

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung: Medien zwischen Literatur und Fotografie	9
1.1	Fragestellung	10
1.2	Annahmen und Thesen	11
1.3	Auswahl der Untersuchungsgegenstände	12
1.4	Übergeordnete Konzepte und Theorien	13
1.5	Forschungsstand	23
1.6	Vorgehensweisen und Methoden	27
1.7	Aufbau der Arbeit	28
1.8	Die Fotografie als Bild	29
1.9	Gegen den Pictorial Turn	32
2	Wissenschaftliche Konzeptualisierungen	37
2.1	Fiktionalität, Authentizität, Indexikalität	38
2.2	Literatur und Fotografie als Zeichen	48
2.3	Fotografie zwischen Kunst und Dokument	55
2.4	Erinnerung in Literatur und Fotografie	58
2.5	Simultanität und Nacheinander	65
2.6	Das erzählerische Potential von Fotografien	73
2.7	Konkurrenz zwischen Literatur und Fotografie	81
2.8	Mentale Bilder in Literatur und Fotografie	85
2.9	Subjektivität und Objektivität	87
2.10	Entstehungsprozesse	90
2.11	Formale Kriterien	95
2.12	Funktionale Kriterien	99
3	Literarisch-Fotografische Konzepte	101
3.1	Die Verbindung von Literatur und Fotografie im Roman	102
3.2	(Auto-)Biografie und Fotografie	135

3.3	Comic und Fotografie	158
3.4	Die Integration literarischer Texte in Fotografien	187
3.5	Integration literarischer Texte in Foto-Büchern	209
4	Fazit und Ausblick	251
5	Verzeichnis der verwendeten Literatur	259
5.1	Primärwerke	259
5.2	Sekundärliteratur	260
5.3	Internetquellen	275

1 Einleitung: Medien zwischen Literatur und Fotografie

„Die Photographie, als Beweis unwiderlegbar, aber unsicher, was den Sinn angeht – erhält Sinn durch Worte. Und die Worte, die für sich allein nur eine allgemeine Aussage sind, erhalten eine spezifische Authentizität durch die Unwiderlegbarkeit der Photographie. Zusammen sind die beiden sehr machtvoll; eine offene Frage scheint zur Gänze beantwortet zu sein.“¹

John Bergers Zitat über die Verbindung von Fotografie und Wort, die gemeinsam eine „offene Frage“ beantworten, scheint bis zum heutigen Zeitpunkt nur für bestimmte Textgattungen zu gelten. Während die Verbindung von Fotografien und Worten in nicht-fiktionalen Medien wie Tageszeitungen, Magazinen und Lexika üblich ist, so stellt die Kombination von Fotografie und Literatur bis heute eine Ausnahme innerhalb der Künste dar.

Literarische Texte scheinen nicht nach der vermeintlichen Authentizität und Unwiderlegbarkeit der Fotografie zu verlangen. Die Polyvalenz der Literatur, und damit ihr literarisches Potential, scheint durch Illustrationen, die den Leser² auf eine eindeutige Lesart festlegen könnten, gefährdet.

Auch historisch existierten Vorbehalte gegen die Fotografie von Seiten der Li-

1 | John Berger, Erscheinungen. In: John Berger/Jean Mohr, *Eine andere Art zu erzählen*. Frankfurt 2000. S. 92. In allen wörtlichen Zitaten wurde die ursprüngliche Schreibweise beibehalten. Anpassungen an die neue Rechtschreibung wurden nicht vorgenommen. Anführungszeichen wurden in ein einheitliches Format gebracht.

2 | Mit Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung ist in diesem Buch, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die weibliche Form mitgemeint.

teraten. Als im Jahr 1839 mit der Fotografie ein neues, technisches Bildmedium in Erscheinung trat, markierte dieses zunächst einen Bruch mit der Literatur: Die Fotografie galt als kühle Technik, die der einsamen magischen Praxis der Literatur radikal gegenüberstand.³ Insgesamt lässt sich festhalten, dass in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein Wettstreit zwischen Fotografie und Literatur entstand, der weitaus erbitterter geführt wurde, als vormals zwischen der Malerei und den literarischen Medien.⁴

Trotz des starken Spannungsverhältnisses zwischen den beiden Medien wagten und wagen sich einige Literaten und Künstler an die abschnittsüberschrift groß intermediale Verknüpfung von Literatur und Fotografie: Sie bezeugen, dass die Fotografie den literarischen Text eben nicht auf eine Bedeutung festlegt, sondern ihr Bedeutungsdimensionen hinzufügen kann. Sie zeigen, dass die Beziehung zwischen der Literatur und der Fotografie eine komplexe, fruchtbare und stets neu akzentuierbare ist.

1.1 FRAGESTELLUNG

In der vorliegenden Arbeit soll das spezifische Verhältnis zwischen dem „Schriftmedium“ Literatur und dem „Bildmedium“ Fotografie eingehend untersucht werden. Mit Hilfe verschiedener Medien, die literarische und fotografische Elemente miteinander verknüpfen, sollen die zahlreichen Wechselwirkungen von Narrativität und Visualität als grundlegende Formen der kulturellen Sinnstiftung untersucht werden. Dabei stehen folgende Fragen im Zentrum der Analysen: Was passiert, sowohl auf struktureller, formaler, semantischer als auch sinnstiftender Ebene, mit einem literarischen Text, wenn dieser Fotografien integriert? Was geschieht mit einer Fotografie, die ihr mediales Spektrum durch die Kombination mit einem literarischen Text erweitert? Wie können literarischer Text und Fotografie miteinander interagieren und wie konturieren die beiden Medien gemeinsam die Bedeutungsdimensionen eines derart intermedialen Kunstwerks?

Es ist das Ziel der vorliegenden Arbeit, sich dem bildlich-textuellen Verhältnis von Fotografie und Literatur in Theorie und Praxis anzunähern und Wege zu exemplifizieren, wie dieses Verhältnis analysiert werden kann.

3 | Vgl. Ralph Köhnen, *Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*. München 2009. S. 374.

4 | Vgl. Köhnen 2009. S. 374-380.

1.2 ANNAHMEN UND THESEN

Als mögliche Antworten auf die soeben formulierten Fragestellungen lassen sich einige Annahmen und Thesen formulieren, die es im Hinblick auf die vorliegende Arbeit zu überprüfen gilt:

In der Kombination von Literatur und Fotografie können sich Interpretationen und Aussagen der beiden Einzelmedien ergänzen, bestätigen oder auch widersprechen. Sie können aber auch ohne einen erkennbaren Zusammenhang zum literarischen Text stehen und somit eine neue Perspektive auf die erzählte (bzw. gezeigte) Welt eröffnen. Von dieser Annahme ausgehend, soll zum ersten gezeigt werden, dass das Zusammenspiel der beiden Medien komplexere Bedeutungen ermöglicht, als die Literatur oder die Fotografie für sich allein stehend kommunizieren könnten. Das bedeutet, dass die in dieser Arbeit analysierten intermedialen Kunstwerke stärker wirken, „als die einzelnen Teile zusammengenommen.“⁵ In einem weiteren Schritt, wenn es um die Frage geht, wie diese komplexen Bedeutungen kommuniziert werden, steht die These im Zentrum, dass die Verbindung von Literatur und Fotografie nicht nur „eine Steigerung und Potenzierung von Komplexität“, sondern weiterhin „eine größere Sichtbarkeit der beiden Einzelmedien“⁶ ermöglicht. Die Fotografie und auch die Literatur, konturiert sich als Medium der Differenz mit einer spezifischen Medialität, die sich von anderen Gattungen abgrenzt.⁷ Es wird zu beweisen sein, dass die Verbindung von Literatur und Fotografie in besonderer Weise selbstreflexive Verweise auf ihre eigenen medialen Beschaffenheiten, auf ihre Möglichkeiten und Grenzen hervorruft und somit das Verhältnis der beiden Medien besonders gut zu konturieren vermag.⁸ Es ist an dieser Stelle von Bedeutung, die Zusammenhänge und Berührungspunkte zwischen den einzelnen Annahmen und Thesen zu berücksichtigen, insbeson-

5 | Erwin Koppen, *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einiger Medienentdeckung*. Stuttgart 1987. S. 221.

6 | Annette Simonis, Liebesbriefkommunikation der Gegenwart zwischen alt und neu: Schrifttradition, SMS, MMS und Internet. In: Dies./ Renate Stauf/ Jörg Paulus (Hg.), *Der Liebesbrief, Schriftkultur und Medienwechsel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin/ New York 2008. S. 444.

7 | Vgl. Herta Wolf, Tears of Photography. In: *Grey Room*, MIT Press, 29, 2007. S. 68.

8 | In diesem Kontext ist es wichtig, auf das Spannungsverhältnis der Medien einzugehen, das auf den ersten Blick von vielen Oppositionspaaren (Authentizität vs. Fiktionalität, Konkretheit vs. Abstraktheit etc.) bestimmt ist, auf den zweiten Blick aber auch Berührungspunkte aufweist.

dere deswegen, weil die hier formulierten Thesen bislang noch nicht systematisch im Zusammenhang diskutiert worden sind.

1.3 AUSWAHL DER UNTERSUCHUNGSGEGENSTÄNDE

Gegenstand der vorliegenden Dissertation sind Medien, die Fotografie und Literatur in einem Werk kombinieren. Beide Medien müssen tatsächlich und materiell vorhanden sein. Verweise des einen Mediums auf das andere sind für die vorliegende Arbeit nicht von Bedeutung, da mediale Selbstreflexivität in der Kombination zweier Medien besser beobachtet werden kann, als wenn der Bezug des einen Mediums auf ein anderes metaphorisch oder durch Verweis hergestellt wird.

Eine weitere Eingrenzung wurde insofern getroffen, als dass hauptsächlich Primärwerke untersucht werden, die nach 1980 erschienen sind. Der Grund für diese Auswahl ist, dass in den 1980er Jahren das theoretische Interesse an der Fotografie enorm zunahm. Während Roland Barthes 1977 in einem Interview die Fotografie als „Stiefkind der Kultur“⁹ bezeichnete, leiteten wenig später zwei der bedeutendsten Schriften der Fototheorie Susan Sontags *On Photography* (Orig. 1977) und Roland Barthes *La chambre claire* (Orig. 1980) eine Entwicklung ein, die als „theoretischer Boom“ bezeichnet werden kann.¹⁰ Da in der vorliegenden Arbeit davon ausgegangen wird, dass Kombinationen aus Literatur und Fotografie selbstreflexiv ihre eigene Beschaffenheit thematisieren, ist es folgerichtig anzunehmen, dass dieser theoretische Boom und seine Inhalte in den Kunstwerken reflektiert wird. Weiterhin liegt nahe, dass das fotografische Medium durch die vermehrte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seiner Ontologie eine kulturelle Aufwertung erfährt und somit auch für die Literatur an Reiz gewinnt.

Außerdem ist seit den 1980er Jahren eine Zunahme an literarisch-fotografischen Werken zu verzeichnen. Ein Grund für die vermehrte Integration von Fotografien in die Literatur ist ein erstarktes Interesse an der Erinnerungskultur. Die Fotografie gilt als ein Medium, welches der Vergangenheit und der Erinnerung besonders nahe

9 | Roland Barthes, Über Fotografie. Interview mit Angelo Schwarz (1977) und Guy Mandery (1979). In: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie*. Frankfurt a.M. 2002. S. 82.

10 | Vgl. Jörn Glasenapp, *Die deutsche Nachkriegsfotografie. Eine Mentalitätsgeschichte in Bildern*. München 2008. S. 23. Interessanterweise sind diese beiden wichtigen Fotokritiker auch Literaturkritiker. Eine Verbindung zwischen den scheinbar so unterschiedlichen Medien Literatur und Fotografie liegt somit nahe.

steht und das deswegen einen gewissen Reiz auf die Gedächtnisliteratur ausübt. Diese Gedächtnisliteratur wurde in Deutschland in den 1990er Jahren unter anderem durch den Fall der Berliner Mauer und den bevorstehenden Tod der letzten Überlebenden des Holocaust populär. Auch die Etablierung der digitalen Fotografie, die die analoge Fotografie scheinbar zum Verschwinden bringt, könnte die literarischen Medien zu einer Auseinandersetzung mit dem „untergehenden Medium“ inspirieren.

Konkret wurden für diese Arbeit acht Primärwerke ausgewählt, die sich grob in fünf Werkgruppen einordnen lassen. In der ersten Werkgruppe werden fiktionale Texte untersucht, die Fotografien integrieren. Hier wurden W.G. Sebalds Erzählungen *Die Ausgewanderten* und Jonathan Safran Foers *Extrem Laut & Unglaublich Nah* ausgewählt. In der zweiten Werkgruppe wurden zwei (auto-)biographische Texte von Monika Maron gewählt. *Pawels Briefe* und *Geburtsort Berlin* weisen beide Bezüge zur referentiellen Lebenswirklichkeit der Autorin auf, nutzen die Fotografie jedoch auf ganz unterschiedliche Weise. Die dritte Werkgruppe widmet sich der Fotografie im Comic. Hier wird die dreiteilige Comicreihe *Der Fotograf* von Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert und Frédéric Lemerrier vorgestellt.

Darauf folgend wird es um die Integration literarischer Texte in Fotografien gehen. Hier bildet die Fotoserie *Women of Allah* der persisch-amerikanischen Fotografin Shirin Neshat den Untersuchungsgegenstand. Neshat versieht ihre Fotografien nachträglich mit Gedichten persischer Lyrikerinnen. In der fünften und letzten Werkgruppe geht es um die Integration literarischer Texte in Fotobüchern. Zum einen wird Sophie Calles Fotobuch *Double Game* vorgestellt, zum anderen Michael Lesys Werk *Wisconsin Death Trip*. In diesen beiden Werken ist die Fotografie das präsentere Medium.

Die Auswahl zeigt, dass im heterogenen Korpus darauf geachtet wurde, ein ausgeglichenes Verhältnis zwischen dominant-literarischen und dominant-fotografischen Werken herzustellen. Dieses wurde in bisherigen Studien noch nicht geleistet. Weiterhin sind die besprochenen Kunstwerke als repräsentativ einzustufen. Sie zeigen in besonderem Maße die Komplexität des fotografisch-literarischen Verhältnisses und die Subtilität, mit der es präsentiert wird.

1.4 ÜBERGEORDNETE KONZEPTE UND THEORIEN

Die vorliegende Arbeit ist interdisziplinär angelegt und untersucht zwei verschiedenartige Künste in ihrer medialen Kombination. Drei Theorien und Konzepte sind bedeutend für diese Arbeit. Da durch die Kombination von Literatur und Fotografie Grenzen zwischen zwei distinkten Medien überschritten werden, ist erstens das Kon-

zept der Intermedialität als Hintergrund für die Untersuchungen dieser Arbeit von großer Bedeutung. Zweitens sind die Erkenntnisse der Fototheorie entscheidend, um die selbstreflexiven Verweise der Fotografien auf ihre eigene Beschaffenheit zu erkennen und zu beschreiben. Ähnliches gilt für die Literatur und ihre Theorien. Hier sind vor allen Dingen solche Literaturtheorien von Bedeutung, die den ontologischen Kern der Literatur zu erfassen versuchen.

Um das Verhältnis von Literatur und Fotografie adäquat skizzieren zu können, sind folglich die Theorien der beiden Künste ebenso von Bedeutung, wie das Konzept der Intermedialität, dass auf das Zusammenspiel der beiden Medien anwendbar ist.

1.4.1 Intermedialität

Obwohl das Stichwort „Intermedialität“ aus heutigen kulturwissenschaftlichen Debatten nicht mehr wegzudenken ist, scheint eine exakte Definition dieses Begriffs schwierig zu sein. Irina Rajewsky umschreibt noch im Jahr 2002 die Intermedialität als einen *termine ombrello*, als einen Schirmbegriff, der in der wissenschaftlichen Diskussion mit den unterschiedlichsten Bedeutungen belegt ist.¹¹ Die wenig transparente Definitionslage zur Intermedialität erschwert die wissenschaftliche Diskussion und macht in Monographien zum Thema immer wieder Erläuterungen zur methodischen und theoretischen Fundierung und sogar zur Bedeutung des Begriffs selbst notwendig.

Diese definitorische Unsicherheit sollte aber nicht als Nachteil des Konzepts gewertet werden. Die Mehrdimensionalität und die Wandelbarkeit der intermedialen Konzepte können auch positive Impulse liefern, wie zum Beispiel Jochen Mecke und Volker Roloff erläutern:

„Das Gleiten und Entgleiten der Begriffe gehört paradoxerweise [...] zum Prinzip der Intermedialität selbst. Darin liegt aber gerade seine Überlegenheit gegenüber traditionellen Abgrenzungen und Systematisierungen der Fachsprachen einzelner Medien, die die aktuellen Hybridisierungen der Medienszene gar nicht mehr erfassen können.“¹²

11 | Vgl. Irina Rajewsky, *Intermedialität*. Tübingen/ Basel: 2002. S. 6/7.

12 | Jochen Mecke/Volker Roloff, Intermedialität in Kino und Literatur der Romania. In: Dies. (Hg.), *Kino-(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen 1999. S. 8.

Intermedialität scheint eines der so genannten Fraktale zu sein, die Komplexität nicht reduzieren, sondern verdeutlichen.¹³

Dennoch ist es, mindestens um einen gemeinsamen Redegegenstand zu definieren, absolut notwendig und in einem gewissen Rahmen auch möglich, sich dem komplexen Konzept der Intermedialität theoretisch anzunähern.

Grundsätzlich bezeichnet Intermedialität ein „Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Ausdrucks- oder Kommunikationsmedien“¹⁴ oder anders formuliert „die interrelationale Verschränkung symbolisch-narrativen Materials in verschiedenen medialen Formaten und Genres“¹⁵.

Der Terminus ist also ein Oberbegriff für die Gesamtheit der Phänomene, die Mediengrenzen durchdringen.¹⁶ Hier sollte aber grundsätzlich festgehalten werden, dass bei der Betrachtung künstlerischer Werke im Hinblick auf ihre intermediale Qualität nicht außer Acht gelassen werden darf, dass lediglich ein Auftreten zweier Medien nicht automatisch ein Beweis für intermediale Phänomene ist. Werner Wolf schreibt: „Ich möchte daher die bloße Thematisierung [...] aus dem Geltungsbereich der Intermedialität ausgrenzen und erst die (zusätzliche) Inszenierung eines Fremdmediums in einem Werk (in Form von Imitation, Integration oder wenigstens Kombination) als Intermedialität ansprechen.“¹⁷ Um aus einem medialen Produkt ein intermediales Produkt zu schaffen, reicht ein Nebeneinander mehrerer Medien nicht aus. Die verschiedenen Medien müssen in einem konzeptionellen Miteinander verschmelzen, das dem Rezipienten neue Dimensionen des Erfahrens eröffnet.¹⁸ Das gilt vor allem für die vorliegende Arbeit: Es wird von Intermedialität als einem Konzept ausgegan-

13 | Ebd.

14 | Werner Wolf, Intermedialität. In: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*. Stuttgart/Weimar 2004.

15 | Wolfgang Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative : eine Einführung*. Wien 2008. S. 172.

16 | Vgl. Rajewsky 2002. S. 12. Insgesamt dienen in der vorliegenden Arbeit die etablierten Konzepte von Werner Wolf und Irina Rajewsky als operationalisierbare Hintergrundfolie. Dieses bedeutet aber nicht, dass ihr Konzept nicht an einigen Stellen hinterfragt oder modifiziert wird.

17 | Wolf 1996. S. 87/88.

18 | Vgl. Jürgen E. Müller, Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. In: Jörg Helbig (Hg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin 1998. S. 31/32.

gen, das sowohl auf Produktions- als auch auf Rezeptionsebene mitreflektiert werden sollte.¹⁹ Im Folgenden sollen (inter)mediale Konzepte näher spezifiziert werden.

1.4.1.1 Medien: (k)ein Definitionsversuch

Der Begriff der Intermedialität enthält den des Mediums, wodurch eine Annäherung an diesen Begriff für das Verständnis von Intermedialität notwendig erscheint. Jede Intermedialitätstheorie muss davon ausgehen, dass Medien sich voneinander unterscheiden und abgrenzen. Gleichzeitig ist aber unbestritten, dass Mediengrenzen verwischen können und dass verschiedene Aspekte, die das Wesen eines Mediums bestimmen, Konventionen und historischen Veränderungen unterworfen sind. Der Begriff Einzelmedium sollte außerdem nicht mit Monomedialität gleichgesetzt werden.

In meiner Arbeit möchte ich von einem „relativen Konstruktcharakter“²⁰ der Medien ausgehen. Das bedeutet, dass Medien trotz ihrer historischen Wandelbarkeit eine Art ontologischen Kern besitzen, der sie von anderen Medien unterscheidet. Auch wenn beispielsweise eine Fotografie die Malerei imitiert, auf sie verweist oder ihre Funktionsweisen nachahmt, so bleibt sie doch eine Fotografie. Sie bleibt etwas, das sich vom Gemälde unterscheidet. An dieser Stelle sollte jedoch berücksichtigt werden, dass gewisse Kombinationen aus unterschiedlichen Medien zu einer eigenen medialen Form gefunden haben, so wie etwa die Oper oder die so genannten *film stills*.

Jenseits dieser Grundannahme ist eine nähere Bestimmung des Medienbegriffs jedoch mit großen Schwierigkeiten verknüpft. Zum einen existieren sehr weit gefasste Definitionen, wie etwa McLuhans Diktum, das besagt, dass Medien „extensions of man“²¹ seien. Diese von McLuhan gesetzte Definition fasst den Medienbegriff so weit, dass selbst Alltagsgegenstände als „extensions of man“ und somit als Medien

19 | Ähnliches hat Ulrich Broich 1985 auch für intertextuelle Bezüge gefordert. Für diese sollte gelten, dass „nicht nur Autor und Leser sich der Intertextualität eines Textes bewusst sind, sondern [...] jeder der beiden Partner des Kommunikationsvorgangs darüber hinaus das Intertextualitätsbewußtsein seines Partners miteinkalkuliert.“ (Ulrich Broich/ Manfred Pfister (Hg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: 1985. S. 31.)

20 | Diesen Begriff verdanke ich Irina Rajewsky. Sie verwendete ihn in ihrer Keynote Lecture auf dem von der Studienstiftung des deutschen Volkes gefördertem Forschungskolloquium „Mediales Erzählen. Medialität, Intermedialität, Transmedialität“ am 12.09.2009 in Hamburg.

21 | Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York 1964.

gewertet werden können.²² Diese Annäherung an den Begriff ist für die (literaturwissenschaftliche) Auseinandersetzung mit Intermedialität aber insofern problematisch, als dass sie viel zu viele Medien innerhalb eines Werkes produzieren würden.

Sehr eng gefasste Medienbegriffe hingegen lassen meist nicht genug Raum für die Erscheinungsformen unterschiedlicher Medien.²³ Die enorme Spannweite der Definitionen verrät bereits, dass sich die Medienwissenschaft bislang nicht auf einen gemeinsamen Medienbegriff festlegen konnte und wollte. Albert Kümmel und Petra Löffler konstatieren:

„Der Beliebtheit des Medienbegriffs in aktuellen geisteswissenschaftlichen Diskussionen entspricht seine Unschärfe. Zahlreiche Theorieangebote kreisen um ihren Gegenstand wie ein Taifun um sein bekanntermaßen leeres Auge. Dennoch haben sich weder ontologische noch funktional Medientheorien auf eine gemeinsame Definition einigen können.“²⁴

Die Medienwissenschaft ist sich folglich einig über die Uneinigkeit in der so wichtig scheinenden Bestimmung ihres Gegenstandes. Bernhard Dotzler bringt dieses Dilemma präzise auf den Punkt, wenn er schreibt: „[...] nichts scheint dringender, aber nichts wäre auch fruchtloser als definieren zu wollen, was Medien eigentlich sind.“²⁵ Auf die definitorische Unsicherheit in der Begriffsbestimmung soll hier zum einen mit Marie Laure Ryan und zum anderen mit einem Vorschlag Martin Seels reagiert werden. Ryan definiert Medien in der Form, wie sie für Betrachtungen intermedialer Phänomene fruchtbar gemacht werden können und schreibt:

„Medium as used in literary and intermediality studies, is a conventionally and culturally distinct means of communication, specified not only by particular technical or institutional channels [...] but primarily by the use of one or more semiotic systems in the public transmission of contents that include, but are not restricted to, referential ‚messages‘.“²⁶

22 | Vgl. Werner Wolf, The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature. In: Martin Heusser/Andreas Fischer/Andreas H. Jucker (Hg.), *Mediality/Intermediality*. Tübingen 2008. S. 18.

23 | Ebd.

24 | Albert Kümmel/Petra Löffler, Einleitung. In: Dies. (Hg.), *Medientheorie 1888-1933: Texte und Kommentare*. Frankfurt a.M. 2002. S. 11.

25 | Bernhard J. Dotzler, Die Adresse des Mediums: Einleitung. In: Stefan Andriopoulos/Gabriele Schabacher/Eckhard Schumacher (Hg.), *Die Adresse des Mediums*. Köln 2001. S. 9.

26 | Marie Laure Ryan, *Media and Narrative*. zitiert nach Wolf 2008. S. 290.

Es geht Ryan also nicht um eine allgemeingültige Festlegung des Medienbegriffs, sondern um eine sinnvolle Konturierung innerhalb der (literaturwissenschaftlichen) Intermedialitätsdebatten, sie betont hier insbesondere die distinkte semiotische Form der gängigen Kommunikationsmedien.

Martin Seel zielt in eine ähnliche Richtung, wenn er fordert: „Eine ausgearbeitete Theorie der Medien hätte eine Theorie der Differenz und des Verhältnisses der unterschiedlichen Arten von Medien zu sein.“²⁷ In der vorliegenden Arbeit geht es um das Verhältnis von Literatur und Fotografie, es wird also ein kleiner Schritt im Sinne der Forderung Seels vorgenommen und versucht, die spezifischen Besonderheiten zweier distinkter Medien gegenüberzustellen. Selbstverständlich müssen vor diesem Hintergrund intermediale Konzepte reflektiert werden.

1.4.1.2 Intermediale Kategorien

Intermediale Phänomene lassen sich näher in Kategorien spezifizieren. Die drei Erscheinungsformen des Intermedialen sind Medienwechsel, intermediale Bezüge und Medienkombination.²⁸

Beim Medienwechsel wird ein bereits bestehendes Werk in ein neues, anderes Medium übertragen. Als Beispiel für den Medienwechsel wäre etwa die Literaturverfilmung, oder umgekehrt, das Buch zum Film zu nennen.²⁹

Für intermediale Bezüge gilt, dass der Kontakt zwischen zwei Medien metaphorisch vollzogen wird. Dies bedeutet: Der Bezug eines Mediums zu einem anderen wird durch implizite oder explizite Verweise hergestellt. Das semiotische System des

27 | Martin Seel, *Medien der Realität und Realität der Medien*. In: Sybille Krämer (Hg.), *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt a.M. 2000. S. 257.

28 | Vgl. Rajewsky 2002. S. 12

29 | Vgl. Franziska Mosthaf, *Metaphorische Intermedialität. Formen und Funktionen der Verarbeitung von Malerei im Roman. Theorie und Praxis in der englischsprachigen Erzählkunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Trier 2000. S. 5/6. Im Zusammenhang mit dem Medienwechsel sollte noch kurz die Transmedialität Erwähnung finden. Unter diesem Begriff sind Verfahren subsumiert, „die man als medienunspecifische Wanderphänomene bezeichnen könnte.“ (Rajewsky 2002. S. 12) Dieses bedeutet, dass ein Stoff in verschiedenen Medien umgesetzt wird. Im Gegensatz zum Medienwechsel ist es in der transmedialen Forschung nicht wichtig oder auch nicht möglich, ein Ursprungsmedium auszumachen. Mythen und Legenden beispielsweise sind nicht an ein Ursprungsmedium gebunden und können auf verschiedenste Weise, sowohl filmisch als auch literarisch oder malerisch medial umgesetzt werden.

kontaktnehmenden Mediums³⁰ bleibt dabei einheitlich und geschlossen.³¹ Materiell präsent ist also nur dieses kontaktnehmende Medium.³² Die Verweise des einen Mediums auf ein anderes können sowohl inhaltlich, wie etwa durch Ekphrasis, als auch formal, wie etwa durch einen an die Musik angelehnten Sprachrhythmus, verlaufen. Sie können auf ein gesamtes System, wie etwa die Musik als Kunstform (Systemreferenz) oder auf ein einzelnes Werk, wie etwa einen bestimmten Popsong (Einzelreferenz), verweisen.

Der dritte Phänomenbereich der Intermedialität, die Medienkombination, verbindet mindestens zwei verschiedene Medien in einem Werk. Beide Medien sind im Werk materiell präsent. Typische Beispiele für Medienkombinationen sind der Fotoroman, der Film oder die Oper. Ich möchte an dieser Stelle Medienkombinationen noch einmal in zwei Kategorien unterscheiden, die ich „offene“ und „verdeckte“ Medienkombinationen nennen möchte. In offenen Medienkombinationen sind die beteiligten Medien für alle Rezipienten sofort erkenn- und erfassbar. In Fotoromanen ist es beispielsweise offenkundig, dass hier Fotografien und literarische Texte miteinander kombiniert werden. In verdeckten Medienkombinationen sind die beteiligten Medien derart miteinander verschmolzen, dass sie für den Rezipienten kaum noch greifbar sind und sich zu einem eigenständigen Medium entwickelt haben.³³ Comics beispielsweise werden kaum noch als Text-Bild-Kombination verstanden³⁴, sondern vielmehr als eigenständige Kunstform. Auch der Film wird als eigenständiges Medium und nicht unbedingt als Hybrid aus Sprache, bewegtem Bild und Musik wahrgenommen. Die Polymedialität dieser Ausdrucksformen ist folglich medienkonstitutiv. Selbstverständlich existieren zwischen diesen beiden Formen der Medienkombination Grenzverwischungen: Bilderbücher für Kinder haben sich als eigenständige Ausdrucksform etabliert, dennoch ist für den Rezipienten die Kombination aus Text und

30 | Vgl. zu dem Terminus „kontaktgebendes/kontaktnehmendes Medium“: Werner Wolf, Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs „The Sting Quartet.“ In: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 21, 1996. S. 85-116.

31 | Vgl. Mosthaf 2000, S. 7.

32 | Vgl. Rajewsky 2002. S. 17/19.

33 | Die unterschiedlichen Formen der Medienkombination deutet Irina Rajewsky bereits an, wenn sie schreibt, dass die Kombination zweier Medien „zur Herausbildung eigenständiger Kunst- oder Mediengattungen“ führen könne. (Rajewsky 2002. S. 15.)

34 | Hier ist zu berücksichtigen, dass es auch Comics gibt, die ganz ohne Text auskommen.

Bild offenkundig. Ferner sollte berücksichtigt werden, dass in einem, beispielsweise literarischen, Werk selbstverständlich auch alle drei Kategorien von Intermedialität (Medienwechsel, intermedialer Bezug, Medienkombination) gemeinsam auftreten können.³⁵

Für die vorliegende Arbeit ist die offene Medienkombination der wichtigste Erscheinungsbereich der Intermedialität, da sie ein Auswahlkriterium für alle gewählten Untersuchungsobjekte darstellte.

1.4.1.3 Differenzierungsmöglichkeiten

Neben Irina Rajewskys Unterteilung des Intermedialen in Kategorien, schlägt Werner Wolf weitere Kriterien vor, um das komplexe Phänomen Intermedialität zu differenzieren. Er gibt an, dass sich Intermedialität nach folgenden Kriterien näher unterscheiden lasse:

- nach beteiligten Medien
- nach der Dominanzbildung
- nach der Genese der Intermedialität
- nach der Quantität der intermedialen Bezugnahmen
- nach der Qualität der intermedialen Bezugnahmen

Diese Differenzierung ist typologischer Natur.³⁶ Für die vorliegende Arbeit bedeutet das zum ersten, dass Literatur und Fotografie beteiligt sind. Zum zweiten muss darauf geachtet werden, ob die Literatur oder die Fotografie im Werk einen dominanten Part einnimmt, oder ob das Verhältnis zwischen den Medien ausgeglichen ist. Ich möchte Wolfs zweites Kriterium insofern erweitern, als dass ich zwischen quantitativer und qualitativer Dominanz unterscheiden möchte. Die quantitative Dominanz bezieht sich schlicht auf die Menge von literarischem Text und abgedruckter Fotografie, die qualitative Dominanz bezieht sich auf die Rolle des Einzelmediums bei der Konstruktion von Bedeutung. Die Frage nach der Genese der Intermedialität lässt sich zunächst gut auf die Kategorien Rajewskys beziehen. Für die Medienkombination zwischen Literatur und Fotografie bedeutet dies, dass beispielsweise auch Fragen nach der Herkunft der Fotografien bedeutsam werden können. Da es bei den letzten beiden Kriterien um intermediale Bezugnahmen und nicht etwa um Medienkombination geht, sind diese für die vorliegende Arbeit nicht von Bedeutung, der Unterschied zwischen quantitativer und qualitativer Dominanzbildung ist allerdings hier bereits angelegt.

35 | Vgl. Rajewsky 2002. S. 18/19.

36 | Vgl. Wolf 2004. Intermedialität.

Neben Intermedialität findet auch der Begriff Intermedialisierung Verwendung. Dieser Terminus verweist auf den prozesshaften Charakter des Phänomens.³⁷ Für die vorliegende Arbeit ist dieser Begriff insofern relevant, als dass der Entstehungsprozess der Medienkombinationen, sofern er nachvollziehbar ist, mitreflektiert wird.

1.4.1.4 Probleme der Intermedialitätsforschung

Bei der Analyse intermedialer Phänomene existieren einige grundsätzliche Schwierigkeiten, die es mitzubedenken gilt. Zum ersten wäre die bereits mehrfach erwähnte unpräzise Definitionslage zu nennen. Die Begriffe Medien, Intertextualität, Intermedialität, Text und Bild erfahren in wissenschaftlichen Arbeiten häufig Bedeutungsverschiebungen. Es fehlt bislang ebenfalls an einer methodischen Fundierung zur Untersuchung intermedialer Phänomene.

Diese Tatsache resultiert unter anderem daraus, dass in der Intermedialitätsforschung unterschiedliche Medien (Künste) untersucht werden, die jeweils unterschiedliche Analysekriterien verlangen. Diese Problematik gilt vor allem für die Medienkombination, da hier mehrere Medien tatsächlich und materiell in einem Werk präsent sind. Es „besteht bei der Untersuchung hybrider Medien immer die Gefahr einer diffusen Zielsetzung aufgrund der generellen Inkongruenz der Analysekatégorien der betroffenen Wissenschaften.“³⁸ Hinzu kommt, dass die Autorinnen und Autoren wissenschaftlicher Beiträge zum Thema Intermedialität zumeist einer bestimmten Wissenschaftsrichtung angehören. Werner Wolf formuliert dieses wie folgt: „Intermediality research by definition integrates two scholarly fields, whereas scholars in the majority of cases (and in my case, too) are experts in one field only and mere amateurs in the second one.“³⁹ In der vorliegenden Arbeit werden die Medienkombinationen aus einer komplementären Perspektive aus Literatur- und Kunstwissenschaft untersucht, da Intermedialität eine Interdisziplinarität erfordert, die aufgrund der Spezialisierung der geisteswissenschaftlichen Disziplinen zwar schwierig, aber dennoch notwendig ist. Dabei werden zunächst die disziplinären Grundlagen der Literatur- und Fototheorie berücksichtigt. Erst in einem zweiten Schritt werden die Analyseergebnisse

37 | Vgl. Ansgar Nünning, Zwischen der realistischen Erzähltradition und der experimentellen Poetik des Postmodernismus: Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des englischen Romans seit dem Zweiten Weltkrieg aus gattungstheoretischer Perspektive. In: Ders. (Hg.), *Eine andere Geschichte der englischen Literatur. Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick*. Trier 2004. S. 233.

38 | Mosthaf 2000. S. 7.

39 | Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam/Atlanta 1999. S. 6.

miteinander in Verbindung gesetzt. Dieses Vorgehen ist angelehnt an eine Forderung Werner Wolfs, der fast zehn Jahre nach seiner Formulierung der Probleme der Intermedialitätsforschung schreibt: „Like all interdisciplinary studies, interdisciplinarity requires first and foremost disciplinary, otherwise it would loose its basis.“⁴⁰ Anders als Wolf, der die Literaturwissenschaft als „interface for all other media“⁴¹ etablieren möchte, sollen hier die beiden Medien Literatur und Fotografie auf Augenhöhe betrachtet werden.

Eine weiteres Problem liegt darin, dass, wie in Kapitel 1.4.1.1. bereits erwähnt worden ist, von einer grundsätzlichen Unterscheidbarkeit der Medien ausgegangen werden muss. Das impliziert, dass historische Veränderungen in der Konstruktion und Bestimmung eines Mediums häufig nicht angemessen berücksichtigt werden können und dass Randphänomene oder Ausnahmereischeinungen oft keine angemessene Beachtung erfahren. Gerade Abgrenzungsversuche von Medien untereinander führen oft dazu, dass der historischen und soziokulturellen Bandbreite eines Mediums nicht genügend Aufmerksamkeit zuteil wird.

Generell soll die Nennung der Probleme bei der Erforschung intermedialer Phänomene keineswegs wissenschaftliche Beiträge relativieren, sondern lediglich Problembewusstsein fördern und anregen, eine metawissenschaftliche Diskussion zur Intermedialitätsproblematik zu führen.

1.4.2 Fototheorie

Seit der Erfindung der Fotografie im Jahr 1839 entstehen auch erste theoretische Schriften zu diesem Medium. Während die Diskussion zu Beginn vor allem von der Frage geprägt war, wie kunstwürdig die Fotografie sei, so beschäftigten und beschäftigen sich spätere Schriften vor allem mit der Frage nach dem Wesen der Fotografie und was dieses Medium von anderen (Bild-)Medien unterscheidet.

Genau diese Fragestellungen der Fototheorie sind bedeutsam für die vorliegende Arbeit. Es soll um die spezifischen Qualitäten des Mediums Fotografie gehen, um ihre Möglichkeiten, ihre Grenzen, ihre Besonderheiten, kurz: um die Ontologie des fotografischen Bildes. Hier interessiert insbesondere das Verhältnis des Mediums zur Literatur. Außerdem ist es wichtig, innerhalb der Fototheorie sensibel für Möglichkeiten zur Analyse des Mediums zu sein. Auch die Bestimmung des fotografischen Mediums ist historisch kontextualisier- und daher wandelbar. Daher sind für diese Arbeit besonders diejenigen Theorien interessant, die um und nach 1980 formuliert

40 | Wolf 2008. S. 39.

41 | Ebd.

wurden. Bei diesen kann davon ausgegangen werden, dass sie sich auf die besprochene Literatur und darin enthaltene Fotografien am besten beziehen lassen.

1.4.3 Literaturtheorie

Im Gegensatz zur Fototheorie beschäftigt sich die Literaturtheorie seltener mit der Frage, was die Literatur ausmacht, was sie leisten und was sie nicht leisten kann. Theoretische Schriften zur Literatur beschäftigen sich selten mit ihrem „Wesen“, sondern meist mit den Möglichkeiten des adäquaten Umgangs mit diesem Medium. Für die vorliegende Arbeit sind vor allem die seltenen Schriften relevant, die sich mit den medialen Besonderheiten von literarischen Texten auseinandersetzen und die nach dem Wesen des literarischen Textes forschen.

Dennoch sind die wissenschaftlichen Theorien zur Analyse von literarischen Texten von Bedeutung, da überlegt wird, inwiefern sich narratologische Konzepte und Begriffe auch auf die Betrachtung von Fotografien anwenden lassen.⁴²

1.5 FORSCHUNGSSTAND

Ausgehend von den für diese Arbeit wichtigen Theorien und Konzepten, soll auch der Forschungsstand in verschiedene Unterkategorien eingeteilt werden.

1.5.1 Literatur und Fotografie

Während den Beziehungen zwischen Text und Bild im Allgemeinen seit jeher eine großes wissenschaftliches Interesse zuteil wird, stellen Medien zwischen Literatur und Fotografie ein weniger erforschtes wissenschaftliches Betätigungsfeld dar. Hier sind vor allen Dingen die Monographie von Erwin Koppen mit dem Titel *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung* aus dem Jahr 1987 und sein fünf Jahre später erschienener Aufsatz *Über einige Beziehungen zwischen Photographie und Literatur* zu nennen. Monographisch ist das Wechselspiel zwischen diesen beiden Medien außerdem im Hinblick auf den Fotoman näher beleuchtet. Hier widmet sich Thomas von Steinaecker beispielsweise den Fototexten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds.⁴³Jüngst

⁴² | Welche konkreten literatur- und fototheoretischen Schriften von Bedeutung sind, wird im Forschungsstand (Kap. 1.5) angegeben.

⁴³ | Vgl. Thomas von Steinaecker, *Literarische Fototexte. Zur Funktion der Foto-*

erschienen ist Marina Hertrampfs umfassende Studie zu Fotografie und Roman, die sich unter anderem dem Werk Patrick Devilles widmet.⁴⁴ Dem Verhältnis von Fotografie und Sprache wird sehr eindrücklich in der 1999 erschienenen Monographie *The spoken image* von Clive Scott nachgegangen. Scott unterscheidet allerdings nicht zwischen literarischen Texten und anderen Textsorten. Silke Horstkotte führt Fotografie und Erinnerung in ihrer Schrift *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur* (2009) zusammen. Auch sie widmet sich unter anderem den Texten W.G. Sebalds, deren visuelle Elemente mittlerweile sehr gut erforscht sind. Fotografie und Narration werden beispielsweise in der Monographie *Hybrides Erzählen. Text-Bild-Kombinationen bei Jean Le Gac und Sophie Calle* (2008) untersucht. Hier lassen sich auch wichtige Schnittstellen für das Verhältnis von Literatur und Fotografie herausarbeiten.

Ein umfassenderer Überblick zu den verschiedenen Formen und Funktionen der Kombinationen aus Literatur und Fotografie wurde bislang noch nicht geleistet. Diese Lücke möchte die vorliegende Arbeit schließen.

1.5.2 Text-/Bild-Forschung

Anders präsentiert sich die Forschungslage zum Text/Bild-Verhältnis im Allgemeinen. Die Beziehung zwischen Verbalität und Visualität gilt als ein Schlüsselthema der gegenwärtigen Kulturwissenschaft. Bilder sind keinesfalls mehr „einem dominanten Text-Paradigma unterzuordnen“⁴⁵, sondern werden als dem Text ebenbürtig verstanden. Einige der grundsätzlichen Überlegungen zum Verhältnis von Text und Bild können auch für die spezielle Relation von Literatur und Fotografie fruchtbar gemacht werden.

Als exemplarisch für die zahlreichen Sammelbände zum Verhältnis von Text und Bild möchte ich hier die Werke von Heinz J. Drügh und Maria-Moog Grünewald (2001), Ulla Fix und Hans Wellmann (2000), Annegret Heitmann und Joachim Schie-

grafien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds. Bielefeld 2007.

44 | Vgl. Marina Ortrud M. Hertrampf, *Photographie und Roman. Analyse – Form – Funktion. Intermedialität im Spannungsfeld von nouveau roman und postmoderner Ästhetik im Werk von Patrick Deville.* Bielefeld 2011.

45 | Silke Horstkotte/Karin Leonhard, Einleitung. „Lesen ist wie Sehen“ - über Möglichkeiten und Grenzen intermedialer Wahrnehmung. In: Silke Horstkotte/Karin Leonhard (Hg.), *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text.* Köln/Weimar/Wien 2006. S. 1.

dermair (2000) oder auch Thomas Eicher und Hans Bleckmann (1994) nennen. Auch der Band *Sehen ist wie Lesen* (2006), herausgegeben von Karin Leonhard und Silke Horstkotte geht ausführlich auf intermediale Zitate in Text und Bild ein. Die angelsächsische Zeitschrift *Word and Image* beschäftigt sich ausschließlich mit der Relation von Text und Bild.⁴⁶

1.5.3 Intermedialität

Das dieser Arbeit übergeordnete Konzept der Intermedialität ist seit den Neunziger Jahren Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Aufsätze und Monographien. Im Jahr 1996 plädierte Werner Wolf für Intermedialität als ein neues Paradigma der Literaturwissenschaft.⁴⁷ Auch wenn zu diesem Zeitpunkt schon einige Texte zum Phänomen der Intermedialität unter dieser Bezeichnung verfasst waren,⁴⁸ so waren es doch die 1990er Jahre, in denen Intermedialität zu einem der wichtigsten Schlagworte der Literatur- und Kulturwissenschaften avancierte. Verschiedene Monographien und Sammelbände dieser Jahre führen den Begriff „Intermedialität“ im Titel, so beispielsweise der von Jörg Helbig herausgegebene Sammelband *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* (1998) oder die Monographie Jürgen E. Müllers *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation* (1996). Spätestens der Eintrag zur Intermedialität im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (1998) beweist das wissenschaftliche Interesse an diesem Forschungsfeld. Ein Überblick über die Arbeiten zur Theorie der Intermedialität lässt sich im *Forschungsüberblick Intermedialität* (2000), herausgegeben von Mathias Mertens, finden.

In den folgenden Jahren erschienen beispielsweise der Band *Mediality/Intermediality* (2008), herausgegeben von Martin Heusser, Andreas Fischer und Andreas H. Jucker, die Monographie *Transmediale Erzähltheorie* (2007) von Nicole Mahne, aber vor allem spezifische Studien zu bestimmten Kategorien der Intermedialität. Hier wären beispielsweise Franziska Mosthafs Dissertationsschrift *Metaphorische*

46 | Weitere Literatur zum Thema findet sich in der Fußnote 42 der Monographie *Hybrides Erzählen. Text-Bild-Kombinationen bei Jean Le Gac und Sophie Calle* (2008) von Stefanie Rentsch, die gleichzeitig eine der neueren Publikationen zur Text/Bild-Forschung darstellt.

47 | Vgl. Wolf 1996. S. 85-116.

48 | Der erste deutschsprachige Aufsatz, der sich mit dem Thema Intermedialität beschäftigt, stammt von Aage A. Hansen-Löve. Er wurde 1983 unter dem Titel *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst am Beispiel der russischen Moderne* veröffentlicht.

Intermedialität. Formen und Funktionen der Verarbeitung von Malerei im Roman (2000) oder Irina O. Rajewskys Monographie *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne* (2003) zu nennen. An diese Forschungen knüpft das geplante Dissertationsprojekt an und kann dennoch zahlreiche innovative Ansätze bieten. „Intermedialität“ in der heutigen Verwendungsweise ist noch ein recht junger Begriff, der viel Raum für neue Forschungen lässt.

Für Texte der Text-/Bild- und der Intermedialitätsforschung gilt gleichermaßen, dass sie häufig literaturwissenschaftlich geprägt sind und somit auch ein literaturtheoretisches Fundament für die vorliegende Arbeit bieten (vgl. Kapitel 1.5.4.).

1.5.4 Literatur- und Fototheorie

Einen weiteren Hintergrund dieser Arbeit bilden Schriften zur Literatur- und Fototheorie. Für die Überlegungen zur Fototheorie bilden die kanonischen Werke von Roland Barthes (*Die helle Kammer*) und Susan Sontag (*Über Fotografie*) einen wichtigen Bezugspunkt. Aber auch neuere, kleinere Schriften zur Ontologie des fotografischen Bildes sind von Bedeutung. Diese finden sich umfassend in den vier Bänden zur *Theorie der Fotografie 1839-1995*, herausgegeben von Wolfgang Kemp (Bd. 1-3) und Hubertus von Amelunxen (Bd. 4). In der vorliegenden Arbeit werden im Wesentlichen die Texte des vierten Bandes thematisiert, da diese nach 1980 erschienen sind. Eine weitere sinnvolle Zusammenstellung von fototheoretischen Texten findet sich in den von Herta Wolf herausgegebenen Bänden *Paradigma Fotografie* (Bd.1) und *Diskurse der Fotografie* (Bd. 2). Interessante Reflexionen aus praktischer Sicht bietet die Monographie *Eine andere Art zu erzählen* von John Berger und Jean Mohr und die Schrift *Das ist Fotografie* von Andreas Feininger.⁴⁹

Den literaturtheoretischen Hintergrund für diese Arbeit bilden neben zahlreichen literaturwissenschaftlichen Schriften zum Text-/Bild-Verhältnis (vgl. Kapitel 1.5.2. Text/Bild Forschung) und zur Intermedialität (vgl. Kapitel 1.5.3) zum einen narratologische und semiotische Studien, zum anderen aber auch Schriften zur Medialität der Literatur.

49 | Es ist meines Erachtens nach eine große Bereicherung für die Fototheorie, dass sich Fotografen ohne wissenschaftlichen Hintergrund zum Wesen ihres Mediums äußern.

1.6 VORGEHENSWEISEN UND METHODEN

Trotz der nahezu unüberschaubaren Menge an Publikationen zu Text-Bild-Verhältnissen⁵⁰ hat sich noch kein methodischer Kanon für den wissenschaftlichen Umgang mit diesem intermedialen Phänomen herausgebildet.⁵¹ Obwohl seit den 1990er Jahren zahlreiche Versuche unternommen wurden, um eine einheitliche Theoriebildung zur Erforschung von Text-Bild-Verhältnissen voranzutreiben, hat sich auch im 21. Jahrhundert noch kein einheitliches Analyseinstrumentarium etabliert. In jüngerer Zeit wird es zunehmend anerkannt, unterschiedliche Methoden zur Betrachtung intermedialer Kunstwerke heranzuziehen.⁵²

Auch in der vorliegenden Arbeit werden literatur- und kunstwissenschaftliche Methoden miteinander kombiniert. Die literarischen Texte werden mittels narratologischer Verfahren und *close reading* aufgeschlüsselt, die Analyse der Fotografien hingegen erfolgt durch klassische Verfahren der Bildanalyse unter besonderer Berücksichtigung der medialen Besonderheiten der Fotografie.

Trotz zahlreicher interdisziplinär anwendbarer Theorien verbleiben die Methoden zur Analyse von Kunstwerken also doch innerhalb ihrer disziplinären Schranken. Wenn die beteiligten Medien jeweils unterschiedlich, jeweils mit den Möglichkeiten ihres Faches, untersucht werden, so ist es in einem zweiten Schritt von enormer Wichtigkeit, die Ergebnisse der einzelnen Analysen miteinander in Beziehung zu setzen. Hier kann es sich dann auch lohnen, den Versuch zu wagen, die Methoden des einen Faches auf den Gegenstand des anderen anzuwenden, beispielsweise einzelne Begriffe der Narratologie auf das fotografische Bild zu übertragen.

In der vorliegenden Arbeit geht es um kulturelle Sinnstiftung, um Bedeutung vor dem Hintergrund einer medial ausdifferenzierten Wirklichkeit. Hier liegt, da es im weitesten Sinne darum geht, Bedeutungsdimensionen zu erschlüsseln, der Schluss nahe, dass es sich um eine hermeneutische Arbeit handelt. Da die Hermeneutik aber zum einen keine Methode darstellt und sich zum anderen lediglich mit der „Auslegung schriftlicher Texte“⁵³ beschäftigt, spielt sie für die vorliegende interdisziplinäre Arbeit nur partiell eine Rolle.

50 | Vgl. Kapitel 1. 5 zum Forschungsstand

51 | Stefanie Rentsch, *Hybrides Erzählen. Text-Bild-Kombinationen bei Jean Le Gac und Sophie Calle*. München 2008. S. 37.

52 | Vgl. Rentsch 2008. S. 37-41.

53 | Dorothee Kimmich, Hermeneutik. Einleitung. In: Dorothee Kimmich, Rolf Günther Renner und Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart 1996. S. 17.

Eine weitere sehr wichtige Vorgehensweise dieser Arbeit ist die Suche nach selbstreflexiven Äußerungen der Medien. Wo äußern sich, direkt und indirekt, Literatur und Fotografie über ihre eigene Beschaffenheit? Auf welche theoretischen Schriften greifen sie eventuell zurück und inwiefern werden diese interpretiert und modifiziert?

In diesem Sinne geht es aber weniger um traditionelle Einflussforschung, sondern vor allem um die Frage, wie die Autoren und Künstler mit bestehenden Texten umgehen und wie sie sich auf ästhetische Weise in ihren Werken zu diesen verhalten und äußern.

Obwohl eine einheitliche Theoriebildung für Kombinationen aus Literatur und Fotografie an dieser Stelle weder für möglich gehalten noch angestrebt wird, so kann die vorliegende Arbeit dennoch sowohl theoretisch als auch exemplarisch auf Elemente hinweisen, die den Ausgangspunkt einer Betrachtung zwischen den beiden Medien bilden können. Nicht selten funktionieren Text-Bild-Verhältnisse nach ähnlichen Mustern, deren Kenntnis bereits eine solide Basis für tiefere Betrachtungen bilden kann.

1.7 AUFBAU DER ARBEIT

Bevor sich die vorliegende Arbeit den wissenschaftlichen Konzeptualisierungen zum Verhältnis von Literatur und Fotografie widmet, soll innerhalb der einleitenden Kapitel noch darauf eingegangen werden, wie sich die Fotografie innerhalb neuerer Studien zum Wesen des Bildes konturiert und inwiefern der sogenannte *Pictorial Turn* gerade im Hinblick auf das Verhältnis von Literatur und Fotografie neu überdacht werden muss.

Anschließend an diese Überlegungen werden theoretische Schriften gegenübergestellt, die das Verhältnis von Literatur und Fotografie zu konturieren versuchen. Hier werden die wichtigsten Spannungsfelder zwischen den beiden Medien ausführlich diskutiert. Meist wird an dieser Stelle zunächst von einer Opposition der Medien ausgegangen, die innerhalb der Überlegungen jedoch abgeschwächt wird. Es wird gezeigt, dass Literatur und Fotografie trotz zunächst angenommener fundamentaler Unterschiede durchaus Berührungspunkte aufweisen. Am Ende dieser Überlegungen werden in zwei aufeinanderfolgenden Unterkapiteln formale und funktionale Kriterien zur Bestimmung des Verhältnisses von Literatur und Fotografie formuliert.

Auf die formulierten Konzeptualisierungen zum literarisch-fotografischen Verhältnis folgt eine Vorstellung der literarisch-fotografischen Konzepte. Dieser dritte und umfangreichste Teil widmet sich Primärwerken, die eine Kombination der Me-

dien Literatur und Fotografie vornehmen. Nicht selten beziehen sich diese⁵⁴ auf die zuvor formulierten theoretischen Prämissen zum Verhältnis der beiden Medien. Keineswegs wird aber ausschließlich direkt auf bestimmte Theorien oder Annahmen rekurriert, sie werden vielmehr, was ausführlich gezeigt werden wird, erweitert, umgedeutet, angezweifelt oder ergänzt. Die vorgestellten literarisch-künstlerischen Konzepte sind eine aktive Auseinandersetzung mit der Foto- und Literaturtheorie, zum Teil wird ein eigener Beitrag zu theoretischen Überlegungen formuliert.

In den Kapiteln zu den Primärwerken wird aber nicht nur die mediale Selbstreflexivität in den Blick genommen, auch die erste dieser Arbeit zugrunde liegende These wird reflektiert. Die Fragen, wie Fotografie und Literatur gemeinsam an den komplexen Bedeutungsdimensionen des intermedialen Werkes teilhaben, wie kulturelle Sinnstiftung formuliert wird und nicht zuletzt welche Bedeutungen überhaupt herausgearbeitet werden können, bilden einen wesentlichen Bezugspunkt der Analyse.

Ein Fazit mit einer Sicherung der Ergebnisse und mit Anregungen zu neuen Forschungsfragen beendet die Arbeit.

1.8 DIE FOTOGRAFIE ALS BILD

Bei der Analyse intermedialer Phänomene zwischen Literatur und Fotografie ist die Fotografie vor allem als eines zu betrachten: nämlich als Bild. Doch wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits betont wurde, ist das fotografische Bild eine besondere, einzigartige Bildform, die eigene Analysekriterien verlangt und deren Wesen von spezifischen Eigenheiten bestimmt wird. Einige dieser Eigenheiten können sogar ihren Bildcharakter in Frage stellen, auch wenn vieles, was von Bildern allgemein gesagt werden kann, auch auf fotografische Bilder zutrifft.

Im Alltagsgebrauch wird die Fotografie sofort als Bild erkannt und bestimmt. Ob diese Einschätzung gerechtfertigt ist, soll in diesem Kapitel knapp anhand einiger Bildtheorien geklärt werden. Gleichzeitig wird so die Frage beantwortet, ob sich diese Arbeit als einen weiteren Beitrag zur Bild-/Text-Forschung verstehen darf, die auf eine lange Tradition zurückblicken kann, dem fotografischen Bild als besondere Bildform aber bislang noch wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat.⁵⁵

Die Frage, was ein Bild überhaupt ist, lässt sich nicht einfach beantworten. Es besteht das Problem, dass man nicht eine bereits kategorisierte „Gattung“ untersuchen kann, sondern dass es „um die Erforschung der Kategorisierung: eben den Begriff

54 | Vgl. zur genauen Auflistung der Werke Kapitel 1.3

55 | Vgl. Kapitel 1.4 zum Forschungsstand

des Bildes“⁵⁶ selber geht. Nicht erst die modernen Reproduktionstechnologien und die neuen digitalen Bildformen auf Monitoren haben Fragen nach der Materialität und den spezifischen Eigenschaften des Bildes kompliziert gemacht. Bereits die Subsumtion sprachlicher und geistiger Bilder unter den Oberbegriff Bild, wie sie zum Beispiel W.J.T. Mitchell in seinem Text „Was ist ein Bild“ vornahm,⁵⁷ führte zu einer sehr komplexen Sicht auf das Wesen des Bildes. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren es abstrakte Gemälde, die den bisherigen Status des Bildes in Frage stellten, indem sie nichts Gegenständliches zeigten und es bei diesen abstrakten Bildern folglich „um anderes als Darstellung, Mitteilung und Bedeutung“⁵⁸ geht. Mit dieser Erkenntnis wird deutlich, was das Bild nicht ist: ein Abbild.

Wenn Künstler sich dennoch darum bemühen, ein Abbild zu schaffen, so ist dieses dennoch niemals als ein tatsächliches Abbild einer äußeren Wirklichkeit zu werten. Diese Erkenntnis, die bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts für Gemälde offensichtlich schien, setzte sich für das fotografische Bild jedoch erst später durch. Dennoch ist es in jedem Falle festzuhalten, dass auch fotografische Bilder ebenso wie sprachliche Zeichen nur als Signifikanten funktionieren. Auch Fotografien haben eine besondere, eigentümliche Seinsweise, die nicht der Seinsweise der Dinge entsprechend ist.⁵⁹ Es gehört zum Besonderen des Bildes, dass der Mensch meint, auf ihm etwas sehen zu können, von dem er sich gleichzeitig sicher ist, „dass dieses Etwas nicht real, sondern nur künstlerisch gegenwärtig ist.“⁶⁰ Aus diesen Punkten ergeben sich zwei unterschiedliche Bildtheorien. Die erste ist eine wahrnehmungstheoretische, bzw. phänomenologische, die darauf aufbaut, dass Bilder sichtbar sind. Auf Bildern ist es möglich etwas zu erkennen, das sich nicht nach den Regeln der Naturwissenschaft verhält (z.B. im Gegensatz zu seinem Trägermaterial nicht altert) und das man nur mit einem Sinn, dem Sehsinn, erfassen kann. Die zweite Bildtheorie ist eine semiotische, die davon ausgeht, dass man Bilder „liest“. Die Zeichenhaftigkeit des Bildes ist hier funktional: Bilder sind Zeichen, eben weil sie so verwendet werden. Für Semiotiker sind Text und Bild einander nahe, weil sie beide eine eigene

56 | Lambert Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt a.M. 2005. S.14.

57 | Vgl. W.J.T. Mitchell, Was ist ein Bild? In: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit*. Frankfurt a. M.: 1990. S. 17-68.

58 | Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*. München 1999. S. 7.

59 | Vgl. Böhme 1999. S. 9.

60 | Wiesing 2005. S. 7.

„Sprache“ verwenden.⁶¹ Die Fotografie lässt sich demnach sowohl semiologisch, als auch phänomenologisch als Bild klassifizieren.

Ebenso wie es einen literarischen Pakt gibt, der besagt, dass der Leser das Geschriebene als fiktional akzeptiert, scheint es auch einen Pakt zwischen Bild und Bildbetrachter zu geben. Dieser erkennt das Dargestellte als Bild an, und somit als künstlerisch Eigenes, das keinen referentiellen Wirklichkeitsbezug behauptet. Hier ist das Bild vor ähnliche Probleme gestellt wie der fiktionale Text: Ebenso wie Biographien, historische Romane und Memoiren stets den Anspruch besitzen trotz ihrer literarischen Formung authentisch zu erscheinen, so besitzen beispielsweise auch Porträts oder Historiengemälde häufig einen referentiellen Wirklichkeitsbezug. Das Problem von Präsenz und gleichzeitiger Absenz, das von phänomenologischen Bildtheorien besonders betont wird, trifft auf die Fotografie in besonderem Maße zu. Fotografien haben auf den Betrachter eine fast magische Wirkung, wenn sie, ähnlich frühen Masken, die abwesende Person repräsentieren, eine Erinnerung an sie möglich machen und erhalten. Diese magische Wirkung des fotografischen Bildes thematisiert implizit auch Roland Barthes, wenn er seine berühmten Schrift *Die helle Kammer* mit den Worten einleitet: „Eines Tages, vor sehr langer Zeit, stieß ich auf eine Photographie des jüngsten Bruders von Napoleon, Jérôme (1852). Damals sagte ich mir, mit einem Erstaunen, das ich seitdem nicht mehr vermindern konnte: ‚Ich sehe die Augen, die den Kaiser gesehen haben.‘“⁶² An dieser Stelle zeigt sich zum einen, dass die Fotografie die Prämisse von Präsenz bei gleichzeitiger Absenz mit allen Bildformen teilt, ihre Repräsentationskraft aber als ungewöhnlich stark einzustufen ist.

Jenseits der zweidimensionalen Bilder denken moderne Bildtheorien auch über mentale oder sprachliche Bilder nach. Hier ergeben sich Berührungspunkte von Bildmedien und Literatur. Literatur evoziert mentale Bilder und operiert mit sprachlichen Bildern. Gleichzeitig ist die Schrift ein visuelles Element auf einer zweidimensionalen Fläche, deren Wahrnehmung der eines Bildes ähnelt.

Die Fotografie als besondere Bildform teilt wichtige ontologische Besonderheiten mit allen anderen Bildformen, weist aber auch weitere auf. Auf diese Besonderheiten des fotografischen Bildes wird im zweiten Kapitel noch ausführlich eingegangen.

61 | Diese zusammenfassenden Äußerungen verdanke ich dem Abendvortrag von Lambert Wiesing auf der Konferenz „Bilder des Comic“ am 26.11.2010.

62 | Barthes 1989. S. 11.

1.9 GEGEN DEN PICTORIAL TURN

Gegen den Pictorial Turn: Die Überschrift dieses Kapitels ist wahrscheinlich provokanter als das Kapitel selbst. Ich möchte mich hier nämlich nicht gegen den gesamten Pictorial oder Iconic Turn mit all seinen Implikationen aussprechen, sondern lediglich dazu anregen, eine seiner Grundannahmen neu zu überdenken.

In vielen wissenschaftlichen Schriften der letzten Jahre wird von der Annahme ausgegangen, dass in der heutigen Mediengesellschaft Bilder eine zentralere Rolle spielen als je zuvor. Fotografien, Videospiele, Fernsehen, die digitalen Bilder des Internets und weitere visuelle Medien prägen unseren Alltag und scheinen das Monopol der Schrift zu verdrängen. Von einem „Übermaß an Bildern“, sogar von einer „Bilderflut“ ist die Rede.⁶³

Hier setzt auch der Iconic Turn an, der eine erhöhte visuelle Kompetenz anstrebt und eine allgemeine Bildwissenschaft der Sprachdominanz der westlichen Kultur und des Linguistic Turns gegenüberstellen möchte.⁶⁴ Der Pictorial Turn, 1992 von W.J.T. Mitchell ausgerufen, fordert ein vermehrtes „Nachdenken *über* Bilder ebenso . . . wie das Denken *mit Hilfe von* Bildern.“⁶⁵ Die neue visuelle Kompetenz soll nicht mehr nur auf kanonisierte visuelle Artefakte anwendbar sein, sondern auch auf sämtliche Bilder der Populär- und Alltagskultur.

Der stark erweiterte Bildbegriff, der sogar die inneren Bilder des Traums und der Vorstellung miteinbezieht, erschwert die Antwort auf die Frage „Was ist ein Bild?“ enorm. Kann ein Videospiel mit einer Metapher, eine digitale Fotografie mit einem mittelalterlichen Andachtsbild überhaupt verglichen werden? Sind nicht ihre Entstehung, ihr kultureller Kontext, ihre gesamte Medialität viel zu unterschiedlich, als dass es gemeinsame Analyse Kriterien für diese Bildmedien geben könnte? Ist es vor diesem Hintergrund nicht völlig unmöglich eine einheitliche, allgemeine Bildwissenschaft zu etablieren?

Und selbst wenn man in kleineren Rahmungen denkt: Verlangt der Schnappschuss eines Fotohandys nicht ganz andere Kompetenzen beim Betrachter als eine Kunstfotografie?

Es ist durchaus an der Zeit, die Forderung nach einer allgemeinen Bildwissenschaft kritisch zu überdenken. Ich möchte mich an dieser Stelle Gabriele Rippl an-

63 | Vgl. u.a. Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*. München 2003. S. 123.

64 | Vgl. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg 2007. S. 329.

65 | Ebd.

schließen, die in ihrer Habilitationsschrift fordert, dass man zwischen unterschiedlichen Bildmedien differenzieren müsse.⁶⁶ Den Versuch einer solchen Differenzierung nahm W.J.T. Mitchell in seinem Text „Was ist ein Bild?“⁶⁷ vor. In seiner Differenzierung fehlen jedoch gänzlich digitale Bilder und die bewegten Bilder aus Film und Fernsehen. Auch wenn Mitchells „Familie der Bilder“ in vielerlei Hinsicht fragwürdig erscheint und Mitchell moderne Bildformen nicht in seine Überlegungen einbezieht, so erscheint der Ansatz die verschiedenen Bildformen als unterschiedlich zu begreifen, sinnvoll.

Doch nicht nur die sonst häufig zu verzeichnende Degradierung einzelner, spezieller Bildformen zu Bildern im Allgemeinen ist zu hinterfragen, sondern vor allen Dingen auch die Grundannahme des Iconic/Pictorial Turn, die besagt, dass wir in einer Zeit leben, die von Bildern so bestimmt ist wie keine Zeit je zuvor. Ulrike Schimming beschreibt in ihren Analysen zum Fotoroman das „Bildzeitalter“ wie folgt:

„Die westliche Welt ist auf dem Weg, zu einer visuell geprägten Kommunikation überzugehen. Die Vielzahl der Bilder und die große Zeitmenge, die bei der Betrachtung und Rezeption aufgewendet wird, hat zur Folge, dass unsere Fähigkeit, mit diesen Informationen umzugehen laufend zunimmt.“⁶⁸

Beide Teile ihrer Aussage sind jedoch mehr als fragwürdig: Zum ersten führt eine Vielzahl von Bildern nicht unbedingt zu einer größeren Fähigkeit des Betrachters, diese zu verstehen, und zum zweiten möchte ich in Frage stellen, ob unsere Kommunikation wirklich zu visuellen Formen übergeht.

Auch andere Wissenschaftler als Frau Schimming werden nicht müde, eine „Allgegenwart der Bilder“ (Gottfried Boehm)⁶⁹, ein Ende der Lesekultur (Vilém Flusser)

66 | Vgl. Gabriele Rippl, *Beschreibungskunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Kontexte (1880-2000)*. München 2005. S. 15.

67 | Vgl. W.J.T. Mitchell, Was ist ein Bild? In: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit*. Frankfurt am Main 1990. S. 17-68.

68 | Ulrike Schimming, *Fotoromane. Analyse eines Massenmediums*. Frankfurt: 2002. S. 27.

69 | Gottfried Boehm, Die Wiederkehr der Bilder. In: Ders.(Hg.), *Was ist ein Bild?* München 2001. S. 11.

und eine nie zuvor da gewesene „Dichte visueller Botschaften“ (John Berger)⁷⁰ zu propagieren.⁷¹

Dass durch diverse Reproduktionstechniken, Kino, Fotografie, Fernsehen und nicht zuletzt durch das Internet der Anteil an Bildern, die der Mensch in irgendeiner Form wahrnimmt, innerhalb der letzten 100 Jahre stetig angestiegen ist, ist eine kaum von der Hand zu weisende Tatsache. Ebenso richtig ist, dass die Bilder unserer Zeit weitgehend technisch erzeugte „Abbilder“ sind, folglich Bilder, die „die Grenzen der eigenen Bildlichkeit zu verschleiern“ versuchen und somit „auf bildlichen Realitätsersatz“⁷² zielen.

Was allerdings viel zu wenig beachtet scheint, ist das Phänomen, dass die Bilder unserer Alltagskultur, (und hier gerade die technisch erzeugten „Abbilder“) höchst selten eine rein visuell vermittelte Botschaft darstellen. Welche Reklametafel, welches fotografische Nachrichtenbild kommt ohne Text aus, welcher Kinofilm ohne Musik, welche Fernsehsendung ohne gesprochene Sprache und welches Internetvideo ohne verbale Ergänzungen?

Die Antwort auf diese Fragen läßt erkennen, dass wir nicht in einem Zeitalter des Bildes leben, sondern in einem Zeitalter der allgegenwärtigen, intermedialen, technisch vermittelten Informationen. Diese Informationen bedienen sich meist auch Bildern, aber nur höchst selten Bildern allein. Stattdessen werden Bilder meist durch Texte, Musik oder gesprochene Sprache ergänzt. Gabriele Rippl präzisiert dieses Phänomen wie folgt:

„Wort und Bild‘ sind zwei wichtige sich gegenseitig ergänzende und wechselseitig bedingende Weisen menschlichen Selbst- und Weltzugangs: Bilder sind von Texten umstellt und Texte

70 | John Berger, *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. Reinbek bei Hamburg: 1974. S. 122. Man beachte an dieser Stelle, dass Bergers Aussage bereits in den Siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts erfolgte, als digitale Bilder noch keinen Einzug in den menschlichen Alltag gefunden hatten. Die Diskussionen um eine Bilderflut sind folglich kein Phänomen des Internetzeitalters, sondern werden seit gut 35 Jahren immer wieder geführt.

71 | Keineswegs soll der Iconic Turn auf diesen Aspekt reduziert werden. W.J.T. Mitchell schreibt zurecht in einem Brief an Gottfried Boehm: „Der Pictorial Turn, wenn man ihn als gradlinige Ablösung von Sprache durch Bilder . . . versteht, gehört zu dem Reduktionismus, aus dem nur schlechte Geschichte bzw. Ästhetik hervor gehen kann.“ (W.J.T. Mitchell, Pictorial Turn. Eine Antwort. In: Hans Belting (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München 2007. S. 39.) Der beschriebene Aspekt ist lediglich derjenige, der hier hinterfragt werden soll.

72 | Boehm 2001. S. 35.

werden von Bildern beeinflusst – eine Tatsache für die die Skriptualitätsanteile im Internet das beste Beispiel liefern.“⁷³

Die besonders häufige Verbindung zwischen Text und Bild erwähnt auch Roland Barthes in seinem Text *Rhetorik des Bildes*. Hier schreibt er:

„Auf der Ebene der Massenkommunikation hat es heute durchaus den Anschein, dass die sprachliche Botschaft in allen Bildern vorhanden ist: als Titel, als Bildbeschriftung, als Zeitungsausschnitt, als Filmdialog, als Sprechblase; daraus ersieht man, dass es nicht sehr richtig ist, von einer Kultur des Bildes zu sprechen.“⁷⁴

Die Kombination unterschiedlicher Medien zur Informationsvermittlung ist allerdings auch kein Phänomen der letzten 20 Jahre, auch wenn sich in diesem Zeitraum der Begriff der Intermedialität erst entwickelte: Das Mittelalter hat recht konsequent Texte und Bilder in kunstvollen Büchern verbunden, Zeitungen haben Fotos abgedruckt, sobald die technischen Bedingungen für diesen Vorgang geschaffen waren, Kinofilme und Fernsehen sind durch ihre Kombination von Bildern, Sprache und Musik per se intermediale Ausdrucksformen.

Aus diesen Überlegungen heraus lässt sich das folgende festhalten: Wir leben nicht in einem Zeitalter, das durch die Allgegenwart von Bildern bestimmt ist. Vielmehr ist eine Entwicklung im Gange, die es dem Menschen von nahezu jedem Ort der Welt möglich macht, sich selbst mit (technisch vermittelten) Informationen zu versorgen. Diese Informationen enthalten zwar meist Bilder, haben aber keine rein bildliche Struktur. Sie bestehen vielmehr aus intermedialen Kombinationen, die Bilder mit anderen Ausdrucksformen, wie etwa Text, Sprache oder Musik verbinden.

Um mit den intermedial vermittelten Informationen umzugehen, sie zu „lesen“ und zu deuten ist zweifellos ein gelernter und geübter Umgang mit Bildmedien notwendig. Von daher ist die Forderung nach einer „Bildwissenschaft“, die nicht nur bildliche Kunstwerke, sondern auch die Bilder der Alltagskultur miteinbezieht, wünschenswert. An dieser Stelle ist aber zum einen zu beachten, dass die sehr unterschiedlichen Bildmedien auch verschiedene Betrachtungsweisen und Analysemethoden verlangen und zum anderen, dass diese Bilder selten allein stehen, sondern mit anderen Medien kombiniert werden. Gerade um mit diesen intermedial vermittelten Botschaften umzugehen, ist eine hohe Medienkompetenz von Nöten.

73 | Rippl 2005. S. 20.

74 | Barthes, Roland, *Rhetorik des Bildes*. In: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt a.M. 1990. S. 33/34.

Einen kleinen Beitrag zur Steigerung der Medienkompetenz soll auch diese Arbeit liefern, die Möglichkeiten aufzeigen wird, wie man Medien, die Literatur und Fotografie miteinander kombinieren, betrachten und analysieren kann.