptionellen Dichtung. In: Gomringer, Eugen (Hg.): Visuelle Poesie. Stuttgart 1996. S. 147-148.

- Schmitz-Emans, Monika:** Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern. In: Schmeling, Manfred/Monika Schmitz-Emans (Hgg.): Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Würzburg 1999. S. 17-34.
- Schmitz-Emans, Monika:** Die Sprache in der modernen Dichtung. München 1997.
- Schmitz-Emans, Monika:** Schrift als Aufhebung der Zeit. Zu Formen der Temporalreflexion in visueller Poesie und ihren spekulativen Voraussetzungen. In: Arcadia 26 (1991) H.1, S. 1-32.
- Schnauber, Cormelius (Hg.):** Deine Träume - mein Gedicht. Eugen Gomringer und die konkrete Poesie. Nördlingen 1989.
- Schneider, Peter:** Konkrete Dichtung In: Garbe, Burkhard (Hg.): Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht. Hildesheim 1987. S. 176-195.
- Schneider, Wolfgang Christian:** Rezension zu Ernst, Ulrich: Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters. Köln/Weimar/Wien 1991a. In: Zeitschrift für Rezensionen zur germanistischen Literaturwissenschaft I (1993). S. 266-271.
- Schneiderheinze, Hannelore:** Prolog. In: Koschnick, Annett/Hannelore Schneiderheinze: Textbilder, Bildtexte (Ausstellungskatalog). Leipzig u.a. 1988.
- Schnitzer, Johannes:** Wort und Bild. Die Rezeption semiotisch komplexer Texte. Wien 1994.
- Scholem, Gershom:** Zur Kabbala und ihrer Symbolik. Frankfurt am Main ⁹1998.
- Scholz, Christian:** Bezüge zwischen „Lautpoesie“ und „visueller Poesie“. Vom „optophonetischen Gedicht“ zum „Multimedia“-Text - ein historischer Abriß. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Visuelle Poesie. edition text & kritik. München 1997. S. 112-129.
- Scholz, Piotr:** Das ikonische Zeichen als Ausdruck der göttlichen Realität in einer religiösen Gemeinschaft. In: Oehler, Klaus (Hg.): Zeichen und Realität Bd. II. Tübingen 1984. S. 433-441.
- Schön, Erich:** Der Verlust der Sinnlichkeit oder die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800. Stuttgart 1993.
- Schön, Erich:** Geschichte des Lesens. In: Franzmann, Bodo u.a. (Hgg.): Handbuch Lesen. München 1999. S. 1-85.
- Schön, Erich:** Lineares und nicht-lineares Lesen. Ein Kapitel aus der Geschichte des Lesens. In: Wende, Waltraud „Wara“ (Hg.): Über den Umgang mit der Schrift. Würzburg 2002. S. 78-99.
- Schöne, Albrecht (Hg.):** Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse. München ²1968. (S. 25).
- Schottel, Justus Georg:** Teutsche Vers-oder Reim Kunst. Lüneburg 1656.
- Schottelius, Justus Georg:** Ausführliche Arbeit von der Teutschen HauptSprache (1663). Hg. v. Hecht, Wolfgang. T1/2. Tübingen 1967. (zu Bilderreimen: T2 S. 950-955).
- Schottelius, Justus Georg: Teutsche Vers= oder ReimKunst. Lüneburg 1656. (Nachdruck Hildesheim 1976)
- Schreiner, Klaus:** Heilige Buchstaben, Texte und Bücher, die schützen, heilen und helfen. Formen und Funktionen mittelalterlicher Schriftmagie. In: Greber, Erika/Konrad Ehlich/Jan-Dirk Müller (Hgg.): Materialität und Medialität von Schrift. Bielefeld 2002. S. 73-89.
- Schreiner, Klaus:** Verschriftlichung als Faktor monastischer Reform. Funktionen von Schriftlichkeit im Ordenswesen des hohen und späten Mittelalters. In: Althoff, G./K. Grubmüller (Hgg.): Münstersche Mittelalterschriften 65 (1992). S. 37-76.
- Schröder, Ingrid:** Die Funktion magischer Sprachhandlungen. In: Hennig, Jörg, Jürgen Meier (Hgg.): Varietäten der deutschen Sprache. Festschrift für Dieter Möhn. Frankfurt am Main 1996. S. 161-179.

- Schuldt**: Worten über Formen, Wörter auf Formen. In: In: Erlhoff, Michael/Bernhard Holeczek: Vom Aussehen der Wörter. Visuelle Poesie/Notationen. Ausstellungskatalog. Hannover 1980. S. 17-24.
- Schüppenhauer** (Hg): Wortlaut. Katalog der Ausstellung. Köln 1989.
- Schübler**, Gosbert: Die falsche Ikonographie der „Ikonographie“. In: Dirscherl, Klaus (Hg.): Bild und Text im Dialog. Passau 1993. S. 95-114.
- Schweikle**, Günther: biblia typologica. In: Schweikle, Günther und Irmgard (Hgg.): Metzler Literatur Lexikon. Stuttgart ²1990a. S. 48f.
- Schweikle**, Günther: Chronogramm. In: Schweikle, Günther und Irmgard (Hgg.): Metzler Literatur Lexikon. Stuttgart ²1990b. S. 83.
- Schweikle**, Günther: Konkrete Poesie. In: Schweikle, Günther und Irmgard (Hgg.): Literatur-Lexikon. Stuttgart ²1990c. S. 249.
- Segebrecht**, Wulf: Das Gelegenheitsgedicht. Stuttgart 1977.
- Senger**, Anneliese: Bildgedicht und Gedichtbild. Zur semiotischen Analyse konkreter Bildgedichte. In: Brög, Hans (Hg.): Probleme der Semiotik unter schulischem Aspekt. Ravensburg 1977. S. 175-184.
- Senger**, Anneliese: Konkrete Poesie und Literaturdidaktik. Zum Verhältnis von Theorie und Realisierung. In: Brög, Hans u.a. (Hgg.): Konkrete Kunst – Konkrete Poesie. Programmatik – Theorie – Didaktik – Kritik. Kunstwissenschaftliche, literaturdidaktische und theologische Beiträge aus einem interdisziplinären Seminar. Kastellaun 1977. S. 10-33.
- Sethe**, Kurt: Vom Bilde zum Buchstaben. Die Entstehungsgeschichte der Schrift (=Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens, 12) Leipzig 1939. Reprint Hildesheim 1964.
- Sethe**, Kurt: Vom Bilde zum Buchstaben. Die Entstehungsgeschichte der Schrift. Leipzig 1939.
- Severin**, Karl: Fünfundzwanzig Figurengedichte des Barock. München 1983.
- Sevilla**, Isidor von: Über Glauben und Aberglauben. Etymologien, VIII. Buch. Übersetzt und kommentiert von Dagmar Linhart. Dettelbach 1997.
- Siblewski**, Klaus (Hg.): Ernst Jandl. Gesammelte Werke 1. Gedichte. Frankfurt a. Main 1990. S. 294.
- Sklovskij**, Viktor: Kunst als Kunstgriff. In: Helmers, Hermann (Hg.): Verfremdung in Solt, Mary Ellen: Concrete Poetry. A World View. Bloomington 1968.
- Sornig**, Karl: Identitätszauber und vice versa. In: Grazer Linguistische Studien 23 (1985). S. 175-223.
- Speer**, Andreas: Kunst und Schönheit. Kritische Überlegungen zur mittelalterlichen Ästhetik. In: Craemer-Ruegenberg, Ingrid/Andreas Speer (Hgg.): Scientia und ars im Hoch- und Spätmittelalter. 2. Halbband. Berlin/New York 1994. S. 946-966.
- Speyer**, Wolfgang. Das Buch als magisch-religiöser Kraftträger im griechischen und römischen Altertum. In: Ganz, Peter (Hg.): Das Buch als magisches und als Repräsentationsobjekt. Wiesbaden 1992. S. 59-86.
- Spillner**, B.: Stilanalyse semiotisch komplexer Texte. In: Kodikas/Code 1 (1982) 4/5. S. 91-106.
- Spitz**, Lewis W.: Humanismus/Humanismusforschung. In: TRE Bd. XV (1986). S. 639-661.
- Steinmetz**, Horst: Sinnfestlegung und Auslegungsvielfalt. In: Brackert, H./J. Stückrath: Literaturwissenschaft. Reinbek ²1995. S. 475-490
- Stetter**, Christian: Schrift und Sprache. Frankfurt am Main 1997.
- Stiglmayr**, E.: Mantik. In: RGG Bd. IV (1960). Sp. 727-729.
- Stock**, Axel: Konkrete Poesie und Theologie. In: Brög, Hans u.a. (Hgg.): Konkrete Kunst – Konkrete Poesie. Programmatik – Theorie – Diaktik – Kritik. Kunstwissenschaftliche, literaturdidaktische und theologische Beiträge aus einem interdisziplinären Seminar. Kastellaun 1977. S. 37-50.

- Stocker**, Karl: Vom Spielen mit der Sprache zur visuellen Poesie. In: *The German Studies in India-Trivandrum* 16 (1992). S. 33-51.
- Stockhammer**, Robert: *Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur 1880-1945*. Berlin 2000.
- Stöckl**, Hartmut: Bild und Text als kommunikativer Leistungskomplex. In: *Stöckl, Hartmut: Werbung in Wort und Bild. Textstil und Semiotik englischsprachiger Anzeigenwerbung*. Frankfurt am Main u.a. 1997. S.111-143.
- Stöckl**, Robert: Die Analyse der Bild/Text-Verknüpfung. In: *Stöckl, Hartmut: Werbung in Wort und Bild. Textstil und Semiotik englischsprachiger Anzeigenwerbung*. Frankfurt am Main u.a. 1997. S. 247-290.
- Strasser**, Peter: *Der Weg nach draußen. Skeptisches, metaphysisches und religiöses Denken*. Frankfurt am Main 2000.
- Suntrup**, Rudolf: Te-igitur-Initialen und Kanonbilder in mittelalterlichen Sakramentarhandschriften. In: *Meier, Christel/Uwe Ruberg (Hgg.): Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*. Wiesbaden 1980. S. 278-382.
- Tambiah**, S. J.: Form und Bedeutung magischer Akte. Ein Standpunkt. In: *Kippenberg, Hans G., Brigitte Luchesi (Hgg): Magie. Die sozialwissenschaftliche Kontroverse über das Verstehen fremden Denkens*. Frankfurt am Main 1987. S. 259-300.
- Tambiah**, S. J.: The magical power of words. In: *Man* 3 (1968). S. 175-208.
- Tawada**, Yoko: Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung. In: *Tawada, Yoko: Verwandlungen. Tübinger Poetikvorlesungen*. Tübingen 1998. S. 25-40.
- Thoss**, D.: Buchmalerei, abendländisch. In: *LMA Bd. II* (1983). Sp. 850-858.
- Thürlemann**, Felix: *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*. Köln 1990.
- Tiemann**, Karl Albrecht: Schreiben, Schrift, Geschriebenes. In: *HDA Bd. IX* (1938). Sp 293-388.
- Titzmann**, Michael: Theoretisch-methodische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen. In: *Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild. Bild und Text*. Stuttgart 1990. S. 368-384.
- Trunz**, Erich: *Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock*. München 1995.
- Tunner**, Wolfgang: *Psychologie und Kunst. Vom Sehen zur sinnlichen Erkenntnis*. Wien 1999.
- Ulrichs**, Timm: fundbüro – galerie der objets trouvés. In: *Timm Ulrichs – Retrospektive 1960-1975*. Braunschweig 1976a. S. 65-67.
- Ulrichs**, Timm: Texte – Kontexte – Konnekte – spielregeln konkreter poesie. In: *Timm Ulrichs – Retrospektive 1960-1975*. Braunschweig 1976b. S. 39.
- Verkauf-Verlon**, Willy: Dada und seine Typographie. In: *Luis, Eleonora/Toni Stooss (Hgg.): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. New York 1993. S. 135-144.
- Verweyen**, Theodor: Aus den Schatzkammern des Pegnesen-Archivs. Das Figurengedicht der Catharina von Greiffenberg. Url: <http://ai.fh-nuernberg.de/Professors/Kuegel/Blumenorden/GREIFF.htm> Stand 16.08.2006. S. 1-13.
- Verweyen**, Theodor: Von konkreter Poesie und barocken Bildgedichten – Probleme einer historischen Parallelisierung. In: *buchstäblich. Nürnberger wörtliche Tage. Dokumentation von Aktionen und Vorträgen anlässlich der Ausstellung "buchstäblich wörtlich – wörtlich buchstäblich" in der Kunsthalle Nürnberg 1989*. Hgg. v. Glasmeier, Michael/Lucius Griesbach. Nürnberg 1990. S. 46-55.

- Vico**, Giambattista: Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker. (Ausgabe 1744 übersetzt v. Auerbach, Heinrich). München 1966.
- Vilmos**, Agel: Von der Sprache – über den Gegenstand der Sprachwissenschaft und die Natur des sprachlichen Zeichens – zur Literatur. In: Germanistik (1996) 1. S. 397-611.
- Volkmann**, Laurenz: Konkrete Poesie. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart 1998. S.278f.
- Voss**, Jürgen: Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs. München 1972.
- Wagenknecht**, Christian: Konkrete Poesie. In: Garbe, Burkhard (Hg.): Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht. Hildesheim 1987. S. 84-107.
- Waldenfels**, Bernhard: Wahrnehmung. In: Krings, Hermann/Hans Michael Baumgartner/Christoph Wild (Hgg.): Handbuch philosophischer Grundbegriffe. München 1974. S. 1669-1678.
- Walther**, Elisabeth/Udo **Bayer** (Hgg.): Zeichen von Zeichen für Zeichen. Festschrift für Max Bense. Baden-Baden 1990.
- Warmke**, Uwe (Hg.): Visuelle Poesie in/aus der DDR. Eine Anthologie. Siegen 1990.
- Warning**, Rainer: Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik. In: Warning, Rainer (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München 1979. S. 9-41.
- Warnock**, Robert G./Roland **Folter**: The German Pattern Poem: A Study of Mannerism of the Seventeenth Century. In: Festschrift für D. W. Schumann. Hg. v. Schmidt, Albert R. München 1970. S. 40-73.
- Wehde**, Susanne: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische Studie zur Typographie und ihrer Geschichte. Tübingen 1999.
- Wehrli**, Max: Humanismus und Barock. Hg. v. Wagner, Fritz/Wolfgang Maaz. Hildesheim/Zürich 1993. S. 133-151.
- Wehrli**, Max: Latein und Deutsch in der Barockliteratur. In: Wehrli, Max: Humanismus und Barock. Hg. v. Wagner, Fritz/Wolfgang Maaz. Hildesheim/Zürich 1993. S. 189-204.
- Weidhase**, Helmut: Palindrom. In: Schweikle, Günther und Irmgard (Hgg.): Metzler Literatur Lexikon. Stuttgart ²1990. S. 339.
- Weidhase**, Helmut: Mimesis. In: Schweikle, Günther und Irmgard (Hgg.): Metzler Literatur Lexikon. Stuttgart ²1990. S. 304.
- Weiermair**, Peter (Hg.): von für über Heinz Gappmayr. Zirndorf 1984.
- Weiermair**, Peter: Zur Geschichte der visuellen Poesie. In: Luis, Eleonora und Toni Stooss (Hgg.): Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. New York 1993. S. 185-192.
- Weiermair**, Peter: Zur Geschichte der visuellen Poesie. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg.): konkrete dichtung. texte und theorien. München 1972. S. 12-15.
- Weiner**, Andreas: Die Initialornamentik der deutsch-insularen Schulen im Bereich von Fulda, Würzburg und Mainz. Würzburg 1998.
- Weingarten**, Rüdiger/Petra **Pansegrau**: Kognitionswissenschaft. In: Glück, Helmut (Hg.): Sprache. Stuttgart 1993. S. 312).
- Weinrich**, Harald: Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik. In: Garbe, Burkhard (Hg.): Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht. Hildesheim 1987. S. 213-228.
- Weinrich, Harald: Literatur für Leser. Stuttgart 1971.

- Weise**, Christian: Curiöser Gedancken von Deutschen Versen Anderer Theil. O.O. 1691. (S. 109-110).
- Weiß**, Christina: Seh-Texte. In: Bäcker, Heimrad (Hg.): Kolloquium Neue Texte. Linz 1990. S. 63-68.
- Weiß**, Christina: Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffes in konkreten und nach-konkreten visuellen Texte. Saarbrücken 1982. Diss.
- Weiß**, Christina: Wortköpfe, Tonspuren, Bildschirme. In: Dencker, Klaus Peter: WortKöpfe. Visuelle Poesie 1969-1991. Siegen 1991. S. 3-8.
- Weiß**, Christina: Zur Begriffsklärung: konkret-visuell. In: Gomringer, Eugen (Hg.): Visuelle Poesie. Stuttgart 1996. S. 150-153.
- Weisstein**, Ulrich (Hg.): Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992.
- Weisstein**, Ulrich: Literatur und Bildende Kunst - Eine Bibliographie. In: Weisstein, Ulrich (Hg.): Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992. S. 320-341.
- Weisstein**, Ulrich: Literatur und Bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden. In: Weisstein, Ulrich (Hg.): Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992. S. 11-31.
- Wellbery**, David: Die Äußerlichkeit der Schrift. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.): Schrift. München 1993. S. 337-348.
- Wende**, Waltraud (Hg.): Über den Umgang mit der Schrift. Würzburg 2002.
- Wende**, Waltraud: Visuelle Poesie. In: Euphorion 1 (2001).
- Wenzel**, Horst: Audiovisualität im Mittelalter. In: Matejovski, Dirk/Friedrich Kittler (Hgg.): Literatur im Informationszeitalter. Frankfurt am Main/New York 1996. S. 50-70.
- Wenzel**, Horst: Hören und Sehen. Schrift und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995.
- Wenzel**, Horst: Ohren und Augen - Schrift und Bild. Zur medialen Transformation körperlicher Wahrnehmung im Mittelalter. In: Faßler, Manfred/Wulf R. Halbach (Hgg.): Geschichte der Medien. München 1998. S. 109-140.
- Werckmeister**, Otto-Karl: Irisch-northumbrische Buchmalerei des 8. Jahrhunderts und monastische Spiritualität. Mit 48 Tafeln. Berlin 1967.
- Wilamowitz-Moellendorff**, U. v.: Die griechischen Technopaegnia. In: Jahrbuch des kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts 14 (1899). S. 51-59.
- Willems**, Gottfried: Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven. In: Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild. Bild und Text. Stuttgart 1990. S. 414-428.
- Williams**, Emmett/Hansjörg **Mayer** (Ed.): An Anthologie of Concrete Poetry. New York u.a. 1967.
- Winner**, Thomas G.: Zitate aus der visuellen Kunst im Wortkunstwerk: Theorien und Anwendungen. In: Oehler, Klaus (Hg.): Zeichen und Realität. Bd. II. Tübingen 1984. S. 693-704.
- Wißmann**, Hans: Buchstabensymbolik, religionsgeschichtlich. In: TRE Bd. VII (1981). S. 304-396.
- Wittgenstein**, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Frankfurt am Main 1969.
- Wundt**, Wilhelm: Völkerpsychologie Bd. IV: Mythos und Religion. Erster Theil 2. Aufl. Leipzig 1910.
- Zapf**, Hubert: Dekonstruktivismus. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart 1998. S. 83-86.
- Zesen**, Philipp von: Hoch-deutscher Helikon. Wittenberg 1649.

Zesen, Phillip von: Hoch-Deutscher Helicon. 1656. Hg. v. Maché, Ulrich. Berlin, New York 1999 (= Sämtliche Werke XII). S. 177.

Zink, Michel: Materialität und Literazität des Gebets. Beispiele aus dem französischen Mittelalter. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/K. Ludwig Pfeiffer (Hgg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main 1988. S. 161-177.

Zintzen, C.: Zauberei (mageia), Zauberer (magos). In: Der Kleine Pauly Bd. V. München 1979. S. 1460-1472.

Zobel von Zabelitz, Max: Figurengedichte. In: Zeitschrift für Bücherfreunde. 18. Jg. (1926). S. 21-24.

Zobel von Zabelitz, Max: Über Figurengedichte. In: Ruppel, A. (Hg.): Gutenberg-Festschrift. Mainz 1925. S. 182-186.