

Die visuelle Kultur der Gegenwart ist also auch mit der Feststellung einer Wende zu den Bildern, bei der die vielfältigen medialen Erscheinungsweisen des Visuellen berücksichtigt werden, noch unzureichend beschrieben. Vielmehr werden die jeweils herrschenden Ordnungen des Sichtbaren, deren andere Seite die Produktion von Unsichtbarkeit darstellt, durch spezifische Verhältnisse von Texten und Bildern geregelt, die wiederum teilweise lange Traditionen haben. Eines der gängigsten und nachhaltigsten Muster dieser bimedialen Interaktion gibt vor, dass Texte uns sagen, was auf Bildern (nicht) zu sehen ist (zum Beispiel in der Pressefotografie), während die Bilder wiederum die Texte autorisieren, die sie begleiten (zum Beispiel als Illustrationen). Doch gerade weil dieses Muster so stabil ist, dass es in unterschiedlichsten Kontexten wirksam und mit jeweils neuesten Medien aktualisiert wird (derzeit zum Beispiel im Internet), provoziert es zu Gegenstrategien, zum Spiel, zur Entnaturalisierung, zur Darstellung dessen, was es ausschließt – und dies, wie verschiedene Beiträge dieses Bandes zeigen, nicht nur in der Domäne der hohen Kunst.⁵ In diesem beweglichen und komplexen Feld greift dann nicht nur die Rede von der Bilderflut zu kurz, sondern auch eine Gegenüberstellung von Text versus Bild, bei der beide Seiten als zwar konkurrierende, aber letztlich sichere Bezugsgrößen behandelt werden. Denn die Grenze zwischen Sichtbarem und Sagbarem ist keineswegs fest. Das wird vor allem in der Grenzüberschreitung deutlich – sei es in Bildbeschreibungen, in den Text-Bild-Kombinationen der Emblematik, in Comics oder in der Hybridform der Bilderschrift.

In vielen der gegenwärtig prominenten Bildtheorien – zum Beispiel solchen, die eine Pragmatik des Bildes oder eine Medienanthropologie vorschlagen⁶ – wird das Verhältnis zum Text noch zu wenig berücksichtigt. Dies ist sicher auch auf die Übergriffe bestimmter semiotisch ausgerichteter Ansätze der 1960er und 1970er Jahre zurückzuführen, die beanspruchten, das »Rätsel« des Bildes zu lösen, indem sie die ihm zugrunde liegende Sprache ermittelten. Der Texttheorie kam zu diesem Zeitpunkt dank der durch Strukturalismus und Semiologie eingeleiteten Paradigmenwechsel eine Art Avantgarde-Funktion zu, deren Einfluss sich auch auf die Untersuchung anderer Medien ausweitete. Im Kontext der theoretischen Anstrengungen, medienspezifische Semiotiken, Textmodelle und entsprechende Lektüreverfahren zu entwickeln, spielte die Frage nach der »Sprache des Bildes« eine zentrale Rolle. Die Fokusverschiebung, auf die die Visuelle Semiotik abzielte, hat der französische Kunsthistoriker Louis Marin in einer präzisen Fragestellung formuliert: »Was it possible to have the image produce a discourse of the image and no longer on the image?«⁷ Trotz der Erfolge dieses Ansatzes, die insbesondere dort erzielt wurden, wo die poststruk-

turalistische Weiterentwicklung und Dynamisierung des Textbegriffs zu einer größeren Geschmeidigkeit des analytischen Instrumentariums führte,⁸ hat die linguistische »Kolonialisierung« des Bildes berechnete Abwehrreaktionen hervorgerufen und zum Insistieren auf der Bildlichkeit des Bildes beigetragen.

Zu behaupten, dass Texte in den erwähnten bildtheoretischen Ansätzen überhaupt nicht in den Blick geraten, wäre übertrieben – zumal bereits die Tatsache, dass diese Theorien selbst textuell verfasst sind, zur Selbstreflexion verpflichtet. Allerdings werden Texte häufig als tendenziell medienneutrale Transportmittel von Botschaften konzeptualisiert, die sich der Selbstgenügsamkeit des Bildes hinzufügen.⁹ Umgekehrt blenden allgemeine historisch oder technikgeschichtlich ausgerichtete Untersuchungen zur Text-Bild-Unterscheidung die theoretische Frage der medialen Differenz häufig aus forschungspragmatischen Gründen aus.¹⁰ Statt sie als theoretisches Problem zu fassen, wird diese Differenz schlicht vorausgesetzt. Dies ist in gewissem Maße unvermeidbar,¹¹ wird jedoch zum theoretischen wie analytisch-praktischen Problem, wenn die eigenen Vorannahmen über mediale Formate nicht reflektiert werden – zumal wenn den Gegenständen gleichzeitig zugute gehalten wird, dass sie die Text-Bild-Unterscheidung destabilisieren, verkomplizieren, womöglich gar unterlaufen.

Im Rahmen dieser Diskussion lautet die Alternative, die die Beiträge in diesem Band anbieten, bewusst zugespitzt formuliert: Kein Bild ohne Text – kein Text ohne Bild.¹² Oder genauer gesagt: Kein Bild ohne Bild-Text-Differenz – kein Text ohne Text-Bild-Differenz. Mit jedem Wiedereintritt der Text-Bild-Unterscheidung steht diese gleichzeitig zur Disposition und wird – auf der Basis bestehender Konventionen – neu ausgehandelt, wie an einzelnen Beispielen gezeigt wird. Eine solche Perspektive muss selbstverständlich den Unterschieden innerhalb des Spektrums der Hybridisierung von Text und Bild Rechnung tragen – etwa zwischen Mischformen innerhalb bestimmter Gattungs- oder Mediengrenzen einerseits und intermedialen Konstellationen, die Grenzen von Einzelmedien und -künsten überschreiten, andererseits. Indes zeigen die exemplarischen Untersuchungen, die dieser Band versammelt, dass jede klassifikatorische Fixierung von den fließenden Übergängen, die in den Gegenständen selbst am Werk sind, zersetzt wird.

Nicht nur innerhalb der traditionellen Text-Bild-Genres (Emblematik, Werbung, Pressefotografie, Comic etc.), sondern auch dann, wenn man es vermeintlich mit »bloßen« Bildern oder Texten zu tun hat, erweisen sich monomediale Annahmen über die Bildlichkeit des Bildes oder die Schriftlichkeit der Schrift als höchstens heuristisch hilfreiche, letztlich jedoch unhaltbare Essentialisierungen. Dies hat ausgerechnet der Literatur- und Bildwissenschaftler

W.J.T. Mitchell, auf den das Schlagwort vom »Pictorial Turn« zurückgeht, in verschiedenen Arbeiten zur historischen Konfiguration der Text-Bild-Unterscheidung gezeigt (und im Übrigen auch in eben jenem Text, der mit »Pictorial Turn« überschrieben ist): »all media are mixed media.«¹³ Im Sinne dieser Feststellung wird im vorliegenden Band davon ausgegangen, dass mediale Reinheitsgebote ihrerseits als diskursive Effekte aufzufassen sind – und damit nicht zuletzt als das Ergebnis von Prozeduren der Macht, von Inklusion und Exklusion, wie die traditionsreichen Beispiele religiöser Ikonophilie und Ikonophobie besonders plakativ zeigen.¹⁴

In Abgrenzung auch zu einem Medienpurismus, dem die »Verfransung der Künste« (Theodor W. Adorno) nur als Symptom des Kulturverfalls gelten kann, gehen wir davon aus, dass die mediale Differenz von Bild und Text jeweils nur *als Grenzziehung* thematisch und beobachtbar wird. Das bedeutet zugleich, dass sich das Verhältnis von Bild und Text nur als Differenz in einer konkreten Situierung dieser Grenze beschreiben lässt und dass sich Aussagen zum Status *des* Bildes und *des* Textes nur in einem historisch-kulturellen Kontext machen lassen, der es überhaupt erst ermöglicht, die Unterscheidung von Bildern und Texten als solche still zu stellen. Denn umgekehrt entsteht in den jeweiligen Aushandlungen der medialen Differenz erst das, was überhaupt als Einzelmedium angesprochen und dementsprechend auch wiederum in die Krise getrieben werden kann.¹⁵ Insofern die Differenz von Bild und Text mit der impliziten oder expliziten Bezugnahme auf das andere Medium stets neu ausgehandelt werden muss, stellt sich die Frage nach der spezifischen Funktion dieser Grenzmarkierung für die mediale Bedeutungsökonomie.

Dass die Thematisierung von Sichtbarem und Sagbarem nicht auf die mediale Differenz von Text und Bild zu beschränken ist, sondern um zusätzliche Differenzen – etwa zu akustischen Medien – erweitert werden könnte, steht außer Frage.¹⁶ Allerdings erscheint uns die Beobachtung dieser Grenzziehung deshalb besonders aufschlussreich, weil die beiden medialen Formate Text bzw. Schrift und Bild (zumindest in einem bestimmten kulturellen Kontext) *einem* physiologischen Sinn, nämlich dem Sehsinn zugerechnet werden, so dass sich der Konstruktcharakter dieser Formate deutlicher zeigen lässt. Denn im Unterschied etwa zu der seit der Romantik geführten Diskussion um die Synästhesie geht der Band der Frage nach, welche Verfahren, Effekte oder Rahmungen dafür sorgen, dass ein Einzelmedium überhaupt erst als solches angesprochen werden kann, oder genauer: was es heißt, etwas »als Bild« oder »als Text« zu sehen.

Das bedeutet auch, dass der Band keine Typologie zu Text-Bild-Relationen »als solchen« anbietet, sondern an Fallbeispielen einschlägige Mecha-

nismen ihrer arbeitsteiligen Bedeutungsproduktion herausarbeitet. Statt etwa nach einer »inneren Dialektik« (Vilém Flusser) von Text und Bild zu fragen, die voraussetzt, dass Texte Bilder beschreiben und begreifbar machen, Bilder umgekehrt Texte vorstellbar und anschaulich machen (»illustrieren«), ist von einem Verhältnis der Übertragung *und* Hervorbringung im anderen Medium auszugehen. Dies gilt auch für die Beziehung zwischen »inneren« Bildern und ihren Externalisierungen in »materialen« Bildern, Schriften und Bilderschriften, deren Rätselhaftigkeit seit der Romantik nicht an Faszinationspotential verloren hat.¹⁷ Untersucht man das Verhältnis von Text und Bild in diesem Sinne als (Un-) Lesbarmachung und (Un-) Sichtbarmachung, so stellt sich die Frage, inwiefern deren »oszillierende« Relation¹⁸ auch vermeintlich einseitige Kommentarverhältnisse oder Hierarchien verkompliziert, wie sie etwa für Illustration oder Schriftbild vorausgesetzt werden, wenn diesen eine primär dienende Funktion zugeschrieben wird.

2. SICHTBARES UND SAGBARES

Mit dem Titel dieses Bandes wird eine Unterscheidung aufgegriffen, die Gilles Deleuze in seinem Kommentar zum Denken Michel Foucaults entfaltet und als strukturierendes Prinzip dessen, was bei Foucault als »Wissen« bestimmt wird, herausgearbeitet hat.¹⁹ Die Verteilung von Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten innerhalb einer historischen Formation wird dort auf eine Weise beschrieben, die ihre grundsätzliche Autonomie wie ihre gegenseitige Bezugnahme gleichermaßen erfasst: »Eine Art des Sagens und eine Weise des Sehens, Diskursivitäten und Evidenzen: jede Schicht besteht aus einer Kombination beider, und von einer Schicht zur anderen findet eine Variation der beiden und ihrer Verbindungen statt.«²⁰ Entsprechend ist auch für das Sichtbare zu veranschlagen, was als Prämisse einer Diskursanalyse Foucaultscher Prägung gilt: Es ist Gegenstand, Schauplatz und Resultat von Regulierungen, Einschränkungen, Ausschlüssen und Umarbeitungen, von Machtprozessen also, die man ihm keinesfalls ansieht, geschweige denn auf den ersten Blick. Vielmehr sind gerade die Verfahren des Vor-Augen-Stellens, der Evidenzstiftung, selbst Teil der Prozeduren, auf die Grenzen der Sichtbarkeit einzuwirken und Ausschlüsse als solche zu verunsichtbaren und zu naturalisieren.²¹ Entsprechend beinhaltet die Frage nach der Produktion von Sichtbarkeit – etwa als Bedingung gesellschaftlicher Repräsentation – im Anschluss an Foucault immer auch den Blick auf die Herstellung von *Unsichtbarkeit*.²²

Auch im vorliegenden Band wird eine Perspektive eingenommen, die Sichtbares und Sagbares nicht als Gegebenheiten, sondern als Effekt von jeweils spezifischen Zurichtungen und damit als Konfigurationen betont. Dabei wird nicht nur von einer Historizität ›des‹ Bildes und ›des‹ Textes, sondern auch der jeweiligen Verhältnisse von Text und Bild ausgegangen. Allerdings addieren sich die Beiträge, trotz der historischen Bandbreite von der Renaissance bis zur Gegenwart, nicht zu einer »Bestimmung des Sichtbaren und des Sagbaren in jeder Epoche«, wie sie Foucault, zumindest Deleuze zufolge, dem Historiker abverlangt.²³ Vielmehr handelt es sich um kulturwissenschaftliche Probebohrungen, die an signifikanten Ausschnitten des »audiovisuellen Archivs«, mit dem es die Archäologie im Sinne Foucaults zu tun hat,²⁴ zeigen, wie sich die spezifischen Modalitäten des Sichtbaren und Sagbaren je aufeinander beziehen.

Dabei zielt die Probe aufs Exempel auf beide Dimensionen, die das Verhältnis zwischen Sichtbarem und Sagbarem charakterisiert. Zunächst ist davon auszugehen, dass das Sichtbare sich nicht auf das Sagbare reduzieren lässt – ein Befund, der allerdings bei Foucault und Deleuze mit dem eines »Primats« der Aussagen einhergeht (und der bereits durch die Aussagenform der vorliegenden Texte unfreiwillig bestätigt wird). In einer eleganten Wendung gelingt es Deleuze, diese Dominanz zu konzедieren und gleichzeitig die Autonomie des Sichtbaren ins Recht zu setzen: »Weil das Sagbare den Primat besitzt, setzt ihm das Sichtbare seine eigene Form gegenüber, die sich bestimmen, nicht aber reduzieren lässt.«²⁵ Auch wenn die heikle Festschreibung einer Vorherrschaft des Diskursiven einer eigenen Auseinandersetzung bedürfte und für unsere Zwecke vorsichtshalber auszuklammern wäre, ist doch das Beharren auf einer *Irreduzibilität* der beiden Register auf das jeweils andere festzuhalten, auf ihrer jeweiligen »Seinsweise«²⁶, die jede Annahme eines möglichen Isomorphismus zwischen Sichtbarem und Sagbarem als bloßen »Traum« erscheinen lässt.²⁷ – ein Aspekt, der durchaus im Einklang steht mit dem Bestehen auf der Bildlichkeit des Bildes der erwähnten Theorieansätze. Dieser radikalen Eigengesetzlichkeit (oder diesem »Spalt«, wie es an anderer Stelle bei Deleuze heißt²⁸) stehen jedoch – und das ist die zweite Dimension, die die Fallstudien in diesem Band in den Blick nehmen – die gegenseitigen Überkreuzungen, Durchdringungsversuche und »Attacken« der beiden Register entgegen. Deleuze bringt konzise auf den Punkt, warum sich diese beiden »Arten von Texten« bei Foucault nicht widersprechen:

»Der erste [Text] besagt, daß es keine Isomorphie, keine Homologie und auch keine Form gibt, die dem Sehen und dem Sprechen, dem Sichtba-

ren und dem Sagbaren gemeinsam wäre. Der zweite besagt, daß die beiden Formen einander wie in einer Schlacht durchdringen. Die Berufung auf die Schlacht bezeichnet genau, daß es sich nicht um eine Isomorphie handelt.«²⁹

Vor dem Hintergrund dieser doppelten Dimension lassen sich auch die beiden Bestandteile des Titels, den wir diesem Band gegeben haben, ihrerseits ins Verhältnis setzen. Wenn sich das Sichtbare so wenig auf konkrete Dinge und Objekte bezieht wie das Sagbare auf Wörter und Sätze, sondern auf deren je spezifische Möglichkeitsbedingungen, so können Texte und Bilder als Konkretionen gelten, deren jeweilige Verhältnisse über diese Bedingungen – notwendig auf sehr vermittelte Weise – Auskunft geben. Obwohl sich die Text-Bild-Unterscheidung nicht nur nach Maßgabe des historischen Kontexts, sondern auch in Abhängigkeit von der jeweiligen Rahmung, die bei ihrer Beobachtung veranschlagt wird, verschiebt (so lassen sich Wörter ebenso als Text wie als Schriftbild in den Blick nehmen – ein Effekt, mit dem in der Pop Art und Werbung ausgiebig gearbeitet wird), hat sie ein *operatives* Potential. In den einzelnen Analysen konkreter Text-Bild-Verhältnisse ist dieses nicht nur als solches zu reflektieren, sondern – und das ist ein weitaus schwieriges Unterfangen – auf die zugrunde liegenden Ordnungen der Sichtbarkeit und der Sagbarkeit zurückzubeziehen.

3. MEDIALE DIFFERENZEN

Dass die Beobachtung von Text-Bild-Verhältnissen an verschiedenen Ebenen ansetzen kann, wie die Beiträge dieses Bandes dokumentieren, verdeutlicht bereits eine Skizze des Themenspektrums, dem sich die entsprechenden Forschungen bislang gewidmet haben. Dazu gehören die Frage nach der medialen Beschaffenheit unserer »Einbildungskraft«, deren Leistung, Sichtbares und Sagbares zu verknüpfen, bereits Kant im Begriff des Schemas zu erfassen versuchte;³⁰ der Nachweis einer immanenten sprachlichen Verfasstheit von Bildern und einer immanenten Bildlichkeit von Texten (Anschaulichkeit, Metaphorik, Beschreibung bzw. *showing* in der Erzähltheorie³¹); Übergangsphänomene in Bezug auf die Materialität des Zeichens und ›implizite‹ Hybridbildungen (Ikonisierung der Schrift/Schriftcharakter von Bildern); Texte als ›Quellen‹ von Bildern (klassische Ikonographie); Bilder als ›Quellen‹ von Texten (Ekphrasis); ›explizite‹ Hybridbildungen wie Bilder mit Texten (Musterfall, erst recht seit

Foucaults Text zu diesem Bild/Text: Magrittes Pfeife) und Texte mit Bildern (zum Beispiel Illustrationen); schließlich als solche etablierte Text-Bild-Genres wie Emblematisierung oder Comics. Schon dieser grobe Querschnitt verdeutlicht, dass die Unterscheidung zwischen Text und Bild keineswegs stabil ist, sondern zum Mäandrieren tendiert und sich mittels Figuren des Wiedereintritts verschachtelt, indem die Dichotomie innerhalb einer ihrer beiden festgestellten Seiten erneut wirksam wird.

Damit steht die Erforschung von Text-Bild-Verhältnissen vor dem Problem, dass sie auch dann mit einer (zumeist intuitiv veranschlagten) Eingangs-pauschalisierung arbeiten muss – dies ist das Bild, jenes der Text –, wenn sie auf den Nachweis der gegenseitigen Kontamination von Text und Bild abzielt. Statt diese Schwierigkeiten zu unterschlagen, versuchen die Beiträge dieses Bandes, die Spannung zwischen medialer Differenz einerseits und medialer Durchlässigkeit und ›Unreinheit‹ andererseits als solche produktiv zu machen. Im Übrigen pflanzt sich hier das generelle Problem einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit ›Medien‹ fort, ihren Gegenstand anders als operativ, im Sinne von Verfahrenslogiken, zu definieren, kann doch als ›Medium‹ zum Beispiel ebenso das Bild, der Film wie das Kino und – Marshall McLuhan, einem der medienwissenschaftlichen Diskursbegründer, zufolge – durchaus auch das Licht in den Blick genommen werden. Entsprechend multiplizieren sich diese Probleme innerhalb des Forschungsgebiets, das seit den 1980er Jahren auf den gemeinsamen Nenner der ›Intermedialität‹ gebracht wurde, weil sich die Frage der operativen Grenzziehung auf mehreren Ebenen für alle beteiligten Medien stellt. Sie sind schon dem Begriff der Intermedialität insofern als Aufgabe eingeschrieben, als der etymologische Hinweis auf eine ›Vermittlung‹ im weitesten Sinne mit dem Präfix Inter um eine zusätzliche Kategorie des ›Zwischen‹ erweitert wird.³² Gerade weil das zentrale medientheoretische Problem des *Inter* jedoch nicht mit einer mediengeneralisierbaren ›Supertheorie‹ zu lösen ist, verweigern sich auch differenztheoretische Ansätze zur Intermedialität innerhalb der aktuellen Medientheorie essentialistischen Ansätzen.³³ Im Einklang mit der Feststellung Niklas Luhmanns, dass ›Medien nur an der Kontingenz der Formbildung erkennbar sind, die sie ermöglichen‹,³⁴ plädieren wir mit diesem Band für Herangehensweisen, die jeweils flexibel auf die unterschiedlichen intermedialen Konstellationen reagieren.

Dennoch sollte mit der Emphase im Blick auf eine Verflüssigung der Differenz von Text und Bild nicht außer Acht gelassen werden, dass diese keinesfalls eine historistische Perspektive legitimiert, die mit der Betonung der Einzigartigkeit die Vergleichbarkeit unterschlägt. Denn dagegen spricht, dass sich

bestimmte Muster in der arbeitsteiligen Bedeutungsproduktion von Text und Bild durchgehend behaupten. Nicht zufällig haben sich als wiederkehrender Bezugspunkt für die hier vorgelegten Untersuchungen Roland Barthes' inzwischen klassische Beobachtungen zur ›Rhetorik des Bildes‹³⁵ – und des mit dem Bild interagierenden Textes, wie der Titel verschweigt – erwiesen. Bereits in seinem Aufsatz über ›Die Fotografie als Botschaft‹³⁶ hatte sich Barthes als dem strukturalistischen Paradigma einer ›Lesbarkeit des Bildes‹ ebenso verpflichtet wie letztlich misstrauend gezeigt. So stellt er zwar einerseits fest, das Spezifikum der Fotografie bestehe darin, dass sie aufgrund des analogischen Verhältnisses zu ihrem Referenten ›eine Botschaft ohne Code‹ vermittelt. Andererseits besteht Barthes jedoch darauf, dass diese Botschaft mit einer anderen koexistiert. Diese wird durch die Konnotationen des Bildes vermittelt und erweist sich durchaus als codiert, nämlich als durch und durch kulturell. Genau in dieser gleichzeitigen Vermittlung zweier Botschaften bestehe, so Barthes, das ›fotografische Paradox‹: ›Wie kann eine Fotografie zugleich ›objektiv‹ und ›besetzt‹ sein, natürlich und kulturell?‹³⁷

Obwohl sich diese Frage auch für ›unbeschriftete‹ Fotos stellt, interessiert in unserem Zusammenhang vor allem diejenige Antwort Barthes', bei der auf maßgebliche Weise der Text ins Spiel kommt und die er mit Blick auf die Bildlegenden in der Pressefotografie formuliert:

Der Text bildet eine parasitäre Botschaft, die das Bild konnotieren, das heißt ihm ein oder mehrere zusätzliche Signifikate ›einhauchen‹ soll. Anders ausgedrückt, und hier liegt eine wichtige Umkehrung vor, illustriert das Bild nicht mehr das Wort; struktural gesehen parasitiert vielmehr das Wort das Bild; diese Umkehrung hat ihren Preis [...]; früher illustrierte das Bild den Text (ließ ihn klarer werden); heute belastet der Text das Bild, bürdet ihm eine Kultur, eine Moral, eine Phantasie auf [...]; man steht also vor einem Prozeß der Naturalisierung des Kulturellen.³⁸

Selbst wenn man der historischen Gegenüberstellung *früher* (›Illustration‹) vs. *heute* (›Überschreibung‹ des Bildes) nicht unhinterfragt zustimmen möchte, beinhaltet diese Diagnose implizit auch ein nach wie vor ernst zu nehmendes Programm für eine kulturkritische ›Lektüre‹ von Text-Bild-Konstellationen, welche die Ideologiekritik deutlich beerbt, ohne jedoch massenkulturelle Artefakte generell als Bestandteile eines ›Verblendungszusammenhangs‹ zu verwerfen. Die Aufgabe, den von Barthes beschriebenen Prozess mit einer Entnaturalisie-

rung des Kulturellen zu kontern und die Konventionen bimedialer Bedeutungsproduktion als solche zu thematisieren, wird dabei außer von kulturwissenschaftlichen Analysen gerade im 20. Jahrhundert auch von künstlerischen Arbeiten übernommen.³⁹

Im Zuge seiner Analyse einer Nudel-Werbung hat Barthes die These einer »Überblendung« des Bildes durch den Text erneut aufgegriffen und diesen Prozess etwas modifiziert als »Verankerung« dargestellt. Dabei setzt er zu Recht eine grundsätzliche Polysemie des Bildes voraus, die den traditionellen Topos der Rätselhaftigkeit und Unergründlichkeit zwar aufgreift, aber auf die Mystifizierung des Bildes zum »ganz Anderen« verzichtet. Diese Polysemie werde durch den Text, so Barthes, eingeschränkt, der nämlich die »Projektionsmacht« der Bildes begrenze, indem er dem Leser zu verstehen gebe, welche »Sinne« er aus dem Bild zu ziehen hat – und ex negativo: welche zu verwerfen sind.⁴⁰ Diese Reformulierung behält zwar den Aspekt der (erfolgreichen) Bevormundung durch die Bildbeschriftung bei, der sich wohl nicht zuletzt der Tatsache verdankt, dass es sich bei seinem Beispiel um eine Text-Bild-Konstellation mit klaren Absichten, nämlich Werbewirksamkeit, handelt (»Die Verankerung ist eine Kontrolle [...]«⁴¹). Betont man hingegen den Aspekt der *Selektion*, so gerät als deren Kehrseite jener Überschuss in den Blick, der zwar zunächst außen vor bleibt, aber nicht getilgt werden kann – und Barthes' Fest-Stellung beginnt, sich in Bewegung zu setzen. Das ist umso mehr der Fall, wenn man – im Unterschied zu Barthes – auch die potentielle Polysemie der *Schrift* berücksichtigt. In diesem Sinne teilen wir Barthes' Auffassung, dass von einer Fixierung der Bildbedeutungen durch den Text aufgrund hartnäckiger Konventionalisierung auch seitens des Rezipienten zunächst ausgegangen wird. Fraglich ist allerdings, ob dieser Lektüreflex auch dem »zweiten Blick« standhält. Zumal dieses Muster, gerade weil es so stabil ist, sich auch als besonders anfällig für Reflexion, aber auch für gezielte Störungen erwiesen hat (was häufig miteinander einhergeht, wie wiederum Magrittes Pfeife prominent beweist). Und diese sind kein Privileg der künstlerischen Avantgarden, wie der Blick auf die hochgradig selbstreflexiven Strategien der gegenwärtigen Popkultur beweist.

Barthes stellt der »Verankerung« noch eine Text-Bild-Konstellation zur Seite, in der Text und Bild durchaus gleichberechtigt interagieren, nämlich die »Relaisfunktion«.⁴² Sie kommt etwa im Comic zur Geltung, wo sich Wort und Bild zueinander komplementär verhalten und in den Dienst eines übergreifenden Zusammenhangs gestellt werden, in diesem Fall: einer Geschichte. Die Dynamik des Verhältnisses und ein fortschreitendes »Hin und Her« zwischen Text und Bild werden hier zwar konzediert, aber mit der Feststellung einer nar-

rativen Indienstnahme auch neutralisiert. Ihr Oszillieren kann auch in diesem Rahmen nicht als Abweichung gedacht werden. Für die Untersuchungen in diesem Band liefern Barthes' Konzepte damit zwar nach wie vor wichtige Ausgangsperspektiven (zumal seine Analysen mit diesem Instrumentarium immer noch überzeugen), sie sind jedoch im Einzelfall zu modifizieren und weiterzuentwickeln.

Um die mediale Differenz von Text und Bild produktiv zu halten, muss also jedes Textbild (wie jeder Text und jedes Bild) als Einzelfall gelten, in dem diese Differenz – unter Rekurs auf konventionalisierte Formen der Arbeitsverteilung – auf unterschiedliche Weise prozessiert wird. Gleichzeitig bedarf es aber innerhalb der medialen Bedeutungsökonomie notwendig der Wiedererkennbarkeit, auch wenn diese sich als Abweichung von Konventionen gestalten mag. Die Möglichkeit, dieser Spannung von Identität und Differenz, von Exklusivität und Wiedererkennbarkeit gerecht zu werden, lässt sich mit dem Begriff des *Idioms* erfassen. Er impliziert die Möglichkeit von (individueller bzw. gruppenspezifischer) Identifikation bei gleichzeitiger Abweichung durch Variation, Verschiebung und Spezialaneignung. Als Idiom bezeichnet man in der Linguistik nicht nur die Spracheigentümlichkeiten einer Gruppe von Sprechern (etwa einen Dialekt), sondern auch eine konventionalisierte Wortverbindung, deren Bedeutung sich nicht aus der Summe ihrer Bestandteile ergibt. Idiome profitieren insofern, wie Jacques Derrida – mit Bezug auf die Malerei – formuliert hat, in besonderem Maße von der »Kraft des Gebrauchs«.⁴³

Für die Frage nach der Mediendifferenz von Text und Bild hat der Begriff des *Idioms* eine doppelte Pointe. Er kann zur Analyse von Text-Bild-Konstellationen in ihrer jeweiligen Besonderheit beitragen, die der Ambivalenz von Konventionalisierung (bis hin zu festen Text-Bild-Genres) und Singularität Rechnung trägt. Um noch einmal Derrida zu zitieren:

Was diese Trennung zwischen dem Sichtbaren und dem Lesbaren betrifft, so bin ich mir ihrer nicht sicher; ich glaube nicht an die Strenge dieser Begrenzungen und vor allem nicht daran, dass diese Trennung zwischen der Malerei und den Wörtern verläuft. Zweifellos durchkreuzt sie zunächst jedes der beiden Korpora, das malerische wie das lexikalische, entlang der Linie – jedes Mal unvergleichlich und labyrinthisch – eines *Idioms*.⁴⁴

Darüber hinaus enthält der Begriff auch eine reflexive Dimension im Hinblick auf das Problem einer adäquaten Beschreibungssprache. So hat gerade Derrida

diesen Begriff verschiedentlich für gegenstandssensitive Schreibweisen vorschlägt, für Schreibweisen also, die zwar Regularitäten, Analogiebildungen (und entsprechend: Didaktik) keineswegs zurückweisen, sich jedoch nicht dem Regelwerk einer generalisierbaren Methodik, das auf jeden Gegenstand seiner Art umstandslos übertragbar wäre, subsumieren lassen.⁴⁵

3. EINBILDUNGSKRÄFTE – ADRESSIERUNGEN – KONKURRENZEN

In diesem Band werden unterschiedliche Verfahren bimedialer Bedeutungsproduktion anhand historischer wie zeitgenössischer Beispiele untersucht. Die Beiträge lassen sich durchaus entlang der Chronologie ihrer Gegenstände lesen. In historischer Hinsicht werden für das Verhältnis von Sichtbarem und Sagbarem aussagekräftige Konstellationen untersucht, die vom Paragone zwischen Text und Bild in der Renaissance (Axel Fliethmann) bis zu ihrer gegenwärtigen Synthetisierung auf dem Fernsehbildschirm (Björn Bohnenkamp) reichen. Die Fallstudien zum 18. bis 20. Jahrhundert können das so markierte Spektrum zwar nicht zu einem Längsschnitt vervollständigen, sind jedoch thematisch so ausgerichtet, dass sie signifikanten medialen Umbrüchen Rechnung tragen: der theoretischen Trennung der Wort- und Bild-Künste infolge der Laokoon-Debatte, deren Nachklänge in den romantischen Visionen einer Hieroglyphenschrift zu verzeichnen sind (Wilhelm Voßkamp); der arbeitsteiligen »Erfindung« der Fotografie, deren Autorisierung mit massivem diskursiven Aufwand betrieben wird (Matthias Bickenbach); der Provokation des mit der analogen Perfektion der Fotografie erstarkten Realismus-Prinzips durch die »atmosphärischen« Text-Bild-Experimente der Surrealisten (Ilka Becker); den Versuchen, das Faszinationspotential des »neuen« Massenmediums Film durch den Vergleich mit der Hieroglyphe zu bändigen (Mladen Gladić); den literarischen Reaktionen auf die unübersehbar gewordene Konkurrenz der visuellen Massenmedien seit den 1960er Jahren (Brigitte Weingart); schließlich den philosophischen Projekten in der Nachfolge Kants, die die Position des Subjekts in der jeweiligen Ordnung des Sichtbaren und Sagbaren zu bestimmen versuchen und die von diesen medialen Verschiebung affiziert sind, obwohl sie sich mitunter als medientranszendent darstellen (Leander Scholz).

Trotz dieser unerschwelligen Chronologie der Themenschwerpunkte haben wir uns gegen eine historisch ausgerichtete Anordnung der Beiträge entschieden, denn das Versprechen einer »Geschichte« von Text-Bild-Verhältnissen, das eine solche Reihenfolge suggerierte, ist in diesem Band weder ein-

lösbar noch gewollt. Stattdessen werden die Texte nach den Fragestellungen gebündelt, denen sie sich widmen: Wie schreibt sich die Unterscheidung von Sichtbarem und Sagbarem in das Feld der *Einbildungskräfte* ein, die Subjekte zu dem machen, was sie sind – oder wofür sie sich (oder ihre Umwelt) halten? Warum haben sich in dieser Frage sowohl die Romantiker des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts wie die Film- und Popkulturtheoretiker des 20. Jahrhunderts vom Modell der Hieroglyphe so faszinieren lassen? Wie wird die Text-Bild-Differenz eingesetzt, um optimale *Adressierungen* und maximale Reichweiten zu gewährleisten – sei es in den Geschichten, die über die Entwicklung der Fotografie erzählt werden oder in den sich zunehmend verschachtelnden Schriften auf unseren Fernsehbildschirmen? Was wird dabei dem Sichtbaren, was dem Sagbaren zugetraut oder auch zugemutet? Auf welche Weise werden die *Konkurrenzen* von Text und Bild, die schon in den Bildtheorien der Renaissance ausgetragen wurden, in den künstlerischen Experimenten des Surrealismus und in der Pop-Literatur ins Produktive gewendet?

Mit den Antworten, die die Beiträge des vorliegenden Bands auf diese Fragen geben, lässt sich die Unordnung im weiten Feld der visuellen Kulturen, in das sich die Text-Bild-Unterscheidung einträgt, nur bedingt beseitigen.⁴⁶ Sie sollen aber dazu beitragen, die Verfahren, jene Ordnungen des Sichtbaren und des Sagbaren herzustellen – die dieses Feld immer schon vorstrukturieren – ihrerseits sichtbar und sagbar zu machen. Die Diagnose eines *Pictorial Turn* geht häufig einher mit der gleichzeitigen Feststellung, dass die gegenwärtig zirkulierenden Bilder aufgrund ihrer Ubiquität und technischen Manipulierbarkeit unzuverlässig, unglaubwürdig, womöglich gar »blind« geworden sind.⁴⁷ Wenn dies zutrifft, dann kommt den Texten, die diesen Bildern eingeschrieben sind, sie begleiten, rahmen, stören, ihnen widersprechen oder aber ihnen die Autorität wieder zurückerstatten, erst recht eine zentrale Rolle zu – wenn auch sicher nicht das letzte Wort.

Die Beiträge dieses Bandes sind Teilergebnisse der Projekte »Intermedialität: Text und Bild« und »Text und Bild: Visuelle Kultur und literarische Transkription«, die zwischen 1999 und 2004 am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg Medien und kulturelle Kommunikation (SFB/FK 427) der Universitäten Köln, Aachen und Bonn durchgeführt und von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert wurden. In diese Einleitung sind Überlegungen aus den

gemeinsamen Diskussionen der Projektmitarbeiterinnen und Projektmitarbeiter während der Vorbereitung dieses Buchs eingegangen. Dafür sei allen Beteiligten (und für einzelne Formulierungen insbesondere Ilka Becker und Leander Scholz) herzlich gedankt.

- 1 Vgl. den aus guten Gründen inzwischen klassischen Band von Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild?, München 1995 sowie Boehms nach wie vor einschlägigen Problemaufriss in der Einleitung entlang der Frage: »Wie verhält sich das Bild (und mit ihm alle nicht-verbalen Ausdrucksformen der Kultur) zur alles dominierenden Sprache?« (Ebd., S. 11).
- 2 W.J.T. Mitchell: Der Pictorial Turn, in: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, S. 15–40; Christa Maar/Hubert Burda (Hg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004.
- 3 Dasselbe gilt für die angloamerikanische Debatte, die sich Mitte der 1990er Jahre um den Begriff der »Visual Culture« entfachte. Er kann sich ebenso auf einen medien- bzw. bildwissenschaftlichen Ansatz selbst beziehen wie auf dessen Gegenstandsbereich, die visuelle Kultur jenseits des institutionalisierten Kunstsystems. Entsprechend haben Kritiker/-innen eine »Verflachung« und Trivialisierung für beide Ebenen veranschlagen können. Vgl. das Themenheft »Visual Culture« der Zeitschrift October, No. 77 (Sommer 1996).
- 4 Vgl. Tom Holert (Hg.): Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit (Jahresring 47), Köln 2000.
- 5 Vgl. Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder vom Anfang der Kunst im Ende der Künste, München/Wien 1977; Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien, Ostfildern-Ruit 1993.
- 6 Zur Pragmatik des Bildes vgl. Gernot Böhme: Theorie des Bildes, München 1999; für einen medienanthropologischen Ansatz vgl. Hans Belting: Bild-Anthropologie, München 2000.
- 7 Louis Marin: Picasso. Image Writing in Process, in: October 65 (Summer 1993), S. 89–105, hier: S. 91.
- 8 Siehe stellvertretend, neben den Arbeiten von Roland Barthes', auf die noch zurückzukommen ist: Mieke Bal: Reading »Rembrandt«. Beyond the Word-Image-Opposition, Cambridge 1991. Für eine vehemente Kritik an der strukturalistischen Prämisse bildimmanenter Codes, aber auch für eine kontextorientierte Weiterentwicklung des semiologischen Ansatzes vgl. Norman Bryson: Vision and Painting. The Logic of the Gaze, London/Basingstoke 1983.
- 9 Das ist mitunter selbst dann der Fall, wenn der Rolle des Textes, etwa als »Paratext« im Sinne Gérard Genettes, grundsätzlich Rechnung getragen wird. Eine vergleichbare »Unterschlagung« lässt sich häufig im Hinblick auf die Textualität des Kontexts beobachten. Vgl. dagegen Jürgen Fohrmann: Textzugänge. Über Text und Kontext, in: Scientia Poetica, Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften 1 (1997), S. 207–223.
- 10 Vgl. hierzu Ulrich Schmitz: Text-Bild-Metamorphosen in Medien um 2000, in: Ders./Horst Wenzel (Hg.): Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000, Berlin 2003, S. 241–263.
- 11 Vgl. Brigitte Weingart: Where is your rupture? Zum Transfer zwischen Text- und Bildtheorie, in: Stefan Andriopoulos/Gabriele Schabacher/Eckhard Schumacher (Hg.): Die Adresse des Mediums, Köln 2001, S. 136–157.
- 12 Diese These besteht zur Hälfte aus einem Zitat von Michael Rutschky: Massenmedien: Kein Bild ohne Text, in: Merkur, 55. Jg. H. 1 (Januar 2001), S. 79–84. Vgl. hierzu auch Wilhelm Voßkamp: Medien-Kultur-Kommunikation. Zur Geschichte emblematischer Verhältnisse, in: Martin Huber/Gerhard Lauer (Hg.): Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kunstgeschichte und Medientheorie, Tübingen 2000, S. 317–334, sowie bereits Barbara Naumann (Hg.): Vom Doppelleben der Bilder. Bildmedien und ihre Texte, München 1993.
- 13 »[T]he interaction of pictures and texts is constitutive of representation as such: all media are mixed media, and all representations are heterogeneous; there are no »purely« visual or verbal arts.

- though the impulse to purify media is one of the central utopian gestures of modernism.« (W.J.T. Mitchell: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago/London 1994, S. 5).
- 14 Zur Kopplung der Text-Bild-Unterscheidung an Herrschaftsdiskurse vgl. den Beitrag von Axel Fliethmann in diesem Band.
- 15 Vgl. zu dieser (vermeintlichen) Krise auch Ilka Becker: Verpasste Züge. Trockel, Prince, Ruff, in: Petra Löffler/Leander Scholz (Hg.): Das Gesicht ist eine starke Organisation, Köln 2004, S. 302–321.
- 16 Vgl. hierzu Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hg.): Medien/Stimmen, Köln 2003. Im vorliegenden Band bezieht sich »Sagbares« grundsätzlich – und im Sinne Foucaults – auf das Feld der Aussagen; die Beiträge konzentrieren sich jedoch ausschließlich auf das »Schreibbare« bzw. geschriebene Text.
- 17 Vgl. hierzu den Beitrag von Wilhelm Voßkamp in diesem Band.
- 18 Im Sinne der von Ludwig Läger entworfenen Logik der Transkription; vgl. Jäger: Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik, in: Ders./Georg Stanitzek (Hg.): Transkribieren. Medien/Lektüre, München 2002, S. 19–41.
- 19 Vgl. Gilles Deleuze: Die Schichten oder historischen Formationen. Das Sichtbare und das Sagbare (Wissen), in: Ders.: Foucault (1986), Frankfurt/M. 1992, S. 69–98.
- 20 Ebd., S. 71.
- 21 Vgl. hierzu Tom Holert: Evidenz-Effekte. Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart, in: Matthias Bickenbach/Axel Fliethmann (Hg.): Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart, Köln 2001, S. 198–225.
- 22 Zur Rolle des Sichtbaren bei Foucault sowie zur entsprechenden Erweiterung der Diskursanalyse vgl. John Rajchman: Foucaults Kunst des Sehens (1988), in: Holert (Hg.): Imagineering (Anm. 4), S. 40–63; Peter Gente (Hg.): Foucault und die Künste, Frankfurt/M. 2004 (insbesondere die Beiträge von Michael Glasmeier und Bernhard Stiegler); Tom Holert: Der Staub der Ereignisse und das Bad der Bilder. Foucault als Theoretiker der visuellen Unkultur, in: Axel Honneth/Martin Saar (Hg.): Michel Foucault – Zwischenbilanz einer Rezeption, Frankfurt/M. 2003, S. 335–354.
- 23 Deleuze: Foucault (Anm. 19), S. 71.
- 24 Ebd., S. 73.
- 25 Ebd., S. 72.
- 26 So Foucault in seinem Kommentar zu Texten Erwin Panofskys: »Was die Menschen machen«, heißt es dort, »– das ist nicht alles letztlich ein dechiffrierbares Rauschen. Der Diskurs und die Figur haben jeweils ihre Seinsweise: doch sie unterhalten komplexe und verschlungene Beziehungen. Ihr wechselseitiges Funktionieren ist zu beschreiben.« (Michel Foucault: Die Wörter und die Bilder, in: Ders./Walter Seitter: Das Spektrum der Genealogie, Bodenheim 1996, S. 9–13, hier: S. 11).
- 27 Vgl. ebd., S. 88, sowie den Beitrag von Mladen Gladić in diesem Band.
- 28 Deleuze: Foucault (Anm. 19), S. 93, in einem Passus zum Film. Deleuze selbst hat die Unterscheidung von Sichtbarkeit und Sagbarkeit vor allem in seinen Kino-Büchern – *Das Bewegungs-Bild* (1989) und *Das Zeit-Bild* (1991) – aufgegriffen und weiterentwickelt, wobei er das Sichtbare mit dem Bild, das Sagbare mit der Tonspur identifiziert. Vgl. hierzu Mirjam Schaub: Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare, München 2003.
- 29 Deleuze: Foucault (Anm. 19), S. 95.
- 30 Vgl. hierzu den Beitrag von Leander Scholz in diesem Band.
- 31 Vgl. hierzu Anne-Kathrin Reulecke: Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Literatur, München 2002.
- 32 Die tendenzielle Redundanz, die sich daraus ergibt – selbstredend nicht des so bezeichneten Forschungsfelds, in dem sich ja auch der vorliegende Band platziert, sondern der Begriffskonstruktion – tritt besonders deutlich zutage, wenn man mit McLuhan davon ausgeht, dass »der »Inhalt« jedes Mediums immer ein anderes Medium ist« (Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Understanding Media [1964], Dresden/Basel 1995, S. 22).
- 33 So zum Beispiel bereits Peter Wagner: Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s), in: Ders. (Hg.): Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality, Berlin/New York 1996, und Jens Schröter: Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs, in: montage/av, Jg. 7, Nr. 2, 1998, S. 129–154. Vgl. hierzu auch Axel Fliethmann: Die Medialität der Intertextualität – Die Textualität der Intermedialität – Das Bild der Seife, in: Jürgen Fohrmann/Erhart Schüttelpelz (Hg.): Die Kommunikation der Medien, Tübingen 2004, S. 105–122.

- 34 Vgl. hierzu schon Joachim Paech: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuren, in: Jörg Helbig (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, Berlin 1998, S. 14–30.
- 35 Roland Barthes: Rhetorik des Bildes [1964], in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt/M. 1990, S. 28–47.
- 36 Roland Barthes: Die Fotografie als Botschaft [1961], ebd., S. 11–27.
- 37 Ebd., S. 15.
- 38 Ebd., S. 21. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Matthias Bickenbach in diesem Band.
- 39 Vgl. hierzu vor allem die Beiträge von Ilka Becker und Brigitte Weingart in diesem Band.
- 40 Barthes: Rhetorik des Bildes (Anm. 35), S. 35.
- 41 Ebd. An anderer Stelle heißt es: »der Text hat einen repressiven Wert hinsichtlich der Freiheit der Signifikate des Bildes, und es ist verständlich, daß vor allem die Moral und die Ideologie einer Gesellschaft auf dieser Ebene ansetzen.« (Ebd., S. 36).
- 42 Ebd., S. 34 ff.
- 43 Jacques Derrida: Die Wahrheit in der Malerei [1978], Wien 1992, S. 21.
- 44 Derrida: Illustrier. dit-il..., in: Ders., Psyché: Invention de l'autre, Paris 1987, S. 105–108, hier: S. 106: »[c]e partage entre le visible et le lisible je n'en suis pas sûr, je ne crois pas à la rigueur de ses limites, ni surtout qu'il passe entre la peinture et les mots. D'abord il traverse chacun de corps sans doute, le pictorial et le lexical, selon la ligne – unique chaque fois mais labyrinthique – d'un idiome.« (Übersetzung im Fließtext von B. Weingart). Vgl. hierzu auch den Beitrag von Björn Bohnenkamp über Adressierung durch senderspezifische Idiome in diesem Band.
- 45 Vgl. etwa Derrida: »Es gibt nicht *den* Narzißmus« (Autobiophotographien) [1986], in: Ders.: Auslassungspunkte, Gespräche, Wien 1988, S. 209–227, bes. S. 212 f. Im selben Text besteht Derrida darauf, daß es kein »reines« Idiom gebe (vgl. ebd., S. 213, sowie ders.: Einsprachigkeit, München 2003).
- 46 Dies gilt umso mehr, da der gerade für die Gegenwartskultur zentrale Bereich der wissenschaftlichen Visualisierung in diesem Band nicht berücksichtigt wird. Vgl. hierzu insbesondere die Einleitung der Herausgeber in: Bettina Heintz/Jörg Huber (Hg.): Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten, Zürich/Wien/New York 2001, S. 11–40, sowie Peter Geimer (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt/M. 2002.
- 47 Vgl. hierzu den instruktiven und skeptischen Überblick von Lutz Ellrich: Nach den Bildern?, in: Doris Schumacher-Chilla: Im Banne der Ungewissheit, Bilder zwischen Medien, Kunst und Menschen, Köln 2004, S. 25–39. Eine Unterscheidung zwischen einem in diesem Sinne »blind« gewordenen, nur informativen »Visuellen« und einem »starken«, da noch auf sein ausgeschlossenes Anderes verweisenden »Bild« hat der Filmkritiker Serge Daney eingeführt, allerdings mit einschlägigen kulturkritischen Konnotationen (das Visuelle läuft vornehmlich im Fernsehen; im Kino gibt es hingegen zumindest gelegentlich noch echte Bilder zu sehen). Vgl. hierzu Michael Wetzel: Das Bild und das Visuelle. Zwei Strategien der Medien im Anschluß an Serge Daney, in: Barbara Naumann/Edgar Pankow (Hg.): Bilder – Denken. Bildlichkeit und Argumentation, München 2004, S. 73–186.

I. EINBILDUNGSKRÄFTE