

Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie

Herausgegeben von Claudia Benthien,
Ethel Matala de Mazza und Uwe Wirth

Band 1

Handbuch Literatur & Visuelle Kultur

Herausgegeben von
Claudia Benthien und Brigitte Weingart

DE GRUYTER



ISBN 978-3-11-028565-9
e-ISBN [PDF] 978-3-11-028576-5
e-ISBN [EPUB] 978-3-11-038165-8
ISSN 2197-1692

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2014 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Satz: fidus Publikations-Service GmbH, Nördlingen
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
© Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com



11K 11568

Inhaltsverzeichnis

1. **Einleitung – Claudia Benthien und Brigitte Weingart — 1**
2. **Theoretische Perspektiven**
 - 2.1 Visualität und Materialität der Literatur – *Stephan Kammer* — 31
 - 2.2 Literarische Bildlichkeit und Rhetorik – *Frauke Berndt* — 48
 - 2.3 Die Laokoon-Debatte: Kunstreflexion und Medienkonkurrenz im 18. Jahrhundert – *Sabine Schneider* — 68
 - 2.4 Bilder-Denken und Symbolisierungsprozesse in der frühen Kulturwissenschaft – *Barbara Naumann* — 86
 - 2.5 Literarische Lektüre und imaginative Visualisierung: Kognitionsnarratologische Aspekte – *Renate Brosch* — 104
 - 2.6 Semiologie und Rhetorik des Bildes – *Petra Löffler* — 121
 - 2.7 Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse – *Gabriele Rippl* — 139
 - 2.8 Visual Culture – *Bernd Stiegler* — 159
3. **Problematisierungen und Forschungsfragen**
 - 3.1 Der blinde Fleck der Disziplinen: Zwischen Bild- und Textwissenschaften – *Michael Wetzel* — 175
 - 3.2 Von der Semiologie zur ‚visuellen Literalität‘? – *Isabel Capelo Gil* — 193
 - 3.3 Ausnahmesituationen: Verhandlungen der Darstellbarkeit von existentielltem Leid – *Silke Segler-Meißner* — 212
 - 3.4 Pornografie und Bildkritik in Texten des 20. Jahrhunderts – *Peter Rehberg* — 229
 - 3.5 Schreibweisen der Oberfläche und visuelle Kultur – *Heinz Drügh* — 247
 - 3.6 Literarizität in der Medienkunst – *Claudia Benthien* — 265

4. Medienhistorische Konstellationen und exemplarische Analysen

- 4.1 Ekphrasis in der Literatur des Mittelalters – *Haiko Wandhoff* — **287**
- 4.2 Visualität in der höfischen Literatur und Kultur des Mittelalters –
Hans Rudolf Velten — **304**
- 4.3 Textualität und Visualität um 1500 – *Helmut Puff* — **321**
- 4.4 ‚Sinn-Bilder‘: Emblematik in der Frühen Neuzeit –
Wolfgang Neuber — **341**
- 4.5 Augenzeugenschaft und sprachliche Visualisierung im Drama
(A. Gryphius: *Catharina von Georgien*, H. von Kleist: *Penthesilea*) –
Claudia Benthien — **357**
- 4.6 Literatur als Reflexionsmedium von Visualität: Mediologische
Perspektiven auf das Panorama – *Ralph Köhnen* — **375**
- 4.7 Effekte des Realen: Bildmedien und Literatur im Realismus
(G. Flaubert: *L'Éducation sentimentale*) – *Barbara Vinken* — **393**
- 4.8 Foto-Poetiken der Erinnerung in der Literatur des 20. Jahrhunderts
(M. Proust: *À la recherche du temps perdu*) – *Irene Albers* — **408**
- 4.9 Grenzen in Bewegung: Bild und Text in den historischen
Avantgarden – *Nicola Behrmann* — **426**
- 4.10 ‚Kinematografie‘: Filmische Schreibweisen in der Literatur der
Weimarer Republik – *Stefanie Harris* — **445**
- 4.11 Visualisierung und Narrativierung in Erzähltexten der Moderne
(H. Green: *Blindness*) – *Ronja Tripp* — **462**
- 4.12 Autor/innen-Porträts: Vom Bildnis zum Image –
Matthias Bickenbach — **478**
- 4.13 Fotobücher: Bildserien in Bänden – *Christoph Ribbat* — **500**
- 4.14 „Sehtextkommentar“: Schriftbilder, Bilderschriften (F. Kriwet) –
Brigitte Weingart — **519**
- 4.15 Grafische Literatur (A. Bechdel: *Fun Home* und D. Small: *Stitches*) –
Astrid Böger — **544**

5. Glossar – Claudia Benthien und Brigitte Weingart — 561**6. Auswahlbibliografie — 593****7. Register — 613**7.1 Personenregister — **613**7.2 Sachregister — **627****8. Abbildungsnachweise — 637****9. Autorinnen und Autoren — 641**

- Wiegand, Thomas. „Einleitung“. *Deutschland im Fotobuch: 287 Fotobücher zum Thema Deutschland aus der Zeit von 1915 bis 2009*. Hrsg. von Manfred Heiting. Göttingen: Steidl, 2011. 8–16.
- Willis, Deborah. „Introduction: Picturing Us“. *Picturing Us: African American Identity in Photography*. Hrsg. von Deborah Willis. New York, NY: New Press, 1994. 3–26.

4.14 „Sehtextkommentar“: Schriftbilder, Bilderschriften (F. Kriwet)

Brigitte Weingart

Hybride

Text-Bild-Hybride riskieren, durch die disziplinären Raster der mit Kunst, Literatur und Medien befassten Wissenschaften zu fallen. Darin sind sie jenen „Bastarden“ ähnlich, zu denen die medialen „hybrids“, wie sie Marshall McLuhan in den 1960er Jahren in seinem Buch *Understanding Media* genannt hat, in der deutschen Übersetzung mutiert sind (McLuhan 1995 [1964], 84–95). Für diesen Befund liefert die wissenschaftliche Rezeption der Arbeiten von Ferdinand Kriwet ein anschauliches Beispiel: Kriwet ist nicht nur ein Künstler, der mit verschiedenen Medien und in unterschiedlichen Institutionen gearbeitet hat. Als Autodidakt hat er auch keine eindeutige Herkunft im Kunst-, Literatur- oder Musikbetrieb, womit ein weiteres der verbreiteten Modelle zur Klassifizierung von ‚Bastarden‘ wegfällt (vgl. 3.1 WETZEL). Obwohl seine Text-Bild-Bücher wie *Apollo Amerika* (1969), das Bild-Lexikon *Stars* (1971), seine Piktogramme und Zeichen-Bücher (*Com. Mix*; 1972) ebenso wie seine experimentellen Hörspiele und Sound-Collagen gerade in den 1960er und 1970er Jahren ebenso erfolgreich wie einflussreich waren, steht eine intensive akademische Beschäftigung mit Kriwets Werk noch aus (vgl. jedoch Dreyer 1998; Schulze 2001, 264–276; Dencker 2011). Dass sich dies derzeit zu verändern scheint, hängt nicht allein mit dem neu erweckten Interesse seitens des Kunstbetriebs zusammen (siehe den Katalog zur Ausstellung *KRIWET – Yester’n’Today* 2011; sowie Schuelke und Deutzmann 2012). Da eine Reihe von Kriwets Arbeiten dem visuellen und akustischen Idiom von Pop verpflichtet sind, werden sie auch von literaturwissenschaftlicher Seite im Zuge der Auseinandersetzung mit der sogenannten Pop-Literatur der 1960er Jahre, die die erneute Konjunktur dieses Etiketts Ende der 1990er ausgelöst hat, wieder gelesen bzw. angeschaut und angehört (vgl. Ullmaier 2001, 72–74; Weingart 2003, 94–96; Linck 2004, 40–41; zum Verhältnis von Pop-Literatur und Visualität siehe auch 3.5 DRÜGH).

„Lesen beziehungsweise Sehen“ – damit ist das Thema der „Sehtexte“, um die es hier gehen wird, exakt formuliert. Denn in diesen werden die Beziehungen zwischen Sehen und Lesen als solche thematisiert: Sie werden regelrecht ‚ausbuchstabiert‘. Die Bezeichnung „Sehtext“ stammt von Kriwet selbst, der die Literatur als „die Kunst der Sprache in allen Dimensionen“ bestimmt und inner-

halb dieses weiten Feldes für seine eigenen Arbeiten zwischen „Hörtexten“ und „Sehtexten“ unterschieden hat (Kriwet 1972 [1969], 226). Innerhalb dieser Unterscheidung wird erneut differenziert, nämlich auf Seiten der „Sehtexte“ zwischen „Schreibstücken“, „Schrifttexten“ und „Lesestücken“, von wo aus wiederum der Übergang zum Film stattfindet (Kriwet 1975b [1961], 34–35). Wie sich zeigen wird, spielt die Idee des Übergangs eine entscheidende Rolle, denn die verschiedenen Sehtext-Formen werden als Spektrum aufgefasst (und inszeniert). Innerhalb dieses Spektrums tritt die Unterscheidung zwischen den Rezeptionsmodi des Sehens und des Lesens in je unterschiedlicher Gewichtung wieder auf.

Übergänge

Die „Sehtexte“ setzen bei dem Befund an, der der gesamten Tradition der Figurentexte von ihren antiken Ursprüngen über barocke Neuauflagen und (neo-)avantgardistische Spielarten bis hin zu den Bilderschriften und Schriftbildern der Werbung und der Pop Art zugrunde liegt: dass nämlich sowohl die dechiffrierende Lektüre wie die ‚bloße‘ Anschauung den Sehsinn involvieren (vgl. zu dieser Tradition Massin 1970; Faust 1987 [1977]; Adler und Ernst 1987; Ernst 1991). Die gleichzeitige Sichtbarkeit und Lesbarkeit von Schrift, von Wörtern wie von einzelnen Buchstaben, wird zum Ausgangspunkt für Anordnungen, die den Doppelcharakter der Schrift als solchen inszenieren: Figurentexte führen die Unmöglichkeit vor Augen, Schrift-Bilder einer ihrer beiden Seiten zuzuschlagen, Schrift oder Bild, Text oder Figur. Den verschiedenen Ansätzen und Umsetzungen ist gemeinsam, dass sie die Besonderheit der Schriftsprache, auch dann eine Gestalt im Raum einzunehmen, wenn sie aus arbiträren Zeichen besteht, und deshalb sowohl figurativ als auch kodiert zu sein, auf konstitutive Weise nutzen. Deshalb kann man Figurentexte auch nicht ohne Verlust ihrer Pointe vorlesen.

Innerhalb dieser Tradition machen Kriwets „Sehtexte“ nun ihrerseits einen Unterschied. Denn in gewisser Weise bleibt in vielen ‚herkömmlichen‘ Figurentexten die Schrift-Bild-Unterscheidung als solche intakt. Ob diese nun Tautologien produzieren, weil die Figur, zu der sich die Schriftzeichen fügen, deren Aussage bestätigt, oder ob sie auf den Widerspruch oder eine Kluft zwischen Aussage und figuriertem Gegenstand setzen: Ihre Rezeption setzt voraus, dass es sich bei der buchstäblichen Lektüre und bei der bildlichen Wahrnehmung um unterschiedliche, voneinander getrennte Dimensionen handelt. Das gilt beispielsweise für die Kalligramme von Guillaume Apollinaire, denen man häufig zugutehält, dass sie die Unterscheidung zwischen Lesen und Sehen, zwischen Text und Bild, in die Schwebe bringen (vgl. 4.9 BEHRMANN). Tatsächlich wird hier die Schrift-Bild-Dif-

ferenz zwar in eine nicht stillzustellende Bewegung versetzt, ihre beiden Seiten bleiben aber deutlich unterscheidbar (Abb. 1). Hat man zum Beispiel Apollinares Arbeit „Paysage“ (1914) vor sich, so kann man dieses Gebilde entweder als Figur oder als Schrift in den Blick nehmen – und das gilt für die gesamte Landschaft ebenso wie für das Haus, den Busch, die menschliche Gestalt und die Zigarre, aus denen diese sich zusammensetzt. Es handelt sich gewissermaßen um ‚Vexier‘-Bilderschriften (oder -Schriftbilder), die man abwechselnd lesen oder sehen kann. Dieses Oszillieren zwischen Lesen und Sehen betont aber letztlich die Kluft zwischen beiden Rezeptionsweisen. Deren Unterschiedlichkeit würde auch Kriwet nicht bestreiten. In dem programmatischen Text „Leseeskapadenomination“ zitiert er Paul Valéry mit einer Aussage, die den Schriftstellerphilosophen nicht nur als veritablen Gestalttheoretiker ausweist, sondern auch auf Apollinares „Paysage“ zutrifft: „Der Text, den man anschaut, der Text, den man liest, sind ganz und gar verschiedene Dinge, schließt doch die AUFMERKSAMKEIT, die man dem einen widmet, Aufmerksamkeit, die man dem anderen zuteil werden lassen könnte, aus.“ (Valéry 1959 [1927], 17; Herv. von Kriwet 1975a [1962], 41) Dieses bipolare Modell scheint auch Kriwet zu übernehmen. In einer Selbstauskunft zu seinen Sehtexten beschreibt er „Text“ und „Grafik“ (bzw. „Signal“) als die beiden extremen Enden innerhalb der Erscheinungsweisen von Schriftsprache. Darüber hinaus weist er jedoch ausdrücklich auf das hin, was sich zwischen diesen Extremen abspielt: „Ich habe in den Sehtexten dann versucht, die spezifischen Eigentümlichkeiten von Schriftsprache kompositorisch zu verwenden mit dem gleichen Ziel [wie bei den auf akustische Dechiffrierung angelegten Hörtexten; d. V.], unterschiedliche Leseprozesse zu stimulieren zwischen der extremen, rein sensorischen Wahrnehmung von Sprache, von Schriftsprache als Grafik und der rein intellektuellen Wahrnehmung von Schriftsprache als Text. Daher rührt auch der Terminus ‚Sehtext‘. Auf der einen Seite das Sehen in Form von Grafik oder als Signal. Auf der anderen Seite beginnt man dann diese Grafik zu lesen, zu entziffern und zu verstehen. Die Grafik stellt sich einem dann plötzlich als Text dar“ (Kriwet 1998 [1970], 109).

Entsprechend werden in den „Sehtexten“ Sehen und Lesen nicht als Gegensatzpaar, sondern als Pole einer graduell variablen Unterscheidung in den Blick gerückt. Zu diesem (nicht zuletzt: didaktischen) Zweck arbeitet Kriwet mit unterschiedlichen Mengen, Dichten und Größen von Zeichen, die überdies einmal zerstückelt, dann wieder in ihrer vollständigen Kontur verwendet werden. So lassen sich Anordnungen arrangieren, die auf den sukzessiven Zerfall von Wörtern und Buchstaben und damit auf Unlesbarkeit hinauslaufen, wobei sich in den Zwischenstadien Zonen der Unentscheidbarkeit ergeben. Das verdeutlicht zum Beispiel die Serie von „Rundscheiben“, die Kriwet in den frühen 1960er Jahren angefertigt und publiziert hat (Kriwet 1962 und 1965a).

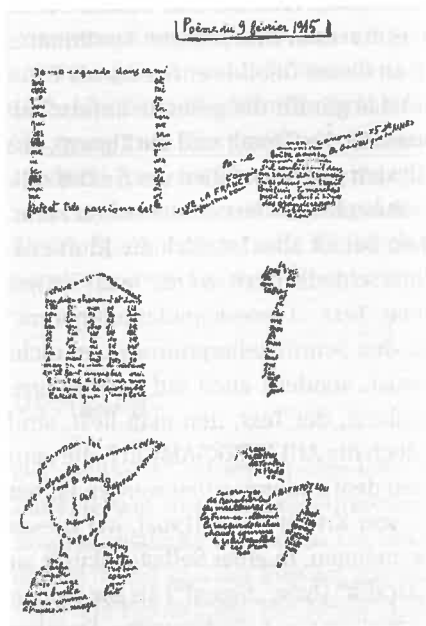


Abb. 1: Guillaume Apollinaire: „Poème du 9 février 1915“, Kalligramm

Die Betonung der Übergänge zwischen Sichtbarkeit und Lesbarkeit, die bereits für das Spektrum der „Sehtexte“ insgesamt veranschlagt wurde, ist hier offensichtlich schon *innerhalb* einer Reihe verwandter Arbeiten am Werk: So bietet die „Rundscheibe Nr. IV“ (Abb. 2) zwar mit unterschiedlichen Schriftgrößen verschiedene Grade von Zugänglichkeit für den/die Leser/in an. Doch alle Schriftzeichen sind vollständig und damit grundsätzlich lesbar, zumal sie sich größtenteils zu Wörtern addieren und weitgehend auch semantisch erschließen lassen. Überdies sind etwas Ortschaften der hier inszenierten ‚Rundreise‘ idealerweise am Rand platziert („MANNHEIDELBERSTILGEWIESLOWALDO“). Sie liefern damit nicht nur ein Beispiel für das von Kriwet gern verwendete Verfahren mehrteiliger Wortkontaminationen, sondern auch einen Schlüssel zur potentiellen Dekodierung der auf der Rundscheibe ‚benachbarten‘ Orte.

Demgegenüber sind in der „Rundscheibe Nr. XIII“ (Abb. 3) auch die Wörter und Typen selbst bereits stärker lädiert und entsprechend weniger gut lesbar, was ihrer Sichtbarkeit allerdings zugutekommt. Die visuelle Dimension wird dadurch unterstrichen, dass das Schriftmaterial in Form quadratischer Rasterfelder angeordnet wird, sodass sich ein Schachbrett-Muster abzeichnet. Auch wenn einzelne der größeren Buchstabenfolgen auf den ersten Blick lesbar sind, addieren sie sich nicht zu Wörtern im konventionellen Sinne, an die sie jedoch mehr oder weniger aus der Ferne erinnern. „Rundscheibe Nr. XIV“ (Abb. 4) hingegen hält höchstens

für äußerst spekulations- oder konjekturefreudige Leserinnen und Leser noch einige wenige ‚richtige‘ Wörter parat (man suche etwa „LEHRE“ oder „SPRAY“). Diese Rundscheibe verspricht zwar schon durch die gleichmäßige Buchstabengröße, die sie von den Grafik-orientierten Layouts unterscheidet (z. B. von der „Rundscheibe Nr. XIII“), eine Lesbarkeit, löst diese allerdings nicht ein. Umso mehr erfüllt sie eine konzeptuelle Funktion, indem sie eine bestimmte Position in jenem Spektrum denkbarer Übergänge zwischen Sehen und Lesen besetzt, zu dem sich sämtliche „Textkreise“ Kriwets addieren (Kriwet 1998 [1970], 112).



Abb. 2: Ferdinand Kriwet: „Rundscheibe Nr. IV – Aufgerollte Reise“, 1961

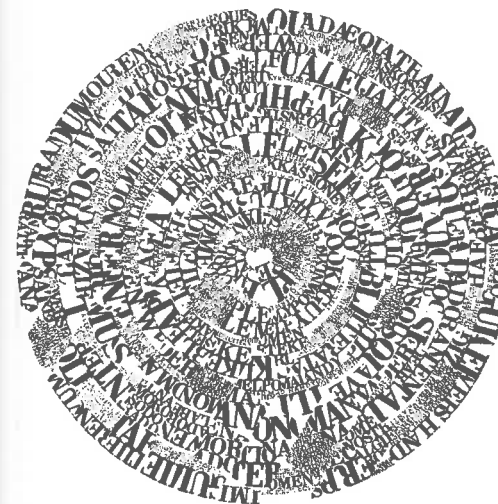


Abb. 3: Ferdinand Kriwet: „Rundscheibe Nr. XIII – wen labal new“, 1963



Abb. 4: Ferdinand Kriwet: „Rundscheibe Nr. XIV – Zwanzig und vier Motive“, 1963

„Mediumeigene Formen“ und „Mixed Media“

In den vorangegangenen Bemerkungen wurde ‚Sehen‘ mit optischer Erfassung analog gesetzt, während der zugrunde gelegte Begriff des ‚Lesens‘ im engeren Sinne auf Dechiffrierung verweist. Kriwet selbst hat die Unterscheidung im Anschluss an die Leseforschung in diesem Sinne gebraucht und Sehen als „rein sensorischen“ Prozess, Lesen als „rein intellektuelle“ Tätigkeit des Semantisierens dargestellt: „*Sehen ist ein Empfindungsvorgang, Lesen die Reaktion auf diesen*“, heißt es in „Leseeskapadenomination“ (Kriwet 1975a [1962], 40). Hier werden nicht nur eine Reihe weiterer Spezifizierungen vorgenommen, in deren Licht die „Sehtexte“ als Umsetzung präziser konzeptueller Vorgaben erscheinen. Der Text selbst ist in verschiedenen Spalten und Textgrößen angeordnet, ein Layout, das offenbar am Modell der Zeitung geschult ist. Die Vorbildfunktion der Zeitung für eine gezielte Organisation der Lesbarkeitsgrade durch unterschiedliche Notationsweisen hat Kriwet wiederholt hervorgehoben. Indem sie verschiedene Lesetechniken – etwa diagonales, flüchtiges und punktuell, intensives Lesen – verbindet, gibt die Zeitung das Modell ab für jenes Durchlaufen „verschiedene[r] Wahrnehmungsprozesse innerhalb kürzester Zeit“ (Kriwet 1998 [1970], 109), zu dem auch der/die Rezipient/in der Rundscheiben angehalten ist. Wie bei anderen Vertreterinnen und Vertretern sowohl der historischen Avantgarden als auch der Neoavantgarden der 1960er Jahre hängt die Vorbildfunktion der Zeitung nicht zuletzt mit dem Versprechen einer „offenen Form“ zusammen (ebd.), die vermeintlich eine aktive Beteiligung provoziert.

In Kriwets Selbstauskünften werden die „Sehtexte“ aber nicht nur als verdichtete Versionen des Modells Zeitung ausgewiesen. Er bezieht sich auch auf einen anderen unübersehbaren Schauplatz von Schrift-Bild-Experimenten in den Massenmedien: die Reklame. Nach deren Vorbild sollen die „Sehtexte“, so Kriwet, „sehend bereits gelesen werden“ (Kriwet 1975a [1962], 40). Kaum überraschend, dass an dieser Stelle Stéphane Mallarmé als Vorgänger angeführt wird, vermittelt durch Walter Benjamin, der in seinem Text *Einbahnstraße* (1928) festgestellt hatte, unter den Bedingungen allgegenwärtiger Schrift in Form von Werbung gehe „das Buch in dieser überkommenen Gestalt seinem Ende entgegen“ (Benjamin 1991 [1928], 102). Benjamin hält Mallarmé zugute, er habe, „wie er mitten in der kristallinen Konstruktion seines gewiß traditionalistischen Schrifttums das Wahrbild des Kommenden sah, [...] zum ersten Male im ‚Coup de dés‘ die graphischen Spannungen der Reklame ins Schriftbild verarbeitet.“ (Ebd.)

Nun hat Mallarmé das Buchmedium keineswegs verlassen, sondern vielmehr versucht, dessen Möglichkeiten neu auszureizen (etwa in dem unvollendeten *Livre*, das in manieristischer Tradition noch einmal die ‚Welt als Buch‘ repräsentieren sollte, sowie nicht zuletzt in den theoretischen Reflexionen, die selbst Teil des Projekts sind). Auch Kriwets „Sehtexte“ widmen sich solchen Explorationen der „mediumeigenen Formen“ (Kriwet 1998 [1970], 113). Wie das Beispiel der Rundscheiben zeigt, geht es hier nicht um intermediale Verbindungen in dem Sinne, dass medientranszendente Inhalte in verschiedene ‚Transportmittel‘ überführt würden, sondern um die intermedialen Eigenschaften des Schriftmediums selbst (vgl. 2.1 KAMMER; 2.7 RIPPL). Die changierenden Schriftbilder/Bilderschriften bestätigen damit auf ihre Weise ein Diktum W. J. T. Mitchells, demzufolge „alle Medien Mixed Media [sind], die verschiedene Codes, diskursive Konventionen, Kanäle und sensorische und kognitive Modi kombinieren“ (Mitchell 2008 [1994], 152). Anders gesagt: Hybridisierung hat immer schon stattgefunden, oder: Intermedialität wird zu einer relativen Angelegenheit, zu einer Frage der Perspektive. Aus diesem Grund steht die Konzentration auf ‚mediumeigene Formen‘ nicht im Widerspruch zur oben beschriebenen Programmatik der Übergänge: Was Kriwet herausarbeitet, sind gerade die mediumeigenen Übergänge, im Fall der „Sehtexte“: das Changieren von Schrift zwischen Text und Bild.

Das Setzen auf ‚mediumeigene Formen‘ kennzeichnet auch Kriwets Auffassung von „Mixed Media“ – eine Verschränkung, die sich nur auf den ersten Blick als Paradox darstellt. Seine entsprechenden Praktiken setzen zunächst bei der je medienspezifischen Wahrnehmungssituation an, deren voller Umfang als solcher erst einmal genutzt werden will. Erst auf dieser Basis kommen Medienmischungen zustande, in denen jede Komponente eine gleichberechtigte Rolle spielt (vgl. Kriwet 1998 [1970], 112). Das unterscheidet Kriwets Ansatz sowohl von einer transmedialen Mehrfachverwertung, bei der erzählerische Inhalte in

verschiedene, als solche bereits durchgesetzte Formate verpackt werden (vgl. 2.7 RIPPL), wie von einer Multimedialität, die sich auf die Adressierung mehrerer Sinne bezieht. Es gibt zwar von Produktionen wie dem *Apollo*-Projekt über die Mondlandung (1969) oder *Campaign* über den US-amerikanischen Wahlkampf (1973) ein Buch, eine Radiofassung und einen Fernsehfilm. Dieser Mehrfachwertung des Materials liegen aber jeweils medienspezifische Gestaltungsweisen zugrunde. So leistet Kriwet sich den Luxus, das Buchmedium in beinahe fetischistischer Verbundenheit auszureizen – und es in anderen Projekten zugunsten ‚neuer‘ Medien zu verlassen, ohne gleich das Ende der Gutenberg-Galaxis auszurufen.

Kein Kommentar?

Der „Sehtextkommentar“, den der Titel dieses Beitrags verspricht, hat die eingangs angesprochenen methodischen Probleme bislang weitgehend umschifft. Dass die literatur- wie kunstwissenschaftlich gängige Mischung von Interpretation und Rekursen auf Selbstauskünfte der Autor/innen oder Künstler/innen sowie auf Traditionsbezüge auch bei diesem hybriden Gegenstand als legitimes Verfahren gelten kann, wurde als selbstverständlich vorausgesetzt. Doch auf die Frage nach der disziplinären Zuständigkeit für Text-Bild-Hybride mit einem ‚Kommentar‘ zu antworten, könnte auch den Verdacht nahelegen, besagte ‚Bastarde‘ würden so umstandslos auf den Nenner des Textuellen gebracht. Schließlich handelt es sich bei diesem um eine vornehmlich textwissenschaftliche beziehungsweise diskursive Kategorie. In Anbetracht der durchaus berechtigten Skepsis gegenüber einer „Fixierung auf Textualität in kulturwissenschaftlichen Diskursen“ (Linck und Rentsch 2007, 10) beim Umgang mit medialen Mischformen muss das Konzept des Kommentars daher beinahe zwangsläufig den Vorwurf der textuellen Vereinnahmung provozieren. Schließlich verspricht ein Kommentar (aus dem Lateinischen *commentarius*: Notizen, Tagebuch, Denkschrift) eine ihrerseits sprachliche Erläuterung zu einem Text.

„Sehtextkommentar“ ist ein Zitat, und zwar von Kriwet selbst, der sein 1965 erschienen Buch *leserattenfaenge* mit diesem Untertitel versehen hat (Kriwet 1965b; vgl. auch die großformatige Neuauflage des Kommentars zur „Rundscheibe Nr. XIII“ anlässlich einer Ausstellung in der Kölner Galerie BQ, 2004). Die Publikation hält, was diese Genrebestimmung verspricht, indem sie eine Reihe der bis dato veröffentlichten Rundscheiben mit höchst detaillierten, gleichsam wissenschaftlichen Anmerkungen und Erläuterungen versieht. Kriwet zufolge soll sein „Sehtextkommentar“ dezidiert nicht als Ersatz für die in anderen For-

maten vorliegenden „Sehtexte“ dienen, sondern als „ein brauchbarer und zweckmäßiger Führer durch das Letternlabyrinth vor allem der Rundscheiben“ (Kriwet 1965b, 9). Er gibt Auskunft darüber, weshalb die Rundscheiben rund sind, sowie über Entstehungsbedingungen und Herstellungsverfahren (Schreibmaschine und Gummidruck). Und er formuliert Angebote zur Dechiffrierung in Form eines Stellenkommentars, ergänzt durch assoziative „Begleittexte“ (ebd., 10), die bei der Durchsicht der Kommentare hinzugefügt wurden.

Die „Rundscheibe Nr. XIII“ (Abb. 3) zum Beispiel wird von Kriwet in einem ersten Schritt in Quadrate gerastert. Dann werden die Felder durchnummeriert und schließlich die Motive identifiziert, zu denen sich die Buchstaben und Buchstabenfragmente durch ihre gemeinsame Schriftgröße oder -dicke zusammenziehen (Abb. 5). Dabei wird wiederum zwischen „feldeigen[en]“ und „felddurchlaufend[en]“ Motiven unterschieden (Kriwet 1965b, 158), die dann im Einzelnen ausbuchstabiert und kommentiert werden (Abb. 6). Kriwet scheint hier nicht zuletzt den Beweis erbringen zu wollen, dass die Rundscheiben tatsächlich ‚lesbar‘ sind; wiederholt ist in den einleitenden Texten von „Lesbarmachung“ (ebd., 9) die Rede. Auf den ersten Blick fügt sich sein Verfahren bestens in die Tradition des wissenschaftlichen Kommentierens ein. Charakteristisch für diese Art der Bedeutungszuweisung ist, dass sie auf der Basis der Unterscheidung von Oberfläche und Tiefe operiert: „[D]er Kommentar errichtet eine Signifikantenkette (den Kommentar) über eine andere Signifikantenkette (den Text), in der Absicht, diese zweite Signifikantenkette so zu (re-)arrangieren, daß eine *Signifikatfunktion* zugewiesen werden kann.“ (Fohrmann 1988, 250) Auch Kriwet errichtet eine zweite Signifikantenkette über eine erste, die er durch einen Verweis – etwa auf das die Felder 10 und 2 durchlaufende Motiv „ADA – M“ – erst als solche arrangiert und in den Blick rückt. Dieser zweiten Signifikantenkette, die da lautet: „„Madam I am Adam“ (Joyce im *Ulysses*)“ (wobei anzumerken ist, dass das Zitat korrekterweise ‚Madam I’m Adam‘ lauten müsste – nur so lässt sich der Satz als Palindrom auch rückwärts lesen), wird aber nicht die Funktion eines Signifikats zugewiesen. Vielmehr wird sie zu einem weiteren Signifikanten, der den Anstoß zu neuen Kommentaren gibt. Oder wie es der Meta-Kommentar zu dem die Felder 34 und 35 durchlaufenden Motiv „QUIZ – TEXT“ formuliert: „und ein solcher ist’s, palimpsestverschwiegen, verdeckt, doch auf- und entdeckbar“ (Kriwet 1965b, 165; Abb. 6). Der Kommentar stellt Leserinnen und Leser also vor neue Rätsel – und vor das Angebot, ausgehend von den identifizierten Wörtern und Bruchstücken weitere zu assoziieren. Die Lesbarkeit der Rundscheiben, die die Kommentare herstellen, ist also eine vorläufige, denn allein die Geste der Vollständigkeit dieser Glossierung macht nur umso mehr auf die Überschüsse aufmerksam, die außen vor bleiben. In gewisser Hinsicht ist jeder einzelne dieser Kommentare ‚ein Gedicht‘.

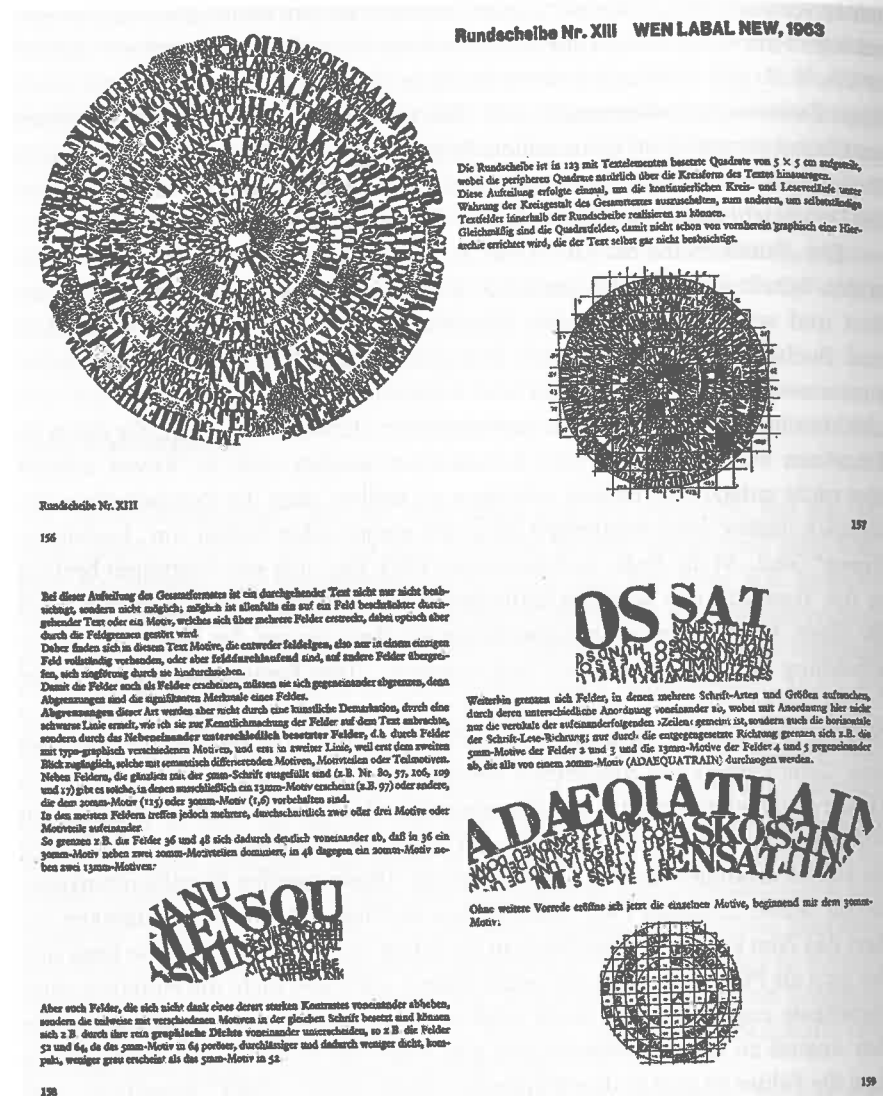


Abb. 5: Ferdinand Kriwet: Synopsis von Teilen des „Sehtextkommentars“ zu Rundscheibe XIII, 1965

Den Sehtextkommentaren ist eine Doppelbewegung eingeschrieben: Einerseits reklamieren sie die Lesbarkeit der Rundscheiben und beharren darauf, dass diese mehr sein wollen als reines Rauschen oder eine dekorative Ansammlung von Zeichenmüll, der sich gelegentlich zu Worten addiert. Als Kommentare insistieren

sie darauf, dass es nicht ausreicht, die „Sehtexte“ als ‚Experiment‘ in den Bereich des A-Semantischen zu verbannen. Andererseits verteidigt jeder der Sehtextkommentare auf seine Weise die Produktivität des Zufalls und der Assoziation und damit das Gegenteil von Sinnbegrenzung, obwohl er – als Kommentar – eine Form der Sinnbegrenzung beispielhaft durchexerziert. Kriwet selbst weist zwar immer wieder auf die ‚dienende‘ Funktion der Kommentare hin, die lediglich Sekundärtexte sein sollen, und reserviert jeglichen literarischen Anspruch für die primären (Seh-)Texte. Doch gerade in den Begleittexten steht die als solche ausgesetzte Willkür im Kontrast zur autoritativen Geste eines traditionellen wissenschaftlichen Kommentars, der mit der ‚tieferen‘ Bedeutung die ‚Wahrheit‘ über den kommentierten Text verspricht.

Felddurchlaufende 13mm-Motive:

NO – T – LIM – TEDES – CA⁷⁷⁻⁸⁸⁻⁸⁹⁻⁴¹
Tedesca = alter italienischer Tanz.
O – KKAS – S IONE – L⁸¹⁻⁸²⁻⁸³⁻³⁴

MELPO – MAD – ANDY⁹⁴⁻⁹⁵⁻⁸³

QUIZ – TEXT⁹⁴⁻³⁶

LYPOM – ANLYKO – REXIE⁷⁰⁻⁸⁸⁻⁴⁶

FILOGY – NSTIG²⁰⁻²¹

Philogyn Frauenfreund
in ›filogyn‹ erscheint mal wieder ›guy‹

ADA – M¹⁰⁻³

SAD – ISNESS¹⁴⁻⁵

Felddurchlaufende 5mm-Motive:

VON SATT UE – BER SOFF BIS –
SITT BEI LEIB¹²¹⁻¹²²⁻¹¹⁶

dies könnte das Stenogramm eines
Zechexzesses, einer Vereinstamm-
baumholzischbetrinkergelageaus-
schweifung sein.

EN – D WEHDE – AR OTTER⁹¹⁻¹⁰⁸⁻¹⁰⁸

LEKK CETER – A⁹²⁻⁸¹

KÖRPER ER ZU ECHTIGUNG¹²¹⁻¹²²
Körperertüchtigung

Tedesca not limited, ca ira!
*preisgünstige Gelegenheit nutzen, der näch-
ste Winter kommt bestimmt, und jünger
sehen wir uns nie wieder.
ein jeder Andy kombinäre wie er kombi-
neuern will über Melpomenes üblen Dän-
die.
und ein solcher ist's, palimpsestverschwie-
gen, verdeckt, doch auf- und entdeckbar.*

freundfrauenfreundstigram

*samt allen gy inspirierten mnosAssozia-
tionen;
»Madam I am Adams« (Joyce im Ulysses)*

sadness and sadism.

*von satt über besoffen bis Biss oder Kiss
beileibe gesittet, wobei ›bersoff‹ den Berser-
ker zitiert;*

entweder enden oder verrotten mein Liebes.

*Körperhochkultur durch Zucht und Sitte,
auf daß gezüchtet werde eine bodenständig
echte, nicht ruhelos nomadisierend wel-
sche, im guten Volkskern reine Rasse, un-*

Abb. 6: Ferdinand Kriwet: Auszug aus dem „Sehtextkommentar“ zu Rundscheibe XIII, 1965

Kriwets Sehtextkommentare rücken damit zwei Aspekte in den Blick, die die formale Beschaffenheit des Kommentars betreffen (und in der literaturwissen-
schaftlichen Kommentarproduktion traditionell verdrängt wurden): zum einen

die Tatsache, dass der Kommentar an der ‚Zurichtung‘ seines Gegenstandes maßgeblich beteiligt ist; zum anderen (und daran gekoppelt) die Selbstreferentialität des Kommentars, der herstellt, was er ‚nur‘ zu kommentieren vorgibt: ein mit Tiefenbedeutung ausgestattetes und damit überlieferungswürdiges Forschungsobjekt. Dank Kriwets Rearrangements des in den Rundscheiben verwendeten Zeichenmaterials werden deren Signifikanten in einem ersten Schritt überhaupt erst als solche identifiziert, bevor ihnen dann in einem zweiten Schritt (in den ‚Begleittexten‘) eine Bedeutung zugeschrieben wird. Diese ist jedoch zu deutlich als eine exemplarische Möglichkeit unter anderen markiert, um die Lektüre zu einem Abschluss bringen zu können.

Es handelt sich also bei den Sehtextkommentaren um formale Parodien des wissenschaftlichen Kommentars, die dessen eigene ‚Wahrheit‘ zutage fördern, indem sie sich über seinen Wahrheitsanspruch mokieren. In ihrer spielerischen Ernsthaftigkeit, zu der die Systematik und Vollständigkeit beitragen, ziehen die *Sehtextkommentare* aus der Selbstreferentialität des Kommentars jedoch nicht die Konsequenz, diesen aufzugeben (etwa zugunsten jenes bloßen Erscheinens der Signifikanten, das Michel Foucault als Alternative avisierte; vgl. Foucault 1991 [1971], 19–20; vgl. dazu kritisch Fohrmann 1988, 255). Als Proben aufs Exempel scheinen sie vielmehr für Kommentare zu plädieren, die ihren ambivalenten Status produktiv machen – also für kreative und kommentierungsbedürftige Kommentare, wie sie selbst welche sind (siehe auch 2.6 LÖFFLER).

Seitenwechsel

Spätestens an dieser Stelle ist der Verdacht auszuräumen, hier werde im Zeitalter des ‚toten Autors‘ altmodischerweise dem Künstler das letzte Wort über seine Produkte zurückgegeben oder, schlimmer noch: mit dessen Hilfe ein Alibi für philologische Übergriffe auf visuelle Artefakte konstruiert. Wenn die „Sehtexte“ in ihrem Changieren von Lesbarkeit und Sichtbarkeit von den Betrachtenden einfordern, immer wieder die Seite zu wechseln, dann erweist sich auch ein „Sehtextkommentar“, der die Sehtexte nur liest, als ‚einseitig‘. Der Kolonialisierung von Hybriden durch ein allumfassendes Textualitätsparadigma zu widerstehen (vgl. 3.2 GIL), hieße auch, die Perspektive zu verschieben und die „Sehtexte“ in ihrer Bildlichkeit in den Blick zu nehmen. Ein solcher Seitenwechsel beinhaltet Kriwets eigene Bemühungen, seine Arbeiten auf den Nenner eines erweiterten Schriftbegriffs zu bringen, auf seine Grenzen hin zu befragen und die Überschüsse in den Blick zu nehmen, die sich dieser Selbstlektüre entziehen.

Nun kommt Kriwet diesem Seitenwechsel nicht gerade entgegen, zumal seine dezidierten Statements durch intensive theoretische Studien fundiert werden – eine Eigenschaft, die er nicht nur mit Vertreter/innen der Konkreten Poesie, sondern auch der Konzeptkunst teilt. Wie in den „Sehtextkommentaren“ setzt Kriwet auch in anderen Selbstauskünften mit Blick auf seine „Sehtexte“ nachdrücklich auf die Qualität des Visuellen als Schrift und damit auf die Zugangsform der Lesbarkeit. Diese Programmatik ist auch vor ihrem historischen Hintergrund zu sehen (und zu relativieren). Sie ist nicht, wie man vermuten könnte, von der *Grammatologie* (1967) Jacques Derridas beeinflusst, sondern von der ebenfalls als ‚Grammatologie‘ betitelten Schriftwissenschaft, die Ignace Gelb in seiner Studie *A Study of Writing. The Foundations of Grammatology* (1952; dt. *Von der Keilschrift zum Alphabet. Grundlagen einer Schriftwissenschaft*) entworfen hat. Die von Gelb avisierte neue Schriftwissenschaft leistet genau jener instrumentellen Sicht auf Schrift als bloßem Transportmittel der (gesprochenen) Sprache Vorschub, gegen die Derrida in seiner *Grammatologie* anschreibt. Gelbs Ansatz basiert auf der Methode vergleichender Typologie; er bezieht sich auf die gemeinsamen Eigenschaften verschiedener Erscheinungsweisen von Schrift. Das verleitet ihn dazu, die von ihm so genannte „Semasiographie“ – Zeichensysteme, die nicht oder nur lose mit sprachlichen Elementen verbunden sind – aus seinem Schriftbegriff auszuschließen. Damit wird einer Reihe vermeintlich primitiver Bilderschriften, die die „phonographische Stufe“ nicht erreicht haben, die Nobilitierung als Schrift verwehrt (Gelb 1958 [1952], 5 und 20–21; vgl. hingegen Derrida 1992a [1967], 148).

Zu vermuten ist, dass zumindest Gelbs Reduktion von Schrift auf Kommunikation (vgl. Gelb 1958 [1952], 21) ihre Spuren in Kriwets Schriftauffassung hinterlassen hat; ohnehin stand die Auffassung, auch Kunst sei ‚ästhetische Kommunikation‘, wie der Informationsbegriff überhaupt, in der Szene um die Konkreten Literatinnen und Literaten hoch im Kurs (vgl. etwa Bense 1969). Immer wieder betont Kriwet, dass die Lektüre seiner „Sehtexte“ durch die Anordnung der Buchstaben zwar mehr oder weniger erschwert, aber nie verhindert werde, und weist gleichzeitig den Rezeptionsmodus des bloßen Betrachtens vehement als für seine Arbeiten inadäquat zurück (vgl. etwa Kriwet 1965b, 29). Diesem Mitteilungsbedürfnis steht jedoch der grafische Eigensinn des Schriftzeichens in den „Sehtexten“ entgegen, den – beinahe zeitgleich – Derridas „grammatologische“ Lektüren ins Recht zu setzen versuchen. Obwohl Kriwet in den Sehtextkommentaren die Polysemie der Zeichenfolgen betont, bleibt er einem hermeneutischen Paradigma verhaftet, das jedoch in den „Sehtexten“ selbst bereits zugunsten einer Dissemination überschritten wird. Im Unterschied zur Polysemie, die die Möglichkeit einräumt, dass ein Signifikant auf mehrere Signifikate verweist, weist der Begriff der Dissemination die feste Verbindung von Signifikant und Signifikat als solche zurück. Er beschreibt Bedeutungsproduktion als Prozess, der von der

Eigendynamik der Signifikanten bestimmt wird, als Spiel von Differenzen, das zu einer andauernden Ersetzung und Verschiebung von Bedeutung führt (vgl. Derrida 1995 [1970]). Aus dieser Perspektive beschränkt sich die Funktion von Grafemen (selbst in der Alphabetschrift) nicht mehr darauf, bestimmte Phoneme zu ersetzen, sondern sie gewinnen eine Bedeutung aus ihrer Unterschiedlichkeit zu anderen Grafemen – ein Vorgang, der in den „Sehtexten“ schon durch die Erosion der Buchstaben begünstigt wird. Dabei ist zu betonen, dass Dissemination kein Verfahren ist, das in bestimmten Texten angewendet wird, sondern ein Prozess, der bei der Herstellung von Bedeutung grundsätzlich am Werk ist. In den „Sehtexten“ wird er aber als solcher thematisiert.

Dissemination steht im Französischen für ‚Ausstreuerung‘, ‚Verbreitung‘ (insbesondere von Samen) – und sehen die Rundscheiben nicht aus, als ob sie mit einem präzise funktionierenden ‚Buchstabenstreuer‘ erstellt wären? Anders gefragt: Können Kriwets Kommentare die Betrachterin oder den Betrachter davon abhalten, sie als solche wahrzunehmen? Oder davon, in den Buchstabenfragmenten des „poem-painting Nr. 13“ (Abb. 7) die schattenhaften Umrisse eines halben Gesichts zu erkennen, das sich mit den dechiffrierbaren Buchstaben in der unteren Bildhälfte („sense of beauty“, „boy“) zu einer emblematischen Struktur zusammensetzt und die Assoziation einer *gay sensibility* aufruft, wie sie zeitgleich unter anderem von Andy Warhol ins Bild gesetzt wurde? Oder sich zu fragen, warum das ‚n‘ so lange Beine hat? Ein solcher Zugang zu den „Sehtexten“, der mit der Betonung des Signifikanten die Bildlichkeit des Buchstabens in den Blick rückt, kann immer noch als Lektüre gelten (vgl. Weingart 2001), aber nicht mehr als jene Dechiffrierung, auf deren Möglichkeit Kriwet insistiert. Retrospektiv erscheint sein Festhalten am Kommunikationsbegriff dem didaktisch-aufklärerischen Anspruch verpflichtet, den etwa Eugen Gomringer oder Max Bense für die Konkrete Poesie reklamierten.

Dass sich Kriwets frühe Texte dennoch „von denen anderer deutschsprachiger Autoren der Konkreten Poesie durch ihre Vieldeutigkeit und die Abwesenheit der genre-spezifischen Sinn-Scharniere wie Moral, Spitzfindigkeit, Entlarvung, Redundanz, Systemfimmel, Mimetik, Mundart, Weltanschaulichkeit und Symbolismus“ (Dreyer 1998, 95) positiv abheben, verdankt sich vor allem dem elaborierten optischen Design der „Sehtexte“. Kriwets Appelle an die Rezipientin oder den Rezipienten, diese Arbeiten zu lesen, statt sie ‚nur‘ anzuschauen, prallen ab an der professionellen Gestaltung der visuellen Oberflächen, einem Pop-Appeal, der die „Sehtexte“ auch für das zeitgenössische Grafikdesign attraktiv erscheinen lässt (vgl. Merz Akademie 1998). Bereits mit der Ästhetik der Rundscheiben gelingt ihm in gewisser Weise eine ‚Quadratur des Kreises‘, weil er formalistische Zuspitzung und Sprach- beziehungsweise Schriftkritik mit der kühlen Eleganz und Modernität verbindet, die zu diesem Zeitpunkt ausgerechnet in den ver-

meintlichen Niederungen der Pop-Kultur bereits als Standard etabliert waren. Insofern bleibt Kriwet zwar hier dem Projekt der Konkreten Poesie programmatisch verpflichtet, ohne jedoch deren Tendenz zu einem visuellen Funktionalismus zu beerben.



Abb. 7: Ferdinand Kriwet: *poem-painting Nr. 13*, 1965

Die Tendenz zur Ikonisierung der Schriftzeichen nimmt im Zuge der bis Anfang der 1970er Jahre entstehenden Arbeiten Kriwets weiter zu. Innerhalb der Serie der „Textkreise“ können die bunten *buttons* (Kriwet 1975c, 66–67) als ein Fluchtpunkt gelten, die überdies den Vergleich mit den Logos des Pop-Künstlers Robert Indiana nahelegen – auch ein Indiz dafür, dass sich die Zuständigkeiten von Kunst- und

Literaturwissenschaften hier nicht mehr klar bestimmen lassen. Kaum zufällig geht mit der zunehmenden Ikonisierung der „Sehtexte“ auch eine Erweiterung der Präsentationsmedien einher (siehe auch 3.6 BENTHIEN). Die Ausbreitung der „Sehtexte“ in den öffentlichen Raum, von Kriwet mit dem Etikett „PUBLIT“ versehen, macht sich Schaufenster, Litfaßsäulen, Neonröhren, aufblasbare Objekte, Teppiche und Flaggen als Displays zunutze. PUBLIT steht für eine öffentliche Literatur, die die sprachkritischen Einsätze der Konkreten Poesie mit einer Pop-Faszination für urbane Zeichenrepertoires verbindet. So entsteht eine moderne Hieroglyphik, die jene von Benjamin anhand von Zeitung und Reklame festgestellte Verlagerung der Schrift in die „diktatorische Vertikale“ (Benjamin 1991 [1928], 103) für undiktatorische Zwecke produktiv macht. Und so begegnen auch die Rundscheiben als Dia-Projektionen auf der Tanzfläche der von Kriwet mitbegründeten Düsseldorfer Kneipe und Diskothek *creamcheese* wieder (siehe Kriwet 1975c, 28). Indem die Buchstaben und -fragmente in den Dienst von Atmosphäre gestellt und überdies von tanzenden Körpern in Bewegung gesetzt werden, scheint nicht nur die Verwandlung von Konkreter Poesie zu Pop endgültig vollzogen zu sein. Kriwets Verwendung der Rundscheiben als *visuals*, die einen psychedelischen Raum eröffnen, verdeutlicht auch den Übergang vom Anspruch auf Lesbarkeit hin zur Einladung an die (nun auf ganz andere Weise beteiligten) Rezipienten/innen, in der entfesselten Visualität der Buchstabengebilde zu schwelgen.

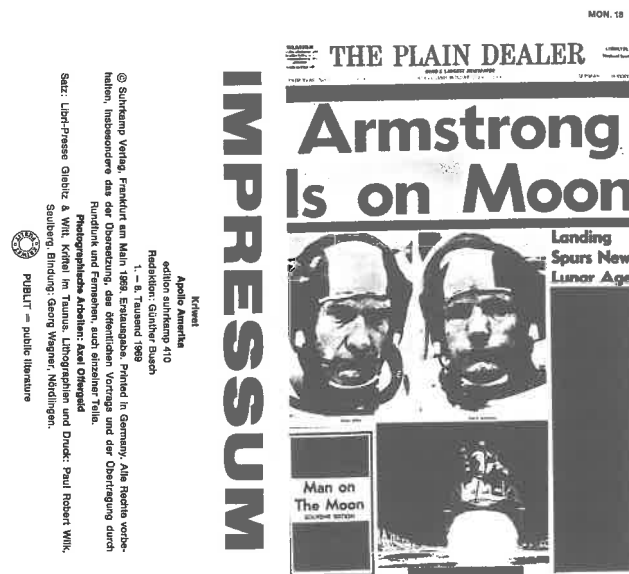
Und dennoch wäre es ebenso unzulänglich, Kriwets Bilderschriften und Schriftbilder auf ihre Bildlichkeit zu reduzieren, so wie es ein Kurzschluss wäre, ihre didaktische Dimension, den Aspekt des Wahrnehmungstrainings, zugunsten der Pop-Faszination zu neutralisieren. Die Pointe der „Sehtexte“ in ihrer gesamten Bandbreite besteht gerade im Ausloten der Mediendifferenz, die jedem Schriftbild eingeschrieben ist und die für Leser/innen beziehungsweise Betrachter/innen nachvollziehbar werden soll. Diesem Befund entspricht, dass selbst Kriwets Entwicklung hin zur Arbeit mit vorgefundenen Bildern Ende der 1960er Jahre, die auf den ersten Blick in reine Bilderalben zu münden scheint, an den Buchstaben und die Schrift gebunden bleibt.

Die ‚Lesbarkeit der Welt‘ als Bilderschrift

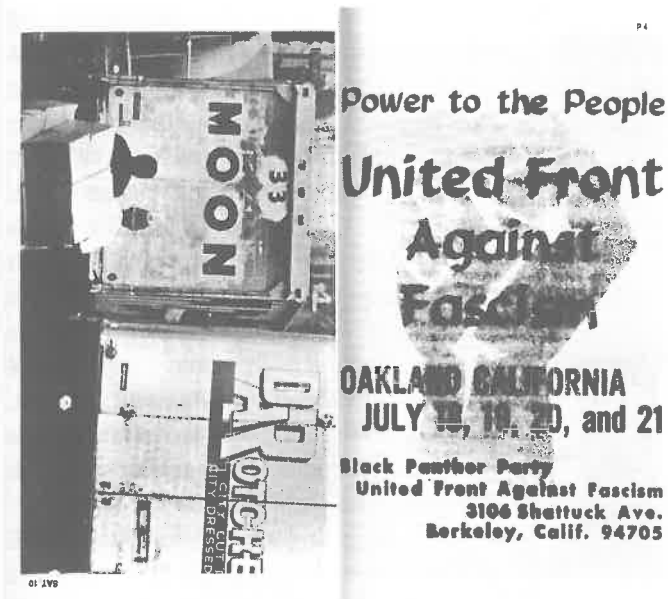
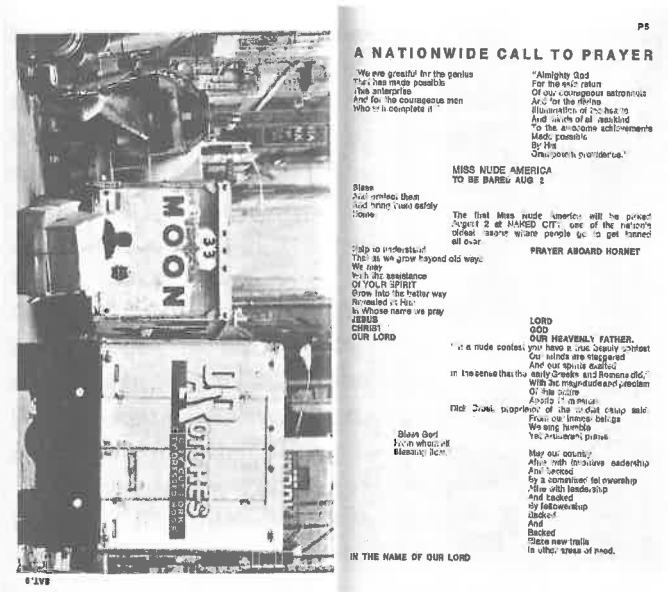
Innerhalb des skizzierten Spektrums, zu dem sich die „Sehtexte“ addieren, stehen die Bücher *Apollo Amerika* (1969), *Stars* (1971) und *Campaign* (1973) offenbar an dem Pol, der durch eine Dominanz des Visuellen gegenüber dem Lesbaren gekennzeichnet ist. Der Einfluss der Pop Art ist hier unübersehbar: Vorgefundenes Material vor allem aus den Massenmedien wird unkommentiert reprodu-

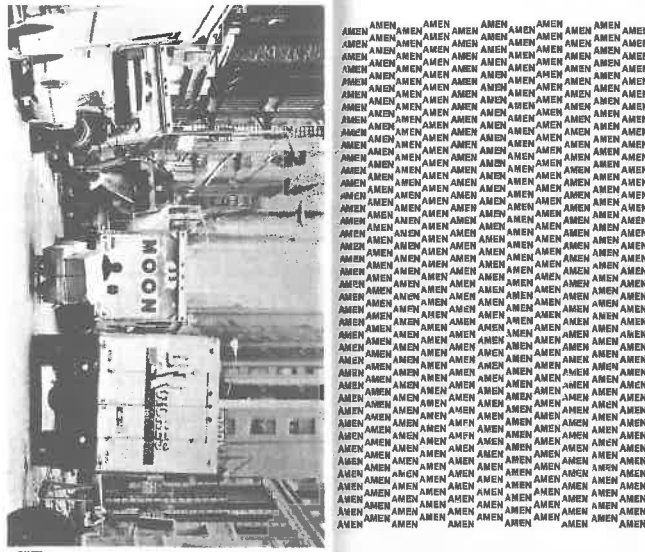
ziert – mit dem Effekt, dass die Bilder selbst als Zeichen erscheinen, zumal ihr Zitatcharakter überdeutlich als solcher ausgewiesen wird.

Doch der Schein, hier werde dem gegenwärtig vielbeschworenen *pictorial turn* (Mitchell) in Form reiner Bilderbücher Rechnung getragen, trügt. Denn wiederum erweist sich die Inszenierung einer Lesbarkeit der Welt als Bilderschrift als eng verzahnt mit dem Fokus auf Schriftbilder. Auch in der Pop Art wird häufig eine Wahrnehmungsweise kultiviert, die nicht nur die Zeichenhaftigkeit von massenmedial zirkulierenden, reproduzierten Bildern in den Blick rückt. Ebenso nachdrücklich wird hier die Bildlichkeit der in Form von Schildern, Typografien etc. im Alltag allgegenwärtigen Schriften zur Geltung gebracht (man denke beispielsweise an die Arbeiten von Ed Ruscha). Dass Kriwet mit beiden Verfahren arbeitet – der Betonung der Bildlichkeit von Schrift und dem tendenziellen Schriftcharakter von Bildern – und mit all den Facetten, die sich zwischen diesen beiden Polen auffächern lassen, zeigt sich besonders deutlich an der Buchversion von *Apollo Amerika* (Abb. 8–12). Hier wird das globale Ereignis ‚Mondlandung‘ in ein Spektrum verschiedener Perspektiven, Bilder, Diagramme und Sprachformeln aufgesplittert: Fragmente aus der Berichterstattung im Fernsehen und in den Printmedien – neben den ganz großen Bildern auch jene peripheren Texte, die das Zentralereignis erst zu einem solchen machen – werden in chronologischer Folge aneinandergereiht. Damit ist zumindest eine Hälfte des „Sehtexts“ beschrieben, denn das Buch arbeitet mit zwei Leserichtungen: In der einen Richtung addieren sich die je rechten Seiten zu einem tagebuchartigen Protokoll der Medienberichterstattung über den Apollo-Coup – auf allen Kanälen oder zumindest denen, an die sich Kriwet während seines achttägigen Aufenthalts in seinem New Yorker Hotelzimmer hat anschließen können. Dreht man das Buch um, entfaltet sich auf den dann jeweils rechten Seiten ein weiterer „Sehtext“ mit einem thematisch anderen Schwerpunkt, dessen Bestandteile nun alphabetisch sortiert und nummeriert sind. Während die Versatzstücke des einen Tracks vom großen „Heldenepos“ (Schulze 2001, 278) Apollo erzählen, lässt die andere Spur weitere trivialmythologische Elemente der amerikanischen Alltags- und Popkultur am Betrachter vorbeirauschen – Zeichen der Zeit, die an dem Mega-Mythos ‚Apollo‘ mehr oder weniger beteiligt sind. Das visuelle Amerika-Lexikon, das sich daraus ergibt, illustriert aber nicht nur den seinerzeit gängigen Topos ‚Amerika als Bildkultur‘, sondern gibt mittels Impressum, Lebenslauf und Vertrag mit dem Suhrkamp-Verlag auch über die Entstehungsbedingungen des Buches Auskunft (Abb. 8).

Abb. 8: Kriwet: *Apollo Amerika*, Buch, 1969, MON. 18/I 2

Wie die Bild-Zitate verdeutlichen, werden in *Apollo Amerika* alle Register der gegenseitigen Kontamination von Text und Bild gezogen, sodass sich zum einen deren Grenze verflüssigt, zum anderen ständige Wiedereintrittsfiguren zu verzeichnen sind. Das heißt, dass die Text-Bild-Unterscheidung auf einer ihrer beiden Seiten wiederum zu veranschlagen ist; sie mäandert über die Buchseiten, wie die Bildreihe des LKWs mit der Aufschrift „Moon“ verdeutlicht (Abb. 9–11): Die Schrift erscheint zuerst als solche im Bild, bevor sie durch den Zoom-Effekt als Bild in den Blick genommen wird. Zu dieser Verflüssigung tragen auch Kriwets Manipulationen an dem vorgefundenen Material bei, an Texten, Bildern und Text-Bildern, die zunächst zerstücktelt und dann wieder so zusammengesetzt werden, dass trotz Verschiebungen und Brüchen ein visueller Zusammenhang erkennbar bleibt. Lesbarkeit im Sinne von Entzifferung wird dabei gelegentlich verhindert (Abb. 12) oder zumindest erheblich gestört.

Abb. 9: Kriwet: *Apollo Amerika*, Buch, 1969, SAT. 10/P 4Abb. 10: Kriwet: *Apollo Amerika*, Buch, 1969, SAT. 9/P 5

Abb. 11: Kriwet: *Apollo Amerika*, Buch, 1969, SAT. 8/P 6Abb. 12: Kriwet: *Apollo Amerika*, Buch, 1969, TUES. 12/G 2

Mit diesem Verfahren, das Kriwet so häufig angewendet hat, dass es fast zu einem Manierismus geworden ist, wird ein Effekt erzielt, den Holger Schulze – mit Rekurs auf die Textlinguistik – als „parallele Kohäsion“ bezeichnet hat: „Kohärenz verschwindet hinter der typischen Kohäsion einer Zeitung“ (Schulze 2001, 280). Während sich die Kohäsion eines Textes aus den Verbindungen ergibt, die durch sprachliche Mittel an dessen Oberfläche hergestellt werden, bezieht sich der Begriff ‚Kohärenz‘ auf den Gesamtzusammenhang des Textes, der von dem/der Leser/in bemüht wird, um Bedeutung zu produzieren, die über das Erkennen von Oberflächenrelationen hinausgeht. Auch wenn man diese Unterscheidung nicht überstrapazieren sollte – denn Nicht-Kohärenz mutiert erst recht in Kunstkontexten umgehend zum metakommunikativen Zeichen, das die Bedeutung ‚Störung‘ annimmt –, verdeutlicht sie, dass die sparsame Verwendung textwissenschaftlicher Konzepte mit Blick auf verwirrungstiftende visuelle Verfahren durchaus effizient sein kann.

Mit Bezug auf das Verhältnis von Schrift und Bild ist noch eine weitere Eigenschaft von *Apollo Amerika* hervorzuheben, die insbesondere das Amerika-Lexikon innerhalb dieses „Sehtextes“ betrifft: Um – analog zur chronologischen Sortierung des Materials über die Mondlandung – innerhalb des hier präsentierten Repertoires visueller Zeichen eine Ordnung herzustellen, wird wiederum die Schrift bemüht, nämlich das Alphabet. Die alphabetische Sortierung ist ein bewährtes Verfahren, wenn es darum geht, in Ermangelung anderer Kriterien künstliche Systematiken zu erstellen. Im Fall des Materials, aus dem sich das Amerika-Lexikon zusammenfügt, setzt dies voraus, dass die Text-Bilder zunächst nach Motiven verschlagwortet werden – siehe G 2 für „Gay Power“ (Abb. 12). Nach diesem Prinzip funktioniert auch das dreibändige Lexikon *Stars*, erschienen 1971. Bei diesen „Stars“ handelt es sich keineswegs um menschliche Wesen, sondern um Bilder, die nicht einmal ausschließlich Menschen abbilden: „Es sind gespenstische Abbilder, an denen die Epoche ihre Orientierung über die Dinge zu finden versucht, mit denen sie diese Zeichen nicht selten verwechselt. Allein das Alphabet organisiert die Anordnung der völlig diskrepanten Medienbilder, die Kriwet ausgewählt hat. Unter B finden wir Batman & Robin, weil sie unter dem alle anderen Hierarchien einblendenden Aspekt des Ruhmes (also der medialen Dauerpräsenz) in eine Reihe mit Che und Castro, mit brennenden Mönchen und gelynchten Schwarzen, mit Jagger und Eichmann gehören.“ (Linck 2004, 40)

Die Idee der Bilderschrift ist in *Stars* auf doppelte Weise am Werk: Zum einen wirken die Bilder der ‚Stars‘ selbst wie Hieroglyphen, zum anderen weist auch das Anordnungsprinzip die Materialcollage als Bilderschrift aus. In die Bildwahrnehmung, die im Vergleich zur Schriftlektüre traditionell als unmittelbarere, ‚reflexhafte‘ Reaktion gilt, wird so ein Moment von begrifflicher Übersetzung eingelassen: Damit die alphabetische Anordnung aufgeht, müssen Leser/innen

beziehungsweise Betrachter/innen der *Star*-Bücher den sprachlichen Oberbegriff der Bildzeichen finden. Die Umbesetzung vom Lexikon, als ‚Wörterbuch‘, in ein Bilderbuch ist dabei auch als ein Statement an sich aufzufassen, das die Bände in die Nähe eines ‚Konzeptbuchs‘ rückt. Sie dokumentieren ein enzyklopädisches Projekt, das den universalistischen Anspruch von gelehrter Buchkultur – nicht nur ironisch – durch ein global verbreitetes visuelles Idiom ersetzt: durch Bilder, die so sehr Zeichen sind, dass ihre Ikonizität als ziemlich lädiert erscheint.

In Kriwets Lexikon *Stars* sind es also Bilder, die Bilder kommentieren. Das Prinzip des Querschnitts durch die visuelle Kultur der damaligen Gegenwart funktioniert allerdings nur, weil ihm das Ordnungsprinzip des Alphabets zugrunde gelegt wird – denn sonst wäre es willkürlich. In seinem Bestreben, Kontingenz und Ordnung zu verbinden, erinnert Kriwets Vorgehen an manieristische Verfahren, das ‚Buch der Welt‘ zu entziffern (oder vielleicht eher noch: zu transkribieren). Es ist aber auch symptomatisch für einen Bildumgang, der von einem gewissen Misstrauen gegenüber einer Macht des Visuellen geprägt ist, die dem Modus der Lektüre unzugänglich bleibt und deshalb erst recht durch Schrift gebändigt werden muss.

Aussichten

Kriwets „Sehtexte“ führen vor Augen, dass die Grenze zwischen dem Sichtbaren und dem Lesbaren (beziehungsweise Schreibbaren) zwar irreduzibel sein mag, aber keineswegs feststeht, sondern in je unterschiedlichen Text-Bild-Konstellationen neu ausgehandelt wird. Und sie zeigen, dass Leser/innen und Betrachter/innen an diesem Prozess beteiligt sind, indem sie zwischen diesen beiden Rollen wechseln, die Schrift als Bild, das Bild als Text in den Blick nehmen. Es spricht für diese Arbeiten, dass sich die Prozesse der Verflüssigung, Verschachtelung und Oszillation der Text-Bild-Unterscheidung durch einen Kommentar kaum stilllegen beziehungsweise domestizieren lassen.

Die Spannung zwischen medialer Differenz und fließenden Übergängen, mit der man bei Kriwets „Sehtexten“ zu tun hat, lässt sich mit dem Begriff des ‚Idioms‘ noch präziser erfassen. Als Idiom bezeichnet man in der Linguistik nicht nur die Spracheigentümlichkeiten einer Gruppe von Sprecherinnen und Sprechern (etwa einen Dialekt), sondern auch eine konventionalisierte Wortverbindung, deren Bedeutung sich nicht aus der Summe ihrer Bestandteile ergibt. Idiome profitieren insofern, wie Derrida – mit Bezug auf die Malerei – formuliert hat, in besonderem Maße von der „Kraft des Gebrauchs“ (Derrida 1992b [1978], 21). Vielleicht kann das Konzept des Idioms dazu beitragen, Bilderschriften und Schriftbilder in ihrer

jeweiligen Besonderheit zu analysieren und dabei der Ambivalenz von Konventionalisierung (bis hin zu festen Text-Bild-Genres) und Singularität Rechnung zu tragen: „Ich bin mir dieser Aufteilung zwischen dem Sichtbaren und dem Lesbaren aber nicht sicher, ich glaube nicht an die Strenge ihrer Grenzen, vor allem nicht, daß sie zwischen der Malerei und den Worten verlief. Zunächst einmal durchzieht sie zweifellos jeden einzelnen der Körper, das Pikturale und das Lexikalische, gemäß der – jedes Mal einzigartigen, aber labyrinthischen – Linie eines Idioms.“ (Derrida 2012 [1979], 90) Diese – schriftlich formulierte – Bemerkung scheint dem Wissen, das in Kriwets „Sehtexten“ visualisiert wird, sehr nahe zu stehen. Darüber hinaus enthält der Begriff des Idioms auch eine reflexive Dimension im Hinblick auf das Problem einer adäquaten Beschreibungssprache. So hat gerade Derrida diesen Begriff verschiedentlich für gegenstandssensitive Schreib- und Diskursivierungsweisen veranschlagt, für Schreibweisen also, die zwar Regularitäten, Analogiebildungen (und entsprechend: Didaktik) keineswegs zurückweisen, sich jedoch nicht dem Regelwerk einer generalisierbaren Methodik, das auf jeden Gegenstand seiner Art umstandslos übertragbar wäre, subsumieren lassen (vgl. etwa Derrida 1998 [1986], 212–213).

Kriwets Schriftbilder und Bilderschriften lassen sich weder den vermeintlichen Zuständigkeitsbereichen der Literatur- noch der Kunst- oder Bildwissenschaft zuordnen. Zugleich ermuntern sie dazu, auch in der wissenschaftlichen Rede davon Abstand zu nehmen, Text-Bild-Hybriden immer nur ihre Hybridität zu bescheinigen. Denn schon die inzwischen stattliche Tradition solcher ‚Bastarde‘ bestätigt die wissenschaftshistorische These, dass ehemalige ‚Monster‘ häufig neue Normalitätsstandards setzen (vgl. Canguilhem 2009 [1952], 292). Der Hybridforschung, gleich welcher disziplinären Provenienz, stellt sich damit die Aufgabe, innerhalb dieses Feldes die jeweiligen idiomatischen Wendungen und Mutationen als solche zu bestimmen, statt Hybridität als Dummy-Begriff zu verwenden, der für ein Pathos der Grenzüberschreitung auch auf Seiten professioneller Interpret/innen herhalten muss.

(In einer längeren Fassung zuerst erschienen in *Textbild – Bildtext. Aspekte der Rede über Hybride*. Hrsg. von Dirck Linck und Stefanie Rentsch. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2007. 85–116)

Literaturverzeichnis

- Adler, Jeremy, und Ulrich Ernst. *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim: VCH, 1987.

- Benjamin, Walter. „Einbahnstraße“ [1928]. *Gesammelte Schriften Bd. 4.1*. Hrsg. von Tillman Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 83–148.
- Bense, Max. *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
- Canguilhem, Georges. *Die Erkenntnis des Lebens*. Übers. von Till Bardoux, Maria Muhle und Francesca Raimondi. Berlin und Köln: August, 2009 [1952].
- Dencker, Klaus Peter. *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin und New York, NY: De Gruyter, 2011.
- Derrida, Jacques. „Illustrieren, sagt er“ [1979]. *Psyché. Erfindungen des Anderen I*. Übers. von Markus Sedlaczek. Wien: Passagen, 2012. 89–94.
- Derrida, Jacques. *Grammatologie*. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992a [1967].
- Derrida, Jacques. *Die Wahrheit in der Malerei*. Übers. von Michael Wetzler. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen, 1992b [1978].
- Derrida, Jacques. „Die zweifache Séance“ [1970]. *Dissemination*. Übers. von Hans-Dieter Gondeck. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen, 1995. 193–322.
- Derrida, Jacques. „Es gibt nicht den Narzißmus (Autobiographien)“ [1986]. *Ausschlusspunkte. Gespräche*. Übers. von Karin Schreiner und Dirk Weissmann. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen, 1998. 209–227.
- Dreyer, Michael. „Die Leiden der jungen Wörter“. *Merz Akademie 2* (1998): 93–97.
- Ernst, Ulrich. *Carmen Figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 1991.
- Faust, Wolfgang Max. *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*. Köln: DuMont, 1987 [1977].
- Fohrmann, Jürgen. „Der Kommentar als diskursive Einheit der Wissenschaft“. *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. 244–257.
- Gelb, Ignace J. *Von der Keilschrift zum Alphabet. Grundlagen einer Schriftwissenschaft*. Übers. von Renate Voretzsch. Stuttgart: Kohlhammer, 1958 [1952].
- Jansen, Gregor (Hrsg.). *KRIWET. Yester 'n' Today*. Ausstellungskatalog. Kunsthalle Düsseldorf. Köln: DuMont, 2011.
- Kriwet, Ferdinand. *10 Sehtexte (1960/61), Rundscheiben I–IV, Lesebögen I–IV*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1962.
- Kriwet, Ferdinand. *Sehtexte, Rundscheiben V–XV*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1965a.
- Kriwet, Ferdinand. *leserattenfaenge. Sehtextkommentare*. Köln: M. DuMont Schauberg, 1965b.
- Kriwet, Ferdinand. *Apollo Amerika*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.
- Kriwet, Ferdinand. *Stars. Lexikon in 3 Bänden*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1971.
- Kriwet, Ferdinand. „Ferdinand Kriwet“ [1969]. *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur*. Hrsg. von Renate Matthaei. 2. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972. 226.
- Kriwet, Ferdinand. „Leseeskapadenomination“ [1962]. *MITMEDIEN/ARBEITEN 1960–1975*. Ausstellungskatalog. Württembergischer Kunstverein Stuttgart/Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1975a. 40–41.
- Kriwet, Ferdinand. „Sehtexte – Hörtexte“ [1961]. *MITMEDIEN/ARBEITEN 1960–1975*. Ausstellungskatalog. Württembergischer Kunstverein Stuttgart/Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1975b. 34–35.

- Kriwet, Ferdinand. *MITMEDIEN/ARBEITEN 1960–1975*. Ausstellungskatalog. Württembergischer Kunstverein Stuttgart/Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1975c.
- Kriwet, Ferdinand, im Interview mit Rolf-Gunter Dienst [1970]. *Merz Akademie 2* (1998): unpag. [108–115].
- Linck, Dirck. „Batman & Robin. Das ‚dynamic duo‘ und sein Weg in die deutschsprachige Popliteratur der 60er Jahre“. *FORUM Homosexualität und Literatur 45* (2004): 5–72.
- Linck, Dirck, und Stefanie Rentsch. „Bildtext – Textbild. Probleme der Rede über Text-Bild-Hybride“. *Bildtext – Textbild. Probleme der Rede über Text-Bild-Hybride*. Hrsg. von Dirck Linck und Stefanie Rentsch. Freiburg im Breisgau, Berlin und Wien: Rombach, 2007. 7–14.
- Massin. *La lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet latin du VIII^e siècle à nos jours*. Paris: Gallimard, 1970.
- McLuhan, Marshall. *Die magischen Kanäle – Understanding Media*. Übers. von Meinrad Amann. Dresden und Basel: Verlag der Kunst, 1995 [1964].
- Merz Akademie Stuttgart (Hrsg.). *Merz Akademie 2* (1998) [Themenschwerpunkt Kriwet].
- Mitchell, W. J. T. „Über den Vergleich hinaus: Bild, Text und Methode“ [1994]. Übers. von Heinz Jatho. *Bildtheorie*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Gustav Frank. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. 136–171.
- Schuelke, Stefan, und Karlheinz Deutzmann (Hrsg.). *Kriwet Bibliographie*. Köln: Stefan Schuelke Fine Books, 2012.
- Schulze, Holger. *Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkzeugen im 20. Jahrhundert*. München: Fink, 2001.
- Ullmaier, Johannes. *Von ACID nach ADLON. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*. Mainz: Ventil, 2001.
- Valéry, Paul. „Die beiden Dinge, die den Wert eines Buchs ausmachen“ [1927]. *Über Kunst. Essays*. Übers. von Carlo Schmid. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959.
- Weingart, Brigitte. „Where is your rupture? Zum Transfer zwischen Text- und Bildtheorie“. *Die Adresse des Mediums*. Hrsg. von Stefan Andriopoulos, Gabriele Schabacher und Eckhard Schumacher. Köln: DuMont, 2001. 136–157.
- Weingart, Brigitte. „Bilderschriften, McLuhan, Literatur der 60er Jahre“. *text+kritik. Sonderheft: Popliteratur*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer. München: edition text+kritik, 2003. 81–103.