

die Biografie Nabokovs und deren vielschichtige Transformationen in einem neuen Licht erscheinen. Kapiteleinteilung und Aufbau wirken logisch und bilden ein harmonisches Ganzes, was nicht zuletzt der Komplexität und der thematischen Dichte des Themas zu verdanken ist, sodass manche Aufsätze auch an anderer Stelle gerechtfertigt wären (so ließen sich die Reflexionen Lebedevs ebenso gut neben Šiškin im vierten Kapitel lesen). Die Ergebnisse des Symposiums sind ein nur kleiner Schritt auf der noch relativ unbefleckten Landkarte des gegenseitigen Verständnisses und zeigen auf, dass geografische Grenzen und deren Überschreitung eine Vielfalt an Folgeerscheinungen mit sich ziehen, die einer noch eingehenderen Betrachtung in der Forschung bedürften.

Georg Stefan Gierzinger

Torsten Hoffmann u. Gabriele Rippl (Hg.): *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?* Göttingen (Wallstein) 2006. 232 S.

Daß die Diskussion über jene Entwicklung nicht mehr neu ist, die man, unterschiedlich akzentuierend, als ›visual‹, ›iconic‹ oder ›pictorial turn‹ charakterisiert hat, daß also die im Untertitel des vorliegenden Bandes gestellte Frage ein mittlerweile allseits vertrautes Zitat aus der jüngeren Diskursgeschichte ist, spricht nicht gegen eine gründliche Auseinandersetzung mit der fraglichen Thematik, wie sie hier neuerlich in Angriff genommen wird – auch wenn solch prominente Plazierung der Frage nach dem aktuellen Leitmediencharakter der Bilder vielleicht eine Originalität des Zugriffs auf das Thema Bilder suggeriert, die spätestens nach der Publikation des von Christa Maar und Hubert Burda herausgegebenen Sammelbandes zum *Iconic turn* (2004) einfach nicht mehr möglich ist.<sup>16</sup>

Die kundige und kompakte Einleitung der beiden Herausgeber verdeutlicht die Situierung der hier versammelten Diskussionsbeiträge innerhalb des Diskurses über Bilder, ihre Macht und ihren angeblichen Status als Leitmedien sinnvollerweise dann auch sofort; sie stellt dabei eine Verbindung zwischen der aktuellen ›Konjunktur von Bildern‹ und der spektakulären und facettenreichen Technikgeschichte der Medien zur Bilderzeugung und -speicherung seit dem 19. Jahrhundert her, wie sie wiederum, vor allem von Seiten der Medientheorie, von Medien-, Kultur- und Literaturhistorikern ausgiebig erörtert worden ist. Zu Recht weisen Hoffmann und Rippl darauf hin, daß die schlagwortartig als ›pictorial‹ oder ›visual turn‹ charakterisierten Tendenzen zur Aufwertung des Visuellen unterschiedlich bewertet wurden und werden; die Möglichkeit der Manipulation von Bildern und durch Bilder, die durch Bildmedien beförderte Entdifferenzierung zwischen Realem und Simulationen sowie die (angebliche oder tatsächliche) Beschädigung der Wort- und Sprachkultur als Folge der Aufwertung des Visuellen haben manche Besorgnisse ausgelöst, welche als Kehrseite der Faszination durch Bilder zu gelten haben – der nicht zuletzt künstlerisch fruchtbaren Faszination durch die sinnlichen Qualitäten der Bilder und den direkteren Zugang zur sinnlichen

---

16 Maar, Christa u. Hubert Burda (Hg.): *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder.* Köln 2004.

Welt, den sie zu Recht oder Unrecht verheißen. Während so die Ambivalenz jener (auch diskursiven) Karriere der Bilder in der Gegenwartskultur von vornherein in den Blick gerückt wird, wird der ›visual turn‹ als solcher – trotz der im Titel immerhin formulierten Frage – nicht explizit in Zweifel gezogen. Das Interesse des Bandes insgesamt richtet sich auf Klärungen des Funktionierens von Bildern, ihrer Aussagekraft, ihrer Beziehung zur Wirklichkeit sowie zu anderen Medien (vgl. Einleitung, 8) – dies allerdings aus verschiedenen Perspektiven und Frageansätzen heraus. Die ›neue Macht der Bilder‹ wird in Beziehung zu aktuellen bildtheoretischen Diskursen gesetzt; und zwischen beidem – praktischen Formen der Bildverwendung einerseits, Bild- bzw. Medientheorien andererseits – muß ja in der Tat unterschieden werden, auch wenn enge reziproke Einflüsse bestehen. Die einzelnen Beiträge des Bandes gehen auf eine 2005/06 am Göttinger Zentrum für komparatistische Studien veranstaltete Ringvorlesung zurück. Einige Beiträger haben die Vorlesung offenbar zum Anlaß genommen, Überlegungen, Konzepte und Positionen vorzustellen, die sie bereits in anderen Zusammenhängen vertreten hatten, für die sie als Wissenschaftler ›standen‹ und um deren Erklärung willen sie eingeladen wurden.

In den Beiträgen der ersten Abteilung des Bandes (»Theoretische Grundlagen«) geht es um bild- und kulturtheoretische Grundfragen. Christiane Kruses Beitrag »Vom Ursprung der Bilder aus der Furcht vor Tod und Vergessen« (15–42) nimmt schon durch seinen Titel Bezug auf eine historisch durch verschiedene Stationen ihrer Geschichte verfolgte Kernthese zur kulturellen Funktion von Bildern: Mit Bildern wird auf das Bewußtsein der Zeitlichkeit und Vergänglichkeit von Dingen und Menschen reagiert; ihre memoriale (also kompensatorische) Funktion erläutert Kruse ausgehend von Plinius d.Ä. unter Verweis auf die Geschichte des Porträts – und analysiert schließlich unter diesem Leitaspekt Werke des japanischen Photographen Hiroshi Sugimoto, der Wachfiguren historischer Personen photographiert und sich über diese doppelte mediale Brechung reflexiv mit der Institution Porträt als solcher auseinandersetzt. Die Ambivalenz eines jeden Verbildlichungsprozesses, der die äußere Erscheinung des jeweils Abgebildeten zwar festhält, sie zugleich aber mortifiziert, wird dabei deutlich gemacht und als künstlerisch relevantes Thema exponiert. Carsten Peter Warncke setzt sich in seinen Ausführungen mit Lessings *Laokoon* und Roland Barthes' *La chambre claire* auseinander und stellt dabei die These auf, beide Texte basierten – hierin im übrigen repräsentativ für eine weitverbreitete Ignoranz – auf einem unzulänglichen Wissen über Bilder (»Das missachtete Medium. Eine kritische Bild-Geschichte«, 43–64). So legitim individuelle und womöglich dekonstruktiv verführende Interpretationen historischer Texte sein mögen, so kritisch stimmt doch die Lektüre von Ausführungen, mit denen den jeweiligen Verfassern (hier Lessing und Barthes) auf der Basis einer, vorsichtig gesagt, einseitigen Fragestellung zunächst medientheoretische Konzepte bzw. Thesen zugeschrieben werden, um diese angeblichen Thesen dann souverän zu korrigieren bzw. zu ›widerlegen‹. Lessings Gegenüberstellung von Dichtung und bildender Kunst beruht nicht auf einer Identifikation ersterer mit einem ›Vortrag‹ (und nicht auf entsprechender Ignoranz des geschriebenen Textes, respektive des Lektüreprozesses), sondern der Verfasser des *Laokoon* orientiert sich (in seiner Eigenschaft als Theaterdichter und Dramaturg) an der dramatischen Dichtung, wenn er die Bedeutung auditiver Wahrnehmung für den Rezeptionsprozeß dichterischer Werke betont. Wir können uns beruhigen: Lessing war in der Tat »kein Dummkopf« und hat die »Tatsache«, daß man dichterische Werke lesen kann, nicht »ignoriert« (53); für ihn aber war der Ort, an dem Dichtung zur

vollkommenen und adäquaten Darstellung kommt, nicht das Leseputz, sondern die Bühne, wo im Medium sprachlicher Prozesse etwas geschieht. Die These, Lessing habe, rhetorisch trickreich, im Rekurs auf mittelalterliche Vorstellungen »die Dichtung wieder ans Hören binde[n]« wollen (54) und den Gesichtssinn implizit als inferior denunziert, erscheint hochspekulativ; vielleicht kann man dem aktuell so populären Medium des Hörbuchs eine solche Implikation unterstellen, dem *Laokoon* aber kaum. Die Sorge zu teilen, in der Rede von »Literaten« (sic) über Photographie dokumentiere sich die »für unsere Kultur charakteristische Missachtung des Bildes« (50), fällt aus mehreren Gründen schwer (schon weil so viele Schriftsteller sich intensiv auf Bilder einlassen); sie ausgerechnet mit Barthes und Susan Sontag in Verbindung zu bringen, ist mehr als eigentümlich. Daß es Barthes nicht um die (in der Tat hochproblematische) Behauptung geht, es seien »reale Dinge [...], die in einem Augenblick ihrer Existenz durch die Aufnahme fixiert und so ihrer Vergänglichkeit enthoben werden« (49), sondern vielmehr um die phänomenologisch inspirierte Reflexion darüber, wie sich die Wahrnehmung von Photos strukturiert, ist von der Forschung glücklicherweise längst angemessen verdeutlicht worden, desgleichen der auf keine systematische These reduzierbare narrative und betont perspektivische Diskurs von *La chambre claire*.

Klaus Sachs-Hombachs Beitrag »Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen«, 65–78) plädiert für die Institutionalisierung einer interdisziplinären allgemeinen Bildwissenschaft; Sachs-Hombach erinnert an eigene frühere Programmschriften und nimmt den Anlaß wahr, sich mit kritischen Stimmen dazu auseinanderzusetzen. – Sybille Krämer erinnert in ihrem Beitrag »Die Schrift als Hybrid aus Sprache und Bild. Thesen über die Schriftbildlichkeit unter Berücksichtigung von Diagrammatik und Kartographie« (79–92) einleitend wiederum an den *Laokoon*, der als Kronzeuge für die Auffassung angeführt wird, Sprache und Bild gälten »gewöhnlich als disjunkte symbolische Ordnungen« (79). Krämers kritische Auseinandersetzung mit dieser Disjunktion ist sachlich gut nachvollziehbar; Lessing, der nicht die Differenz von Sprache und Bild, sondern die von Dichtung und Malerei fokussiert, sollte aber (aus angedeuteten Gründen) besser aus dem Spiel bleiben. Auch Krämers Ausführungen beruhen weitgehend auf an anderer Stelle Dargelegtem; sie verdeutlichen plausibel die mediale Eigenwertigkeit der Schrift als einer Hybridbildung aus Sprachlichem und Bildlichem, entsprechende Funktionen der Schrift und deren Verwandtschaft mit der Kartographie. – Unter dem Titel »Intermediale Poetik: Ekphrasis und ›iconic turn‹ in der Literatur/-wissenschaft« wendet sich Gabriele Rippl der wichtigen Frage nach der Bedeutung des vielfach diagnostizierten ›iconic turn‹ für die Literatur zu (93–107), die freilich im Rahmen einer kurzen Abhandlung nur aus der Vogelflugperspektive angegangen werden kann. Rippl differenziert zur Kartierung des weitläufigen Geländes zwischen verschiedenen Dimensionen bzw. Kategorien der literarisch relevanten Text-Bild-Beziehung: (1) Wort-Bild-Kombinationen, (2) ikonische Anordnung der Buchstaben und (3) Beschreibungen, wobei letztere nochmals in ekphrastische Texte sowie in ›pikturalistische‹ Beschreibungen untergliedert werden, bei denen Objekte beschrieben werden, als seien sie ein Bild. Ein zweiter Teil des Beitrags gilt überblicksweise der rezenten Geschichte literaturwissenschaftlicher Bemühungen um intermediale Fragen, Ansätze und Modelle. Daß der ›iconic turn‹, sei er nun historisches Faktum oder diskursives Konstrukt, seine Spuren in der jüngeren Literatur hinterlassen hat, wird von Rippl zu Recht betont. Ob hier literaturgeschichtlich eher Brüche oder eher Kontinuitäten diagnostiziert werden können, hängt wohl von der Beobachtungsperspektive ab.

Abteilung II, »Die Entstehung technischer Bilder«, verhält sich zur Diskussion um den Status der Bilder als *neues Leitmedium* eher ergänzend, als daß sie an dieser direkt partizipierte; sie enthält nur zwei Beiträge. Herta Wolf beleuchtet in ihrer Abhandlung »Pröbeln und Musterbild – die Anfänge der Fotografie« (111–127) interessante Etappen in der Vor- und Frühgeschichte der photographischen Bilderzeugung, erläutert technische Verfahrensweisen der Bilderzeugung und deren zeitgenössische Diskursivierungen; mit experimentellem Gestus (»pröbeln« ist ein in der Linsenschleiftechnik geläufiges Synonym fürs Probieren) entstanden ästhetisch oft hochgradig reizvolle Bilder. – Die Bedeutung des Diskurses über Bilder und Bildmedien für deren Entwicklungsgeschichte erläutert Kay Kirchmann (»Das verspätete Bild. Zur Debatte um den Bildstatus der Fotografie und des frühen Films«, 128–144) an instruktiven Beispielen unter Akzentuierung des seinerzeit heftig umstrittenen Kunstcharakters von Photographie und Film. Als unkünstlerisch abqualifiziert, orientierten sich die neuen Bildmedien teilweise an den kanonischen bildnerischen Kunstgattungen: etwa mit ›malerisch‹ arrangierten Photos, die Kirchmann als »Anbiederung« kritisiert (136), oder mit Filmen, die durch ihre phantastische Bildlichkeit auf den Vorwurf zu reagieren suchten, das Kino töte die Phantasie. Kirchmann vertritt die These, erst »in der Rückwendung auf die technischen, und das heißt eben auch auf die fotorealistischen Potenziale des jeweiligen Mediums« sei der Photographie und dem Film »der Durchbruch zu einem neuen Verständnis von ästhetischer Relevanz« gelungen (143), und d.h., nicht die Orientierung an den ästhetisch akzeptierten bildenden Künsten, sondern das implizite Bekenntnis zum Dokumentarisch-Realistischen sei für das ästhetische Selbstverständnis und die daraus resultierende Gestaltungspotenziale von Photographie und Film fruchtbar geworden. Diese These ist wünschenswert klar, aber auch leise dogmatisch. Gegen ihren medienpuristischen Grundgestus ließen sich u.a. solche Hybridierungsphänomene ins Feld führen, wie sie gerade in Beiträgen des vorliegenden Bandes gewürdigt werden (wenn Schrift Bild werden darf, soll und muß, warum soll dann nicht Photographie *Malerei* werden?); und was es mit dem ›Photorealistischen‹ denn eigentlich auf sich habe, könnte (s.o.) u.a. im Rekurs auf Barthes gefragt werden. Gerade die ›dokumentaristischen‹ Photos Atgets (vgl. 137) wirken heute wie Inszenierungen, wie sentimentalische Konstrukte eines historischen Paris als einer für uns nur noch aus Bildern bestehenden imaginären Welt.

Abteilung III versammelt »Historische Fallstudien«; im Einzelnen mag gefragt werden, wie sich diese historischen Fallstudien zur im Untertitel gestellten Frage nach dem *neuen Leitmedium* Bilder verhalten – es sei denn, man versteht sie im Sinn von Nachweisen, daß der leitmediale Status der Bilder eben nicht neu ist. Gerald Moers erläutert im Rekurs auf kundig und nachvollziehbar kommentierte Beispiele diverse »Bildfunktionen im pharaonischen Ägypten« (147–169). Gilbert Hess umreißt ebenso instruktiv und detailliert Geschichte und Konzeptualisierungen der Emblematis (»Text und Bild in der frühen Neuzeit: Die Emblematis«, 170–192). – Die letzten beiden Beiträge gelten Aspekten bzw. Spielformen gegenwärtiger Bildkultur: Habbo Knoch setzt sich kritisch mit der Präsenz- und Authentizitätssuggestion von technisch perfekten Photographien auseinander und betont deren Inklinaton zur Verwischung der doch letztlich unaufhebbaren Distanz zwischen Betrachter und Betrachtungsobjekten (»Unerträglich. Moderne Gewalt und die Suche nach dem rettenden Bild«, 193–208). – Um bildliche Darstellungen von Immigranten, also von Vertretern kultureller Fremde, im Rahmen von Werbekampagnen geht es in Walter Leingrubers Studie »Bilder der Anderen. Eine

kulturwissenschaftlich-ethnographische Betrachtung« (209–230); an Beispielen erörtert wird das subkutane Nachwirken stereotyper Vorstellungen auch in politisch korrekten und humanitär inspirierten Kampagnen.

Der vorliegende Band bietet insgesamt interessante Beiträge zur Debatte um die Macht und die Funktionen der Bilder. Daß es, wie die Herausgeber einleitend feststellen, »noch keine allgemein akzeptierte Bildwissenschaft gibt« (8), ist vielleicht weniger zu bedauern denn als Chance zu sehen, diskursive Vereinseitigungen zu vermeiden. Wenn sich die Beobachtungen diverser Beiträge gerade nicht primär auf die Gegenwartskultur beziehen, sondern auf frühere Formen des praktischen und diskursiven Umgangs mit Bildmedien, ist kein Schaden, sondern eher ein Vorzug. Die Herausarbeitung historischer Kontinuitäten und Analogien bildet ein sinnvolles Gegengewicht zum Trend, ›turns‹ zu diagnostizieren, um die Besonderheit der Gegenwartskultur zu profilieren; sie belegt die Bedeutung historisch-philologischer Forschungen auch angesichts der (selbst gar nicht so neuen) Faszination durch manchmal nur scheinbare Innovationen.

*Monika Schmitz-Emans*

*Annina Klappert: Die Perspektiven von Link und Lücke. Sichtweisen auf Jean Pauls Texte und Hypertexte. Bielefeld (Aisthesis) 2006. 565 S.*

Annina Klapperts Dissertation bringt, wie der Untertitel verrät, zusammen, was historisch nicht zusammengehört: *Sichtweisen auf Jean Pauls Texte und Hypertexte*. Es handelt sich mithin um eine dezidiert nicht-historisch vorgehende Arbeit. Ja, der Verzicht auf die literarhistorische Einordnung, der Sprung zwischen den Epochen und ästhetischen Kontexten ist geradezu eine der zentralen Pointen des Buches: als Überraschungseffekt, der sich einstellt, wann immer die Vergleichbarkeit zweier historisch so weit auseinander liegender Phänomene wie eben Jean Paul und Hypertexte an Evidenz gewinnt. Diese Evidenz stellt sich ein ums andere Mal ein, freilich mit allen Abnutzungseffekten, die angesichts einer Textlänge von mehr als 500 Seiten zu befürchten sind.

Die Ergebnisse, auf die Klappert zielt, sind struktureller Art. Es geht ihr um die Strukturen des Schreibens, des Lesens, des Wertens. Ihre Studie ist kein philologisches, auch kein im engen Sinne theoretisches Buch, sondern der Versuch einer Modellbildung. Im Zentrum stehen die Paradigmen ›Link‹ und ›Lücke‹, die hier als zwei prinzipiell unterschiedene, jedoch graduirbare und dialektisch aufeinander bezogene Perspektiven gefasst werden. Klappert bezeichnet sie als »Ordnungsschema« der Wahrnehmung und begreift die »konträren« Perspektiven ausdrücklich als »transzendentalen« Sachverhalt (20). Das Paradigma ›Link‹ steht dabei für eine Perspektive der Geschlossenheit und Verknüpfung, der bereits hergestellten, aktualisierten Kombination. Aus der Perspektive der ›Lücke‹ dagegen kommt das noch Offene, das Potenzielle, die Kombinierbarkeit in den Blick. Zwischen beiden Polen baut sich das »Spannungsverhältnis zwischen Begrenzung und Entgrenzung« auf (20).

In Kapitel II, »Die Perspektiven von Link und Lücke«, wird das Modell im Feld einschlägiger Typologien und Ansätze verortet und entfaltet. Konkret sind dies Wolfgang Isters Entwurf der Rezeptionsästhetik,<sup>17</sup> Roland Barthes' Unterscheidung zwischen