

Ulrike Felsing

## Das Buch als Hypertext: Zur medialen Prägung von Bildkonstellationen

Der Beitrag untersucht Veränderungen in der Gestaltung von aktuellen Ausstellungskatalogen und Künstlerbüchern, bzw. Künstlerbüchern, die auf Ausstellungen Bezug nehmen. Seit den 1990er Jahren werden in ihnen zunehmend intermediale Bezüge hergestellt, so etwa zum räumlichen Präsentationszusammenhang der Ausstellung, aber auch zu anderen Medien, wie Film oder Internet. Wenn nun aber das Buch von einem anderen Medium her betrachtet wird, treten seine eigenen medialen Charakteristika deutlicher hervor und es kann neu verstanden werden.

Nachfolgend werden einige theoretische Voraussetzungen erörtert, mit denen sich die Beziehung des Layouts und des buchmedialen Kontexts beschreiben lassen. Auf welche Weisen werden Bezüge zwischen Bildern hergestellt und inwiefern prägt das buchmediale Bezugssystem diese Bildgefüge? Auf der Grundlage von Nelson Goodmans Symboltheorie werden unterschiedliche Bezugnahmepraktiken erläutert. Goodmans Begriff der Bezugnahme ist so weit gefasst, dass sich darüber sowohl die Interaktion zwischen den Bildern als auch das Verhältnis von Bildgefüge und Buchmedium bestimmen lässt. So etwa über seinen Begriff der ‚Exemplifikation‘, der ‚Anspielung‘ und der ‚komplexen und indirekten Bezugnahme‘.

### Das Buch: heute

In der Geschichte der neuen Medien wurde schon mehrfach das Verschwinden des Buches angekündigt. Das Gegenteil jedoch ist eingetreten, heute wird mehr denn je publiziert. Beispielsweise erhält „die Deutsche Nationalbibliothek in Frankfurt knapp 800 neue Monographien jeden Tag [...]. Die größte Bibliothek der Welt, die *Library of Congress* in Washington, hat sogar einen Zuwachs von täglich 7000 Büchern zu bewältigen.“<sup>1</sup> Dennoch hat, so Günter Karl Bose, „das Buch seine traditionelle Rolle als grundlegendes Informationsmedium verloren. Es wurde zum Medium unter anderen Medien.“<sup>2</sup> Diese Relativität macht das Buch aber nicht überflüssig, sondern führt zu der Frage, worin seine medialen Besonderheiten liegen. Wie Uta Schneider, Leiterin der Stiftung Buchkunst im Zusammenhang mit dem Wettbewerb „Die schönsten

deutschen Bücher, Jahrgang 2007“ beobachtet hat, läuft die „Abgrenzung zu den digitalen Medien [...] beim Buch über eine Betonung der Materialität, der Objekthaftigkeit, der Handhabbarkeit des Buches an sich.“<sup>3</sup>

Die medialen Spezifika von Büchern wurden bisher hauptsächlich in Hinsicht auf Schrift und Typografie untersucht. Michael Cahns kritische Reflexion der epistemischen Funktionen von Druck und Schrift<sup>4</sup> sowie Rautenberg und Wetzels Ausführungen zum Buch und zur Buchkommunikation<sup>5</sup> liefern für die nachfolgende Betrachtung wertvolle Informationen in Hinblick auf grundlegende Aspekte des Buchmediums. Dennoch gibt es nur sehr wenige Untersuchungen, die sich mit bildlichen Repräsentationen in ihrem buchspezifischen Präsentationszusammenhang beschäftigen. Für Rautenberg und Wetzels spielen Bilder in Büchern nur eine äußerst marginale Rolle, Hartmuth Stöckl spricht ihnen hingegen eine große Bedeutung zu<sup>6</sup>. Auch Hans Dieter Huber untersucht die „kommunikative Umgebung von Bildern“<sup>7</sup>, allerdings aus einer sehr viel allgemeineren Perspektive, die sich nicht spezifisch auf das Buchmedium bezieht.

Obwohl Bildern seit den 1990er Jahren, mit *iconic*<sup>8</sup> und *pictorial turn*<sup>9</sup>, ein verstärktes Interesse zukommt, werden sie jedoch meist isoliert, das heißt unabhängig von ihrem medialen Kontext untersucht. Die vorliegende Arbeit rückt hingegen den medialen Zusammenhang von Bildern, wobei ich diese im Anschluss an Goodman als piktorale Repräsentationen verstehe, ins Zentrum. Die Frage nach der Medialität und der Materialität von Bildern lenkt, so Hans Dieter Huber, „die Aufmerksamkeit [...] auf die (selbst nicht sinnhaften) Voraussetzungen, Träger, Orte und Kontexte der Bedeutungsgenese.“<sup>10</sup>

Das Anliegen der vorliegenden Untersuchung ist es, den Veränderungen in der zeitgenössischen Buchgestaltung in Hinblick auf den Umgang mit Bildern nachzuspüren. Bilder sollen hinsichtlich ihres spezifischen medialen Kontextes einerseits und hinsichtlich ihrer Interaktion mit anderen Bildern andererseits untersucht werden. Aufgrund dieser Zielsetzung wurden zunächst unterschiedliche Buchformen und Genres in Betracht gezogen, in denen Bilder die zentralen Kom-

munikationsmittel darstellen. Beispielsweise der fotografische Essay, der für den Modus der Relationierung und Selbstbefragung beispielhaft ist, der experimentelle Fotoroman, künstlerische Fotobücher, Bildatlanten sowie bildreiche Monografien, Künstlerbücher und Ausstellungskataloge. Nach meinen Beobachtungen werden mediale Spezifika besonders deutlich in zeitgenössischen Ausstellungskatalogen und Künstlerbüchern, so etwa des Leipziger Verlags „Spector Books“. Genauer gesagt handelt es sich hier um Künstlerbücher, die sich auf temporäre Gruppen- oder Einzelausstellungen beziehen, die in Galerien realisiert wurden<sup>11</sup>. Die von Schneider festgestellte Tendenz zur verstärkten Abgrenzung gegenüber neuen Medien bestätigte sich jedoch nicht ganz. Denn nach meinen Beobachtungen werden in aktuellen Ausstellungskatalogen zunehmend auch intermediale Bezüge hergestellt: zunächst besonders auffällig zum räumlichen Kontext der Ausstellung, dann aber auch zu anderen Medien, wie Film oder Internet. Die Auseinandersetzung mit den digitalen Medien drückt sich hier weniger in einer „Betonung der Materialität, der Objektivität“<sup>12</sup> von Büchern aus, sondern vielmehr in der Erforschung und Befragung der materiellen und medialen Bedingungen der Repräsentation.

„Die Bewegung zwischen Bildern und Programmen, das Montieren von Bildern und Texten“, so Bose, „setzte sich als neue Form der Produktion, Präsentation und Verwertung von Wissen und Information durch. Texte und Bilder lassen sich immer wieder neu formatieren, können in Teile zerlegt und neu zusammengefügt werden. Internet und Rechner erlauben eine stetige Reformulierung und Rekonzeptualisierung allen Wissens.“<sup>13</sup>

Mit ‚Buch‘ und ‚Internet‘ respektive Hypertext<sup>14</sup>, stoßen zwei grundsätzlich verschiedene mediale Bezugssysteme aufeinander, die sich vor allem in der relativen Linearität des gedruckten Textes und der Nicht-Linearität der digitalen Hypertextstruktur unterscheiden. Durch die Bezugnahme des Buches auf Merkmale des Hypertextes erzeugt das Buchmedium eine reflexive Bewegung von sich weg und wieder zu sich selbst zurück, wodurch die spezifischen Merkmale des Buchmediums wahrnehmbar werden. Hypertextartige Fügungen von Bildern eröffnen unterschiedlichste Interpretationsmöglichkeiten, denn sie sind, wie Felix Thürlemann unter dem Begriff *Hyperimage* erläutert, „aus autonomen Einzelwerken zusammengesetzt“<sup>15</sup>. Unter *Hyperimage* versteht Thürlemann die „kalkulierte Zusammenstellung von ausgewählten

Bildobjekten [...] zu einer neuen, übergreifenden Einheit“, wie sie beispielsweise im „Layout von Bildbänden“ zu finden ist. „Charakteristisch für alle diese Phänomene ist, dass die Zusammenstellungen nicht auf Dauer gestellt sind und dass die jeweiligen Bilder – entweder als Originale oder als fotografische Reproduktionen – für neue Konstellationen offen bleiben.“ Dies trifft auf „Präsentationen von Kunstwerken in Museen und Ausstellungen“ zu, Thürlemanns zentrale Untersuchungsgegenstände.

Aber, gerade in gedruckten Bildbänden sind die hypertextartigen Konstellationen auf Dauer zusammengestellt. Der Druck gehört zu den zentralen buchmedialen Spezifika, er unterscheidet Bildgefüge in Büchern grundsätzlich von ephemeren Bildkonstellationen in Ausstellungen oder im Internet. Aber in Hinsicht auf die Rezeption – und hier liegt ein interessanter Widerspruch – bleiben die Zusammenstellungen des als *Hyperimage* konzipierten Buches tatsächlich für neue Verknüpfungen offen. Dies führt zu der Frage, wie die Offenheit der Bezüge hergestellt wird und welche Rolle das Buchmedium dabei spielt. Schaffen nicht gerade Festigkeit, Abgeschlossenheit und Begrenztheit einen Gegenpol zum offenen Interpretationsraum? Die Untersuchung möchte diesem Widerspruch nachgehen, sie möchte zeigen, wie sich die hypertextartige Anordnungsform auf den kommunizierten Sinn auswirkt.

Nach Knut Hickethier<sup>16</sup> wird die Medialität des Mediums durch seine charakteristischen Eigenschaften bestimmt, aus denen sich seine spezifische Ästhetik ableitet. Auch die zur Herstellung dienenden Verfahren und Materialien wirken konstitutiv für das Medium. In der geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschung ist es inzwischen weitestgehend Konsens<sup>17</sup>, dass das mediale Verfahren den übermittelten Sinn beeinflusst. Jedoch wird die Art und Weise, wie das Medium den Inhalt prägt, besonders in Bezug auf Schrift und Typografie, kontrovers diskutiert. Einer der Begriffe, die im Zentrum dieser Diskussion stehen, ist ‚Transparenz‘. Er umschreibt die Unbemerktheit oder Unsichtbarkeit des Mediums. Wie Sybille Krämer feststellt, machen: „Medien [...] etwas wahrnehmbar, das nicht von der ‚Natur‘ eines Mediums ist, indem sie sich selbst dabei neutralisieren, also unterhalb der Schwelle der Wahrnehmbarkeit verharren.“<sup>18</sup> Dies wird im alltäglichen Umgang mit Medien bestätigt: Man liest eine Erzählung und nicht Schriftzeichen, man teilt sich im Dialog Gedanken mit und keine Sprachlaute, man sieht sich auf Bildern Gegenstände an und nicht

Grau- oder Farbschattierungen. Besonders Fotografien, die zu den indexikalischen Bildmedien gezählt werden, da sie einen räumlichen, zeitlichen oder kausalen Zusammenhang zum Bezeichneten aufweisen, „intendieren [...] einen möglichst direkten Bezug zum Dargestellten, der einer Würdigung der bildspezifischen Materialität [und Medialität]<sup>19</sup> gerade entgegengesetzt ist.“<sup>20</sup> Aber weder die Fotografie noch das Buch, noch irgendein Medium ist gegenüber dem mediatisierten Sinn neutral, zeigt Krämer im Anschluss an Freud und McLuhan: Es

„ist die Materialität des Mediums, welche die Grundlage abgibt für diesen ‚Überschuß an Sinn‘, für diesen ‚Mehrwert‘ an Bedeutung, der von den Zeichenbenutzern keineswegs intendiert und ihrer Kontrolle auch gar nicht unterworfen ist. Kraft ihrer medialen Materialität sagen die Zeichen mehr, als ihre Benutzer damit jeweils meinen.“<sup>21</sup>

Die Untersuchung geht mit Krämer davon aus, dass das buchmediale Bezugssystem den kommunizierten Sinn auf eine ihm spezifische Weise prägt, aber als mediales Bezugssystem selbst nicht explizit wahrnehmbar wird. Das bedeutet, dass die charakteristischen Eigenschaften des Buches den Betrachtern nicht bewusst werden, weil das Buch bis in die 1990er Jahre kein mediales Gegenüber wie das Internet hatte<sup>22</sup>. Wie nachfolgend im Anschluss an Ludwig Jäger gezeigt wird, werden mediale Spezifika aber dann für die Betrachter explizit<sup>23</sup>, wenn das Buch von einem anderen Medium her betrachtet wird.

### Bezugnahmepraktiken

Der für die vorliegende Untersuchung adäquate theoretische Ansatz ist Nelson Goodmans pragmatische Symboltheorie<sup>24</sup>, denn damit lassen sich die unterschiedlichen Bezugnahmeformen beschreiben: Bezugnahmen zwischen den Bildern selbst, zwischen Bildern und medialem Kontext, aber auch zwischen Künstlerbuch und Ausstellung. Diese Beziehung weist sowohl direkte als auch indirekte, das heißt erweiternde Bezugnahmeebenen auf. Goodmans Symboltheorie, so Elisabeth Birk, bezieht sich nicht auf „Zeichen als Dinge, sondern darauf, welche Handlungen man mit ihnen vollzieht.“<sup>25</sup> Die für Goodman zentralen Handlungen ‚Symbolisierung‘ und ‚Bezugnahme‘ stehen für die piktorale Repräsentation (Abbildung), die er von verbaler, nichtrepräsentationaler Beschreibung unterscheidet<sup>26</sup>.

Die Beziehung zwischen Bild und abgebildetem Gegenstand führt Goodman nicht auf Ähnlichkeit, son-

dern allein auf die Bezugnahmerelation zurück. Ähnlichkeit ist nicht die Basis dieser Beziehung, sie ist ein möglicher aber kein notwendiger Faktor: „...fast alles kann für fast alles andere stehen.“<sup>27</sup> Ähnlichkeit muss hingegen erst *hergestellt* werden, sie ist das *Resultat* der Darstellungs- bzw. Bezugnahmebehandlung und nicht die Grundlage. Bildliche Bezugnahmen sind auch dann an bestimmte Bedingungen und Vorstellungen geknüpft, wenn sie natürlich erscheinen. In diesem Sinne ist auch

„Realismus [...] relativ; er wird durch das Repräsentationssystem<sup>28</sup> festgelegt, das für eine gegebene Kultur oder Person zu einer gegebenen Zeit die Norm ist. [...] Diese Relativität wird durch unsere Neigung verschleiert, einen Bezugsrahmen dann nicht zu spezifizieren, wenn es unser eigener ist.“<sup>29</sup>

‚Bezugnahme‘ oder ‚Symbolisierung‘ werden im Gegensatz zur gebräuchlichen Verwendung in einem sehr allgemeinen Sinne eingesetzt: Etwas steht für etwas, etwas symbolisiert etwas<sup>30</sup>. Bezugnahme kann in zwei unterschiedlichen Modi erfolgen, einer der beiden Modi ist die Denotation, Abbildungen können wie Sprache denotieren. Inwiefern unterscheidet Goodman dann piktorale und verbale Bezugnahmen? Die piktorale Repräsentation<sup>31</sup> verlangt, so Goodman, im Kontrast zur verbalen Beschreibung, dass wesentliche Eigenschaften des von ihr denotierten Gegenstands durch bildliche, das heißt ästhetische Merkmale der Symbole vermittelt werden. Piktorale und verbale Bezugnahmen unterscheiden sich außerdem durch die Beschaffenheiten ihrer Symbolsysteme.

Bezugnahme erschöpft sich jedoch nicht in der Denotation, der Repräsentation eines Gegenstands durch ein Symbol. Es bedarf noch eines zweiten Modus der Bezugnahme, denn sonst ergeben sich einige semantische Probleme. Zum Beispiel lassen sich Bezugnahmen der nichtgegenständlichen Kunst mit dem Begriff der ‚Denotation‘ nicht beschreiben, so wie etwa der abstrakten Malerei oder des Tanzes, die gar nicht den Anspruch erheben, zu denotieren<sup>32</sup>. Auch lassen sich indirekte Formen der Bezugnahme mittels Denotation allein nicht fassen. Zur Lösung dieser Problematiken führt Goodman einen zweiten Modus der Referenz ein, die Exemplifikation. Bei der Exemplifikation nimmt das Symbol Bezug auf Spezifika, die es selber hat, dabei dient es gleichermaßen als ‚Beispiel‘ oder ‚Probe‘ dieser Merkmale.

Denotation und Exemplifikation sind als Wechselbeziehung zu verstehen, bei jeder Denotations-Beziehung kann auch Exemplifikation auftreten, Exemplifi-

kation ist jedoch nicht an Denotation gebunden. Exemplifikation funktioniert selektiv: Das Stoffmuster ‚steht für‘ bestimmte Merkmale des Stoffes, wie zum Beispiel für seine Farbe, sein Muster, seine Materialität. Für andere Merkmale des Stoffes steht es jedoch nicht, die Größe, die Form und der Wert des Stoffes werden nicht exemplifiziert<sup>33</sup>. Exemplifikation wird meist in einem positiven Sinne gebraucht. Die Bezugnahme, das Label, verfügt selbst über den als Beispiel vorgestellten Aspekt. Exemplifikation kann jedoch durchaus metaphorisch oder kontrastiv erfolgen.

„Exemplifizieren heißt ein Merkmal aufdecken, auf es aufmerksam machen, aber nicht notwendigerweise es hervorheben; ein bezeichnendes Merkmal des Themas kann ziemlich subtil sein oder aufgrund der in einer Variation vorgenommenen Veränderungen etwas versteckt sein, so daß die Exemplifikation nur nach wiederholtem Hören [oder Sehen]<sup>34</sup> erkennbar wird.“<sup>35</sup>

Exemplifikation erlaubt schließlich auch, den Zusammenhang zwischen den Bildern und dem spezifischen medialen Bezugssystem zu beschreiben: Es sind die Bilder im Buch, welche die medialen Charakteristika des buchspezifischen Bezugssystem exemplifizieren. So etwa die Merkmale ‚gedruckt‘, dies zeigt sich im Druckraster, ‚dauerhaft‘, ‚identisch multipliziert‘ und ‚jederzeit verfügbar‘, dies zeigt sich in der gedruckten Auflage, ‚in eine Struktur eingebunden‘, dies zeigt sich in seiner Position gegenüber Seite und Buchganzen.

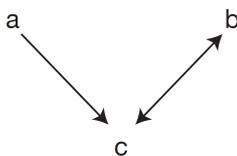


Abb. 1: Indirekte Bezugnahme (Der Pfeil mit der einzelnen Pfeilspitze steht für Denotation; die Doppelpfeile für Exemplifikation.)

Neben Denotation und Exemplifikation definiert Goodman weitere Formen der Bezugnahme, wie etwa die Anspielung (‚allusion‘). Etwas spielt auf etwas an, indem es indirekt darauf verweist<sup>36</sup>. Dies ist die einfachste Form der Anspielung: *a* spielt auf *b* an, indem es *c* denotiert, *c* wiederum aber auch *b* exemplifiziert, das heißt Eigenschaften mit *b* teilt. Das besondere Kennzeichen der Anspielung liegt nicht einfach in geteilten und unterschiedlichen Merkmalen, sondern in der Bezugnahme über eben diese: Die Anspielung erfolgt über die Exemplifikation (das Aufdecken) geteil-

ter und unterschiedlicher Merkmale. Auf gleiche Weise können nicht nur einfache Anspielungen, sondern komplexe und indirekte Bezugnahmeketten gebildet werden, die sowohl intertextuelle als auch intermediale Bezüge schaffen.

### Transparenz und Störung

Die Bezugnahme der Fotografien auf die medialen Bezugssysteme Buch und Ausstellung bzw. Internet kommt über die Exemplifikation geteilter und unterschiedlicher Merkmale zustande. Jedoch bedarf es eines Bezugsrahmenwechsels, um das Medium für die Betrachter explizit zu machen. Wie aber lässt sich dieser Bezugsrahmenwechsel als bewusste Distanznahme motivieren? Wie wird die Medialität der Fotografie und des Ausstellungskatalogs für die Betrachter relevant? Um nicht den mediatisierten Inhalt, sondern das Medium selbst in den Vordergrund zu rücken, bedarf es einer Verfremdung und bewussten Distanz zum gewohnten Bezugssystem ‚Buch‘. Während die direkte Bezugnahme auf das Medium über die Exemplifikation vorhandener medialer Charakteristika erfolgt, so wird die Distanz zum Medium über die Exemplifikation *kontrastiver* medialer Charakteristika erzeugt.

Layout wird hier sehr aktiv gedacht: Es passt sich einerseits durch seine Fixiertheit (des Drucks) an die mediale Disposition an. Aber andererseits arbeitet es mit seinen offenen, hypertextartigen Bezügen gegen sie. Diese beiden Verfahren medialer Bezugnahme lassen sich mit Ludwig Jäger als ‚Transparenz‘ und als ‚Störung‘ beschreiben. Arbeitet die Gestaltung *mit* der medialen Disposition, so wird diese bestätigt und der Inhalt wird sichtbar. Arbeitet die Gestaltung aber *gegen* die mediale Disposition, so spricht Jäger von ‚Störung‘: Hier wird das mediale Bezugssystem selbst sichtbar. Transparenz und Störung werden nicht als mediale Eigenschaften – der Buchgestaltung oder der Fotografie – verstanden, sondern als mögliche Kommunikationsmodi.

„Störung soll also [...] jeder Zustand im Verlauf einer Kommunikation heißen, der bewirkt, dass ein Medium (operativ) seine Transparenz verliert und in seiner Materialität wahrgenommen wird und Transparenz jeder Zustand, in dem die Kommunikation nicht ‚gestört‘ ist, also das Medium als Medium nicht im Fokus der Aufmerksamkeit steht.“<sup>37</sup>

Störungen werden prinzipiell konstruktiv verstanden, da sie das Explizitwerden des Mediums herbeiführen. Störung und Transparenz sind nach Jäger zwei „funktionale Zustände medialer Performanz, die konstitutiv

eingeschrieben sind in das Verfahren der Transkription.“<sup>38</sup> Während das Konzept der ‚Transkription‘ die semiotischen Transformationsprozesse anerkennt, die der Medienwechsel zwischen Ausstellung und Katalog hervorbringt, so knüpft sich das für Ausstellungskataloge gebräuchliche Konzept der Dokumentation an die Forderung nach einer realistischen Repräsentation. Hier werden die Fotografien im Katalog an ihrem Ähnlichkeitsgrad zur Realität der Ausstellung gemessen. Transkription wird hingegen als *Neukonfiguration*

### **Constantin: Installation und Bedeutungsraum**

Dieses neuartige, transkriptive Verständnis von Buch und Layout, das zu einem veränderten Verständnis des Künstlerbuchkatalogs führt, soll nun anhand eines Beispiels untersucht werden. *Constantin*<sup>40</sup> präsentiert die gleichnamige Installation von Olaf Nicolai, die er für den Kunstraum Dornbirn, Österreich entwickelt hat und die dort von August bis November 2006 gezeigt wurde. Das Künstlerbuch<sup>41</sup> wurde vom Autorenkollektiv Markus Dreßen, Olaf Nicolai & Jan Wenzel im An-

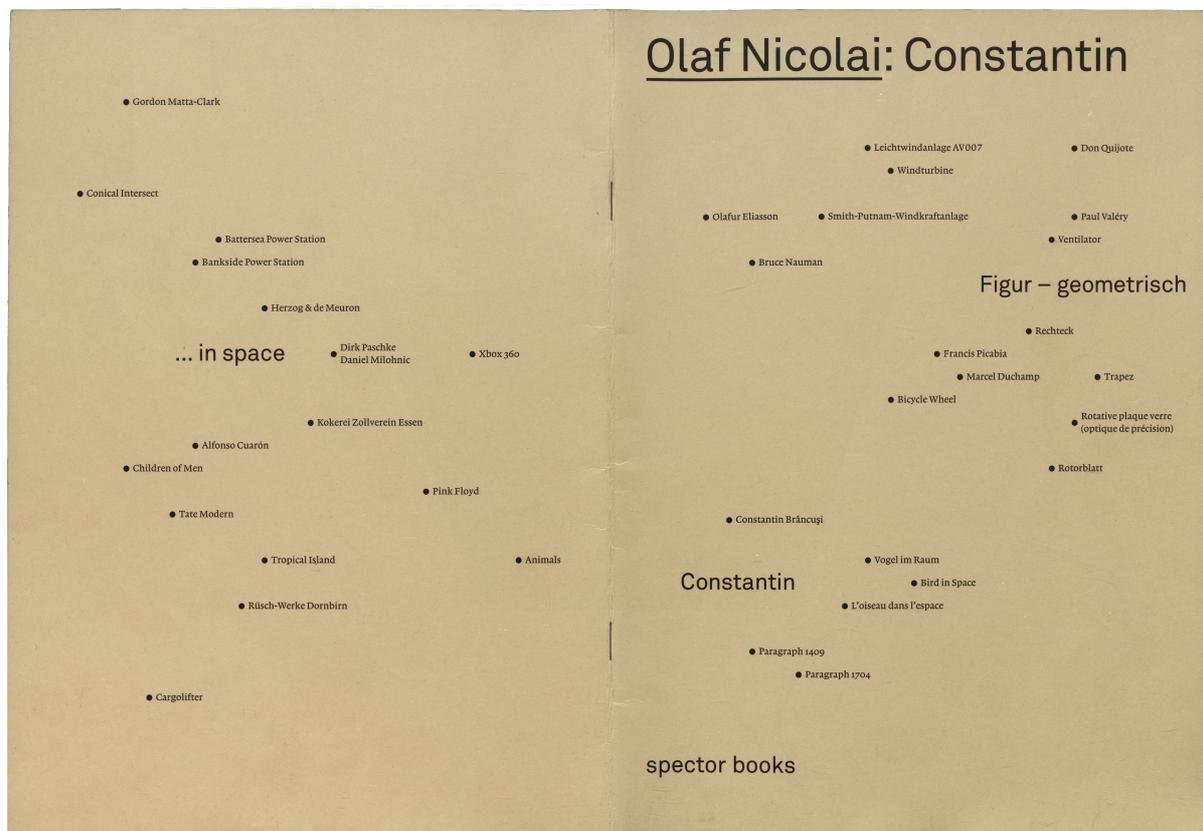


Abb. 2-3: Olaf Nicolai, *Constantin*, Leipzig 2008, Künstlerbuch

des Inhalts verstanden. Der Prozess der Transkription bzw. Translation erweist sich als Vorgang der Sinn*produktion*, denn:

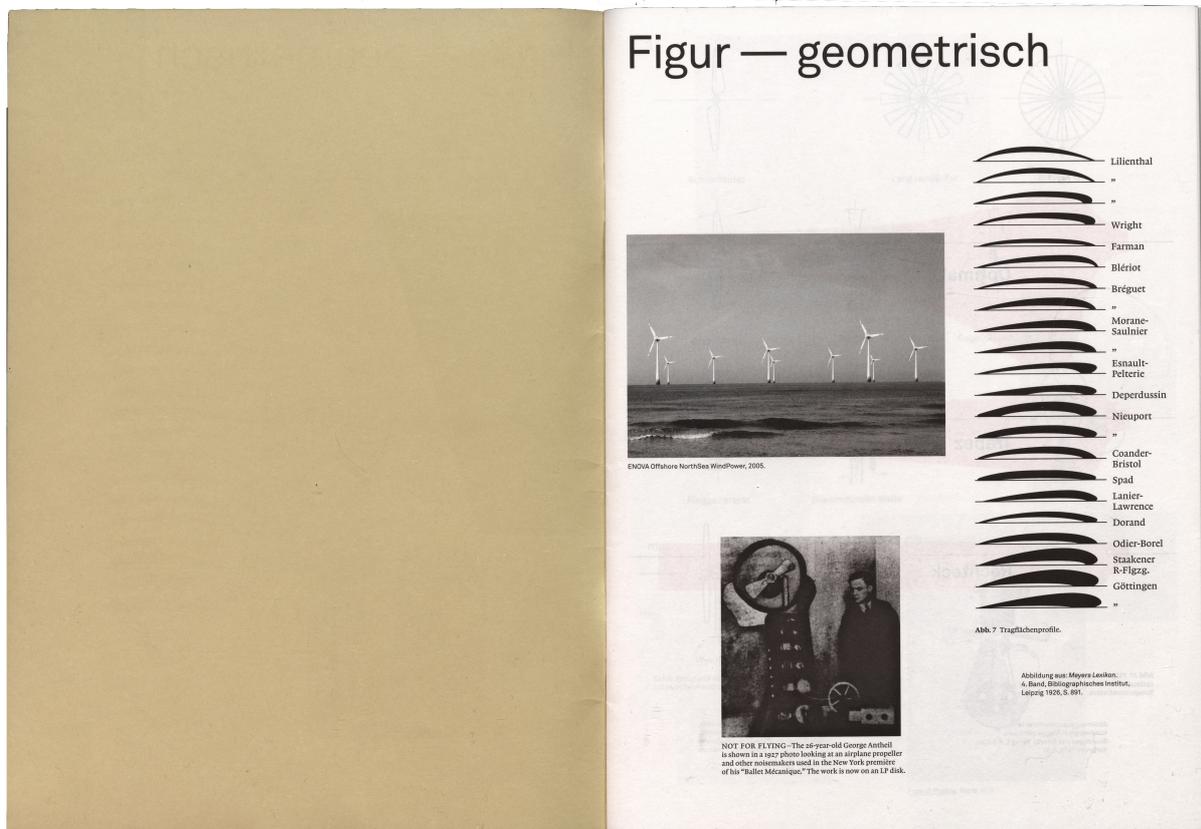
„Neutrale Inhalte/Informationen, die gleichsam unversehrt (originaliter) zwischen verschiedenen Medien übertragen werden können, sind nicht denkbar, weil es nur mediale Varianten von Inhalten gibt, für die kein prämediales Original existiert. Jede Form der Übertragung eines Inhaltes aus einem in ein anderes Medium nimmt deshalb notwendig die Form der Transkription, d. h. der Neukonstitution, unter medial veränderten Bedingungen an.“<sup>39</sup>

schluss an die gleichnamige Ausstellung konzipiert, gestaltet und im Verlag *Spector Books* herausgegeben. Es besteht aus einer Konstellation von ausgewählten Fotografien, (technischen) Zeichnungen, Filmstills und kurzen Textauszügen. Ausgangspunkt ist die Installation einer industriellen Leichtwindanlage<sup>42</sup> von Olaf Nicolai in der ehemaligen Montagehalle des Kunstraums Dornbirn. Damit die Rotoranlage in Bewegung gezeigt werden konnte, musste eine 11 Meter lange Öffnung in die Decke gebracht werden.

„Das in der Halle installierte Windrad rotierte für die gesamte Dauer der Ausstellung mit einer Geschwindigkeit von zwei Umdrehungen pro Minute. Der Turbinenmotor, der normalerweise zur Energieerzeugung dient, wurde durch Umpolung als Antrieb genutzt. Entgegen seiner ursprünglichen Be-

stimmung diene das Windrad also nicht der Stromerzeugung, sondern verbrauchte Energie.“<sup>43</sup> Einen möglichen Ausgangspunkt der Rezeption bietet das ganzseitige, weiß gerahmte Installationsfoto in der Mitte des Katalogs. Es bildet die Leichtwindanlage im äußerlichen Kontrast zur Montagehalle ab. Die polierte, stählerne Oberfläche der Windanlage steht formalästhetisch im Gegensatz zur Brüchigkeit der Halle und doch treten beide über einen gemeinsamen semantischen Bezugsrahmen in einen Dialog, der das Technische im Allgemeinen betrifft. Da die Halle aber leer ist, ohne Maschinen, kann sie in Hinsicht auf den

außen, lesbar werden. Die Deutung von *Constantin* in Hinsicht auf den Bezugsrahmen ‚Figur – geometrisch‘ bzw. ‚Technik‘ gelingt über die Exemplifikation gemeinsamer Merkmale der Leichtwindanlage Nikolais und anderer Windmühlen, so etwa ‚industriell gefertigt‘, ‚seriell produziert‘ und ‚rotorblattförmig‘. Es werden Variationen gebildet, die einen Reichtum an Interpretationsweisen mit sich führen und sich nicht auf einzelne Aspekte beschränken: Konstruktionspläne und -zeichnungen von Windrädern (Tragflächenprofile, Flügelumrisse, Windanlagen, Turbinen- und Rotortypen, Leistungsvergleiche, Verwindung), Diagramme



Bezugsrahmen ‚Ausstellung‘ auch als ‚Bühne‘ gedeutet werden, die für das Kunstwerk den adäquaten Präsentationsraum schafft. Aufgrund seines übergroßen Formats muss das Plakat mit dem Installationsfoto aus dem Künstlerbuch herausgefaltet werden und macht auch auf diese Weise auf seine besondere Stellung als Ausgangspunkt der Interpretation aufmerksam. Die Rückseite des eher theatralischen Installationsfotos eröffnet mit dem Konstruktionsplan der Windanlage den technisch konnotierten Bezugsrahmen der Installation.

Das Gesamtwerk *Constantin* fächert sich in drei Felder auf: ‚Figur – geometrisch‘, ‚Constantin‘ und ‚In space‘, die von der Mitte des Heftes, von innen nach

zur Beschreibung der Gewinnung von Windenergie usw.

Die Bezugnahme von *Constantin* auf das Werk Brâncușis erfolgt über die Exemplifikation formaler Konvergenzen zwischen Nikolais und Brâncușis Skulptur (‚Technik‘ und ‚Kunst‘). Die indirekte Bezugnahme auf Eupalinos und sein „objet ambigu“ (‚Kunstwerk‘ und ‚Naturordnung‘) gelingt über die dritte Größe, Brâncuși, die eine Zwischenvermittlung übernimmt.

Diese Bezugnahmekette soll nun im Detail angeschaut werden. Die Fotografie einer Leichtwindanlage (a) denotiert eine Leichtwindanlage und ihre Teile (c), welche [in Bezug auf ‚Technik‘] die Merkmale ‚seriell produziert‘, ‚funktional‘ und ‚rotorblattförmig‘ exempli-

fizieren (b). Die indirekte Bezugnahme auf eine Fotografie Brâncușis, die seine Skulptur ‚l'Oiseau dans l'Éspace, 1923‘ denotiert (e), erfolgt über eben diese Eigenschaften, die Nikolais und Brâncușis Skulptur miteinander teilen (b).

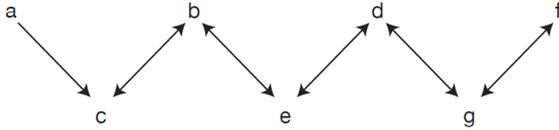


Abb. 4: Indirekte Bezugnahme (Der Pfeil mit der einzelnen Pfeilspitze steht für Denotation; die Doppelpfeile für Exemplifikation.)

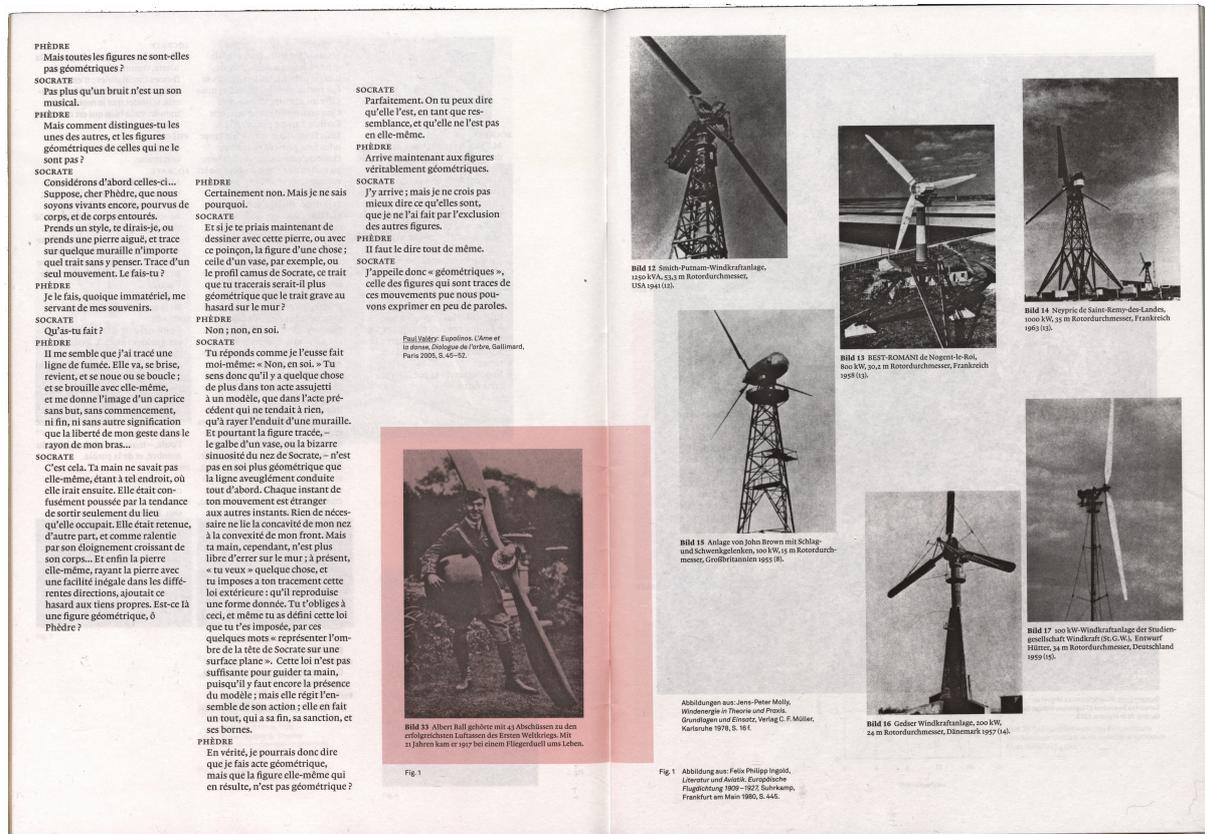


Abb. 5-6: Olaf Nicolai, *Constantin*, Leipzig 2008, Künstlerbuch

Brâncușis Skulptur exemplifiziert aber neben diesen Merkmalen des Bezugsrahmens ‚Technik‘ auch Merkmale des Bezugsrahmens ‚Natur‘ – wie etwa ‚individuell‘, ‚natürlich gewachsen‘ und ‚vogelflügelartig‘ (d) – und zwar auf kontrastive Weise. Charakteristisch für sein Werk ist die changierende Bewegung zwischen ‚Kunstwerk und Naturordnung‘<sup>44</sup>, die sich als signifikantes Merkmal auch in der Skulptur „Der Anfang der Welt“ (1924) zeigt. Über die Exemplifikation dieses Merkmals nimmt er auf das „objet ambigu“

in Paul Valerys Dialog „Eupalinos oder der Architekt“ (1921) Bezug (g), der als Auszug in *Constantin* abgedruckt ist.

Wie aber entsteht die Offenheit der Bezüge innerhalb der Bildgefüge? Jedes Bild kann in Hinsicht auf verschiedene semantische Bezugsrahmen gedeutet werden, wie *Constantin* (respektive das Installationsfoto in der Mitte des Katalogs) in Hinsicht auf ‚Technik‘ und ‚Kunst‘, sowie indirekt (über Brâncușis) in Hinsicht auf ‚Natur‘. Eine

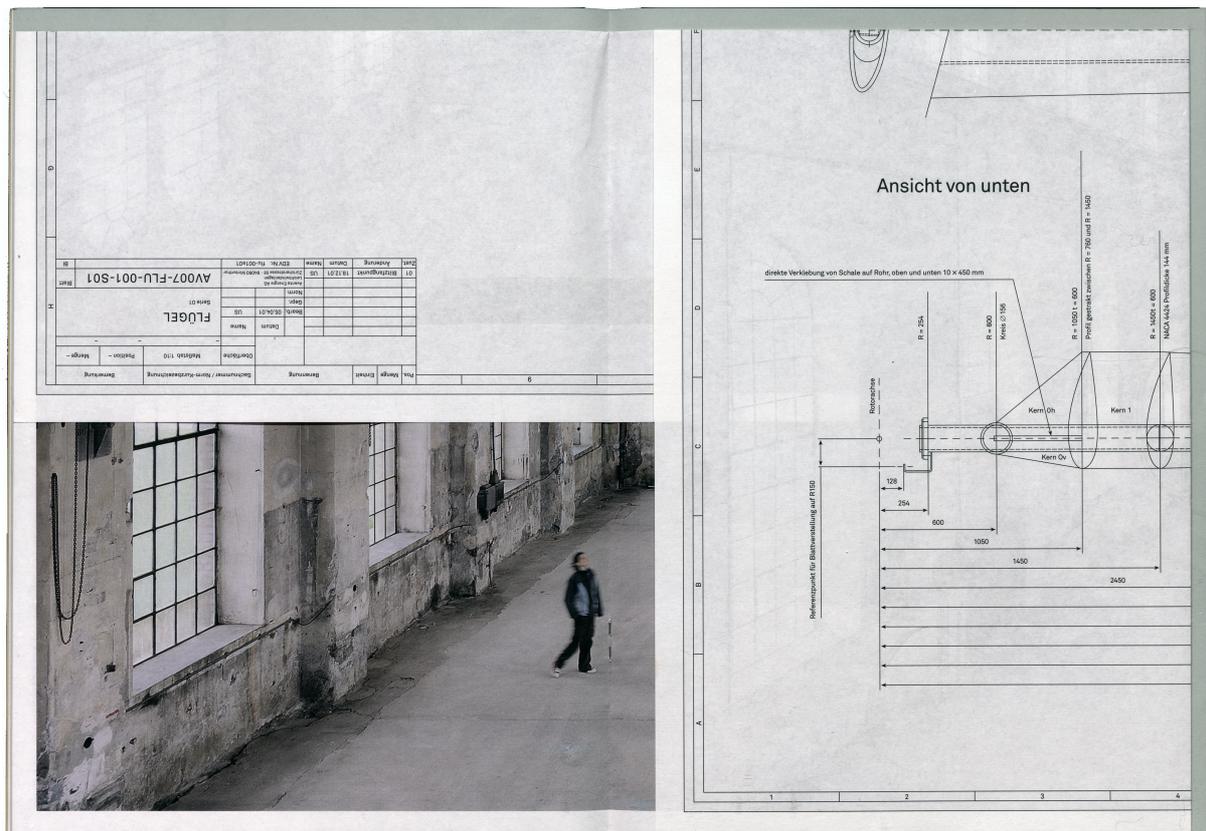
„neutrale Betrachtungsweise, die das Bild in gar keinem Bezugssystem verortet, [ist] nur schwer vorstellbar. Dem einzelnen Betrachter mag sein

Bezugssystem als vollkommen selbstverständlich und alternativlos erscheinen, eine Vielfalt an Bedeutungsweisungen wird nur in der Zusammenschau mehrerer externer Rahmungen [...] sichtbar.“<sup>45</sup>

Die Bedeutungsvariationen „ergeben sich durch die wechselnden Bezugssysteme, die die Betrachtenden an das Bild von außen herantragen“<sup>46</sup>. Dabei müssen sie, bei der Rezeption der Bildgefüge, weniger auf ihr eigenes Assoziationspotential zurückgreifen. Vielmehr sind die Bilder der Konstellation mit jeweils unterschiedlichen Bezugsrahmen verbunden. Die Bedeutungsvariationen sind im Werk *Constantin* angelegt,

werden aber erst über die hypertextartige Bildanordnung des Kataloges wahrnehmbar. Der Wechsel zwischen den Bezugsrahmen erzeugt eine permanente Bewegung zwischen den drei Ordnungen: ‚Kunst‘, ‚Natur‘ und ‚Technik‘. Geht es in *Constantin* – zumindest weist die Anspielung auf Eupalinos darauf hin – um ein fragendes Sehen, das nicht das Wiedererkennen einer Sache im Sinn hat, sondern das Öffnen eines Bedeutungsraums?

stellungskatalog wird hinsichtlich seiner Funktion erweitert. Er geht nicht in der Funktion der Repräsentation der Installation auf, sondern wird im Sinne des Konzepts der Transkription bzw. Translation als eigenständige Interpretation verstanden: Durch das Layout der Bilder wird der offene Bedeutungsraum von *Constantin* überhaupt erst hervorgebracht. Nur das Installationsfoto der Leichtwindanlage im Kunstraum Dornbirn denotiert (benennt) das Kunstwerk im Sinne eines



Die Deutung von *Constantin* in Hinsicht auf den Bezugsrahmen ‚Space‘ geht von der Installationsfotografie aus, die den Kunstraum Dornbirn denotiert, nimmt über die Exemplifikation geteilter Merkmale auf die (Fotografie der) Montagehalle Rüschi Bezug und setzt die Bezugskette in Richtung weiterer umgenutzter Industrieräume fort: dem Zollverein Essen, der Tate Modern und der Battersea Power Station, die im Katalog – in einer weiteren medialen Verschiebung – durch eine Bildsequenz aus dem Film *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006) repräsentiert wird. Die Battersea Power Station diente der Aufbewahrung geretteter Kunstwerke, steht also für die Transformation technisch konnotierter Räume in ästhetisch konnotierte.

Durch die direkten und indirekten Bezugnahmen wird die Installation Nicolais kontextualisiert und der Aus-

fotografischen Dokuments mit Anspruch einer realistischen Wiedergabe des dargestellten Objekts. Alle anderen Bilder der Konstellation sind Deutungsangebote, die der in Dornbirn stattgefundenen Ausstellung eine neue inhaltliche Dimension verleihen. Durch die permanente Verschiebung der semantischen Bezugsrahmen wird die Deutung jedoch nicht abgeschlossen, sondern als Deutungsprozess stets in Gang gehalten. Die hypertextartige Ordnungsform hält die Bedeutungswechsel in Bewegung, dies gelingt jedoch nur über die stabile „Partitur“ der gedruckten Anordnung. Der übermittelte Sinn zeigt sich sowohl oszillierend, auf der Suche nach Deutungsmöglichkeiten, als auch als gegebener Ausgangspunkt dieser Deutung.

## Hypertextartige Bildgefüge

Die spezifische mediale Prägung des Inhalts tritt in wechselseitiger Bezugnahme zwischen Merkmalen des Buchs und Merkmalen des Hypertextes hervor. Der Wechsel des Bezugssystems wird durch das hypertextartige Layout herbeigeführt, das mit der gewohnten linearen Ordnungsform des Buches, seiner physischen Begrenztheit und Homogenität bricht.

Mithilfe der Exemplifikation gemeinsamer Merkmale spielt die hypertextartige Anordnungslogik im Künstlerbuch *Constantin* auf den digitalen Hypertext im Internet an. Zu den gemeinsamen Spezifika gehören die nicht-lineare Verknüpfung der Bilder und die offene, rhizom- oder netzartige Bezugnehmestruktur.

Im Gegensatz zur Hyperstruktur geben Buch und Layout hierarchische Ordnungen vor. Die Gliederung baut auf der Hierarchie der Seitenfläche und der linearen Seitenabfolge des Buchganzen auf. Mit jeder Seite als „Darstellungseinheit“, die den „Inhalt nach den physischen Bedingungen des Trägermediums gliedert“<sup>47</sup>, wird diese Hierarchie bestätigt. Gegliedert wird das Buchganze nach hierarchischen Gesichtspunkten des Inhalts. Arbeitet Buchgestaltung *mit* dieser Hierarchie, so wird „die gedankliche Struktur eines ganzen Textes in der anschaulichen Gestalt des Textes selbst zum Ausdruck“<sup>48</sup> gebracht.

Jedoch löst das hypertextartige Bildgefüge in *Constantin* die hierarchisch sequenzielle Ordnung nahezu komplett auf. Die Bilder werden nun nicht mehr vor einem linearen Horizont gelesen. Daher spielt es für den Bildsinn keine Rolle, ob das Bild oben oder unten auf der Seite; in der Mitte oder am Rand; vorn oder hinten im Buch erscheint. Indem das hypertextartige Bildgefüge gegen die hierarchische Disposition arbeitet, macht es sie explizit wahrnehmbar.

Im Internet resultiert die nicht-lineare Verknüpfung der Bilder aus der nicht-linearen bzw. nicht-sequenzielle[n] Struktur des Hypertextes und ist daher im Algorithmus des Codes festgelegt. Gegenüber sequenziellen Bildverknüpfungen, die Schritte einer Handlung veranschaulichen und daher als linearer Zusammenhang gelesen werden, können Bilder einer nicht-linearen Hyperstruktur relativ unabhängig voneinander gedeutet werden. Jeder beliebige Punkt auf der Seite oder im Katalogganzen kann als Ausgangspunkt dienen, jede Richtung kann eingenommen und unbegrenzt viele unterschiedliche Rezeptionswege können gegangen werden.

Zu den weiteren gemeinsamen Spezifika der hypertextartigen Anordnung und des digitalen Hypertextes

gehört die Offenheit der Bezugnehmestruktur<sup>49</sup> zwischen den Bildern. Jedes Bild kann potentiell zu jedem anderen benachbarten oder entfernteren Bild in Relation gesetzt werden, solange die Bezugnahme über gemeinsame und unterschiedliche Merkmale erfolgt. Die Offenheit im gedruckten Hypertext entsteht jedoch, weil in der Rezeption jeweils andere semantische Bezugsrahmen an die Bilder herangetragen werden, zwischen denen die jeweiligen Bedeutungen changieren.

Hingegen ist die Offenheit im digitalen Hypertext nicht nur in der Rezeption gegeben, sondern im Verfahren selbst, in der Verweisstruktur des Hypertextes angelegt. Hyperimages sind in Hyperstrukturen eingebundene Bilder, die zugleich Verweise (Hyperlinks) sind, die vom Browser zur angegebenen URL verweisen<sup>50</sup>. Im Buch arbeitet die *Offenheit* der intertextuellen Bezugnehmestruktur der materiellen und medialen *Abgeschlossenheit* des Mediums entgegen. Diese Abgeschlossenheit wird in physischer Hinsicht durch Buchblock und Einband erzeugt, die materiellen Begrenzungen konstituieren die „Text- oder Werkgrenzen und vermitteln die deutliche Vorstellung einer abgeschlossenen Einheit mit Anfang, Mitte und Ende.“<sup>51</sup> Die Abgeschlossenheit oder Definiertheit in zeitlicher Hinsicht wird durch das Druckverfahren hergestellt, sie „verleiht den Behauptungen des Wissens die Autorität des letzten Wortes.“<sup>52</sup> Die Abgeschlossenheit des Buches ist keine ästhetische Beigabe, sondern dient der Überschaubarkeit des Ganzen, der inneren Stabilität, der Handhabbarkeit und Glaubwürdigkeit des vermittelten Wissens. Das hypertextartige Layout in *Constantin* betont hingegen die Fragmentarisierung und Zerklüftetheit des Ganzen, die Heterogenität und Wandelbarkeit, die Unterbrechungen, Risse und Lücken.

Während Bilder in digitalen Hyperstrukturen in Hinsicht auf ihre Position variabel und flexibel bleiben, sind Bilder in hyperimageartigen Gefügen durch den Druck fixiert. Ein digitaler Hypertext lässt sich zwar ausdrucken, da die Hyperlinks dabei jedoch verloren gehen, wird seine digitale, nichtlineare Struktur aufgehoben und bleibt nur noch der Rezeption vorbehalten. „Das Bild im Internet ist kein einmalig fixiertes Objekt, sondern ist inhaltlich und materiell einem ständigen Prozess unterworfen. Bilder können jederzeit aus ihrem Kontext gelöst, verarbeitet und in neue Umgebungen integriert werden.“<sup>53</sup> Da Bilder im Internet außerdem jederzeit und an beliebig viele Adressaten zur gleichen Zeit kommuniziert werden können, ist ihre

Verfügbarkeit enorm und fordert zur Rekombination und Re-mediatisierung der Bilder heraus. Diese Möglichkeit der Rekombination suggerieren aber auch die lose verbundenen Bilder der hypertextartigen Konstellation, ihre Verbindungen wirken vorläufig, ephemere und variabel. Auch damit arbeiten sie dem medialen Bezugssystemen des Buches, das durch räumliche und zeitliche Abgeschlossenheit gekennzeichnet ist, entgegen.

Gerade wegen seiner medialen und materiellen Beständigkeit ermöglicht das Buch bereits Gesehenes über Jahre zu vertiefen. Aufgrund seiner physischen Begrenztheit gibt es einen Überblick und eröffnet gerade durch die begrenzte Auswahl der Bezugsrahmen einen bestimmt unbestimmten Bedeutungsraum.

### Schlussgedanken

Die „Entwicklung der Medien [hat] nicht zum Verschwinden des Buches geführt, sondern es im Gegenteil sichtbar werden lassen, greifbarer.“<sup>54</sup> Dies wird besonders im Zusammenhang mit zeitgenössischen Ausstellungskatalogen und Künstlerbüchern spürbar, die zunehmend intermediale Bezüge herstellen. Indem die semiotischen Transformationsprozesse, die der Medienwechsel hervorbringt, untersucht, reflektiert und dargestellt werden, tritt die spezifische mediale Prägung des Inhalts hervor. Inhalt kann nicht als medienunabhängig verstanden werden. Indem das Buch von einem anderen medialen Bezugssystem her betrachtet wird, werden die medialen Spezifika für die Betrachter relevant. Inwiefern diese Relevanz nicht nur das Buch betrifft, sondern auf die neuen Medien zurückwirkt, wäre in Zukunft kritisch zu untersuchen.

Die in *Constantin* explizit gewordene mediale Grundlage des Katalogbuches ist die aus seiner Materialität einerseits und dem Druckverfahren andererseits resultierende Abgeschlossenheit. Die hypertextartigen intertextuellen Bezugnahmen arbeiten dieser medialen Disposition konsequent entgegen und decken sie zugleich auf. Sie lösen die Hierarchien der Seite und der Seitenfolge auf, sie betonen das Zerklüftete und die Heterogenität des Ganzen. Die permanenten Wechsel der semantischen Bezugsrahmen erzeugen eine oszillierende Bewegung. Indem sie zwischen grundsätzlich verschiedenen semantischen Bezugsrahmen changieren – zwischen ‚Technik‘ und ‚Kunstwerk‘ sowie zwischen ‚Kunstwerk‘ und ‚Naturordnung‘ – halten sie die bildlichen Aussagen in der Schwebe. Im Druckbild des Katalogs sind – dauerhaft – die Bedingungen dafür gesetzt, dass mit jedem neuen Rezeptiv-

onsvorgang andere mediale und semantische Aspekte der Bilder in den Vordergrund treten können. Die Bewegung zwischen Darstellung und Reflexion wird in der Rezeption entlang konkreter Verschiebungen und Brüche in den Bildkonstellationen vollzogen. Die Bildkonstellationen sind in diesem Sinne weniger fertige Aussagen, als Ausgangspunkte des Schauens, Reflektierens und Denkens.

*Der vorliegende Beitrag greift auf Teile meiner vor dem Abschluss stehenden Dissertation zurück.*

### Endnoten

1. Peter Haber, *Digital Past: Geschichtswissenschaft im digitalen Zeitalter*, München 2011, S. 63.
2. Günter Karl Bose, *Vom Buch im Plural. Einige Erinnerungen*, in: *Liner notes: Gespräche über das Büchermachen, Leipzig z. B.*, hg. v. Markus Dreßen, Leipzig 2009, S. 235.
3. Uta Schneider, *Aktuelle Tendenzen in der Buchgestaltung*, in: *Buchwissenschaftliche Forschungen 9: Buchgestaltung: ein interdisziplinäres Forum*, hg. v. Cornel Dora, Wiesbaden 2009, S. 116.
4. Michael Cahn, *Der Druck des Wissens: Geschichte und Medium der wissenschaftlichen Publikation*, Wiesbaden 1991.
5. Ursula Rautenberg/Dirk Wetzel (Hg.), *Buch*, Tübingen 2001.
6. Hartmut Stöckl, *Die Sprache im Bild, das Bild in der Sprache: zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text: Konzepte, Theorien, Analysemethoden*, Berlin, New York 2004.
7. Hans Dieter Huber, *Bild, Beobachter, Milieu: Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Ostfildern, 2004.
8. Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: *Was ist ein Bild?*, hg. v. Gottfried Boehm, Paderborn 2006, S. 11-38.
9. William John Thomas Mitchell, *Was ist ein Bild?*, in: *Bildlichkeit (Internationale Beiträge zur Poetik, Bd. 3)*, hg. v. Volker Bohn, Frankfurt am Main 1990.
10. Hans Dieter Huber: *Materialität und Immaterialität der Netzkunst*, <http://www.hgb-leipzig.de/artnline/huber/aufsaetze/materialitaet.html>, 22.07.2016.
11. Die Untersuchung soll keine Definition der Unterscheidung von Ausstellungskatalogen und Künstlerbüchern bieten, zumal sich Ausstellungskataloge und Künstlerbücher seit den 1960er Jahren aufeinander zu bewegen. Vgl. Michael Glasmeier, *Weitere Würfelwürfe – Offset. Zur Geschichte des Künstlerbuches*, in: *Künstlerbücher/Artist's Books zwischen Werk und Statement*, hg. v. Gabriele Koller/Martin Zeiller, Universität für angewandte Kunst, Wien 2001, S. 21-37.
12. Schneider 2009, *Aktuelle Tendenzen in der Buchgestaltung*, S. 116.
13. Bose 2009, *Vom Buch im Plural.*, S. 235.
14. „Theodor Nelson, der den Begriff ‚Hypertext‘, bereits 1965 prägte, verfolgte seit den 1970er Jahren die Idee, eine Software zu entwickeln, die wie die Bibliothek von Babel alle Schriften verwaltet und es den Benutzern ermöglicht, an Stellen, an denen sie weiterführenden Hinweisen folgen wollen, sofort den entsprechenden Text aufzurufen. Nelson definiert Hypertext als „nicht-sequentielles Schreiben – ein Text, der sich verzweigt und dem Leser Wahlmöglichkeiten läßt, am besten am interaktiven Bildschirm“. Theodor Holm Nelson, *Literary Machines*, South Bend, Edition 87.1, 1987, S. 2, Übersetzung Rudolf Frieling. (<http://www.medienkunstnetz.de/the>

- men/medienkunst\_im\_ueberblick/narration/5/, 22.07.2016.
15. Felix Thürlmann, *Vom Einzelbild zum hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, in: *Les hermèneutiques au seuil du XXIème siècle. Evolution et débat actuel*, hg. v. Ada Neschke-Hentschke, Louvain/Paris 2004, S. 226.
  16. Vgl. Knut Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart 2010, S. 25.
  17. Sybille Krämer, *Das Medium als Spur und Apparat*, in: *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, hg. v. Sybille Krämer, Frankfurt am Main 1998, S. 73.
  18. Sybille Krämer, *Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen*, S. 76, in: *Die Sichtbarkeit der Schrift*, hg. v. Susanne Strätling et al., München 2006.
  19. Ergänzung der Autorin.
  20. Klaus Sachs-Hombach/Hellmut Winter, *Funktionen der Materialität von Bildern*, in: *Materialität und Bildlichkeit: visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, hg. v. Marcel Finke, Berlin 2012, S. 66.
  21. Krämer 1998, *Das Medium als Spur und Apparat*, S. 79.
  22. Vgl. Markus Dreßen (Hg.), *Liner notes: Gespräche über das Büchermachen*, Leipzig z. B., Leipzig, 2009, Cover.
  23. Vgl. Ludwig Jäger, *Transparenz und Störung. Skizze zur performativen Logik des Medialen*, in: *Performativität und Medialität*, hg. v. Sybille Krämer, Paderborn 2004, S. 63.
  24. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt am Main, 1997. Nelson Goodman/Catherine Z. Elgin, *Revisionen: Philosophie und andere Künste und Wissenschaften*, Frankfurt am Main 1998.
  25. Elisabeth Birk, *Goodmans Begriff der Exemplifikation*, in: *Medienbewegungen: Praktiken der Bezugnahme*, hg. v. Ludwig Jäger, München 2012, S. 88.
  26. Goodman 1997, *Sprachen der Kunst*, S. 16.
  27. Vgl. ebd., S. 17.
  28. Goodman verwendet die Begriffe ‚Bezugsrahmen‘, ‚Bezugssystem‘ und ‚Repräsentationssystem‘ synonym. Vgl. insbesondere Goodman/Elgin 1998, *Revisionen*, S. 73.
  29. Goodman 1997, *Sprachen der Kunst*, S. 45.
  30. ‚Symbolisierung‘ steht bei Goodman für die Bezugnahme mit sprachlichen als auch mit bildlichen Zeichen. Damit widerspricht er der herkömmlichen Verwendung von ‚Symbol‘, die sprachlichen oder anderen nichtbildlichen Zeichen vorbehalten ist.
  31. Goodman gebraucht Repräsentation im Gegensatz zur üblichen Verwendung in einem engeren Sinne, der, so Martin Schulz, „wenig mit der Geschichte dieses Begriffs gemein hat und allein den Termini der Logik folgt.“ Martin Schulz, *Ordnungen der Bilder: eine Einführung in die Bildwissenschaft*, Paderborn, München 2009, S. 112, Fußnote 217. ‚Symbolisierung‘ wird von Goodman hingegen in einem weiteren, allgemeineren Sinne gebraucht.
  32. Catherine Z. Elgin, *Eine Neubestimmung der Ästhetik*, in: *Symbole, Systeme, Welten. Studien zur Philosophie Nelson Goodmans*, hg. v. Gerhard Ernst/Oliver R. Scholz/Jakob Steinbrenner, Heidelberg 2005, S. 44.
  33. Vgl. Goodman 1997, *Sprachen der Kunst*, S. 59.
  34. Ergänzung der Autorin.
  35. Goodman/Elgin 1998, *Revisionen*, S. 97.
  36. Vgl. Catherine Z. Elgin, *With reference to reference*, Indianapolis, Ind. 1983, S. 142.
  37. Jäger 2004, *Transparenz und Störung*, S. 62.
  38. Ebd. S. 60.
  39. Ludwig Jäger (Hg.), *Medienbewegungen: Praktiken der Bezugnahme*, München 2012, S. 27.
  40. Olaf Nicolai, *Constantin*. Leipzig, 2008. Das Künstlerbuch wurde im Verlag Spector Books herausgegeben. Der Titel bezieht sich auf Constantin Brâncuși.
  41. *Constantin* wird im Buch selbst als Künstlerbuch bezeichnet. Vgl. Nicolai 2008, *Constantin*, Impressum.
  42. Die Leichtwindanlage vom Typ AV007 wurde von der Firma Aventa AG/Winterthur, Schweiz als Leihgabe zur Verfügung gestellt.
  43. <http://www.kunstraumdornbirn.at/Olaf-Nicolai.6792.0.html>, 29.07.2016.
  44. Gottfried Boehm, *Begriffe und Bilder: über die Grenzen sokratischen Fragens*, in: *Wie Bilder Sinn erzeugen: die Macht des Zeigens*, hg. v. Gottfried Boehm, Berlin 2007.
  45. Michel Burkard, *Der Widerstand der Bilder*, in: *Undisziplinierte Bilder: Fotografie als dialogische Struktur*, hg. v. Thomas Abel et al., Bielefeld 2013, S. 115.
  46. Ebd.
  47. Ursula Rautenberg (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Buches*, Stuttgart 2003, S. 466.
  48. Sybille Krämer, *Operationsraum Schrift: Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift*, in: *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine (Reihe Kulturtechnik)*, hg. v. Gernot Grube, München 2005, S. 36.
  49. Heiko Idensen, *Hypertext - Froehliche Wissenschaft? Zur Kritik hypermedialer Kultur-Technik und Praxis*, in: *HyperKult. Geschichte, Theorie im Kontext digitaler Medien*, hg. v. Martin Warnke/Wolfgang Coy/Georg Christoph Tholen, Basel 1997, S. 160.
  50. Michael Scheibel, *Hyperimage - Bild und Bildkompetenz im Internet*, in: *Bildkompetenz und Bildwissenschaft*, hg. v. Klaus Sachs-Hombach, Magdeburg 2002, S. 40.
  51. Rautenberg 2003, *Sachlexikon des Buches*, S. 39.
  52. Cahn 1991, *Der Druck des Wissens*, Wiesbaden 1991, S. 57.
  53. Scheibel 2002, *Hyperimage - Bild und Bildkompetenz im Internet*, S. 43.
  54. Bose 2009, *Vom Buch im Plural*, S. 235.

## Bibliografie

- Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: *Was ist ein Bild?*, hg. v. Gottfried Boehm, Paderborn 2006, S. 11-38.
- Gottfried Boehm, *Begriffe und Bilder: über die Grenzen sokratischen Fragens*, in: *Wie Bilder Sinn erzeugen: die Macht des Zeigens*, hg. v. Gottfried Boehm, Berlin 2007.
- Günter Karl Bose, *Vom Buch im Plural. Einige Erinnerungen*, in: *Liner notes: Gespräche über das Büchermachen*, Leipzig z.B., hg. v. Markus Dreßen Leipzig 2009.
- Dagmar Bosse, *Souvenir, Dokument und Substitut. Die Abbildung im Ausstellungskatalog*, in: *Der Ausstellungskatalog: Beiträge zur Geschichte und Theorie*, hg. v. Dagmar Bosse, Köln 2004.
- Michel Burkard, *Der Widerstand der Bilder*, in: *Undisziplinierte Bilder: Fotografie als dialogische Struktur*, hg. v. Thomas Abel et al., Bielefeld 2013.
- Michael Cahn, *Der Druck des Wissens: Geschichte und Medium der wissenschaftlichen Publikation*, Wiesbaden 1991.
- Cornel Dora (Hg.), *Buchwissenschaftliche Forschungen 9: Buchgestaltung: ein interdisziplinäres Forum*, Wiesbaden 2009.
- Markus Dreßen (Hg.), *Liner notes: Gespräche über das Büchermachen*, Leipzig z.B., Leipzig 2009.
- Catherine Z. Elgin, *With reference to reference*, Indianapolis, Ind. 1983.
- Gerhard Ernst/Oliver R. Scholz/Jakob Steinbrenner (Hg.), *Symbole, Systeme, Welten. Studien zur Philosophie Nelson Goodmans*, Heidelberg 2005.
- Rudolf Frieling, [http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst\\_im\\_ueberblick/narration/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/narration/), 05.07.2016.
- Michael Glasmeier, *Weitere Würfelwürfe – Offset. Zur Geschichte des Künstlerbuches*, in: *Künstlerbücher/Artist's Books zwischen Werk und Statement*, hg. v. Gabriele Koller/

- Martin Zeiller, Universität für angewandte Kunst, Wien 2001, S. 21-37.
- Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt am Main 1997.
- Nelson Goodman/Catherine Z. Elgin, *Revisionen: Philosophie und andere Künste und Wissenschaften*, Frankfurt am Main 1998.
- Gernot Grube et al. (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine* (Reihe Kulturtechnik), München 2005.
- Peter Haber, *Digital Past: Geschichtswissenschaft im digitalen Zeitalter*, München 2011.
- Knut Hickethier, *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart 2010.
- Hans Dieter Huber, *Bild, Beobachter, Milieu: Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Ostfildern 2004.
- Hans Dieter Huber, *Materialität und Immaterialität der Netzkunst*, <http://www.hgb-leipzig.de/artnine/huber/aufsaetze/materialitaet.html>, 22.07.2016.
- Ludwig Jäger (Hg.), *Medienbewegungen: Praktiken der Bezugnahme*, München 2012.
- Sybille Krämer (Hg.), *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt am Main 1998.
- Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, Paderborn 2004.
- William John Thomas Mitchell, *Was ist ein Bild?*, in: *Bildlichkeit (Internationale Beiträge zur Poetik, Bd. 3)*, hg. v. Volker Bohn, Frankfurt am Main 1990.
- Klaus Sachs-Hombach/Hellmut Winter, *Funktionen der Materialität von Bildern*, in: *Materialität und Bildlichkeit: visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, hg. v. Marcel Finke, Berlin 2012.
- Susanne Strätling et al. (Hg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München 2006.
- Ursula Rautenberg (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Buches*, Stuttgart 2003.
- Ursula Rautenberg/Dirk Wetzel (Hg.), *Buch*, Tübingen 2001.
- Michael Scheibel, *Hyperimage - Bild und Bildkompetenz im Internet*, in: *Bildkompetenz und Bildwissenschaft*, hg. v. Klaus Sachs-Hombach, Magdeburg 2002.
- Martin Schulz, *Ordnungen der Bilder: eine Einführung in die Bildwissenschaft*, Paderborn, München 2009.
- Hartmut Stöckl, *Die Sprache im Bild, das Bild in der Sprache: zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text: Konzepte, Theorien, Analysemethoden*, Berlin/New York 2004.
- Felix Thürlemann, *Vom Einzelbild zum hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, in: *Les hermènetiques au seuil du XXIème siècle. Evolution et débat actuel*, hg. v. Ada Neschke-Hentschke, Louvain/Paris 2004.
- Martin Warnke/Wolfgang Coy/Georg Christoph Tholen (Hg.) *"HyperKult". Geschichte, Theorie im Kontext digitaler Medien*, Basel, 1997.

## Abbildungen

Abb. 1+4: erstellt nach: Catherine Z. Elgin, *With reference to reference*. Indianapolis, Ind., 1983, S. 142f.

Abb. 2, 3, 5+6: Olaf Nicolai, *Constantin*, Leipzig 2008  
© Markus Dreßen, Olaf Nicolai, Jan Wenzel

## Zusammenfassung

Der Beitrag untersucht das Verhältnis von Bildgefügen und medialem Kontext am Beispiel des Ausstellungskatalogs und Künstlerbuchs *Constantin*. Er fragt nach theoretischen Möglichkeiten, Bildgefüge in Bezug zu ihrem spezifischen medialen Zusammenhang zu beschreiben. Auf welche Weisen werden Bezüge zwischen Bildern hergestellt und inwiefern prägt das buchmediale Bezugssystem diese Bildgefüge? Im Anschluss an Nelson Goodmans Symboltheorie werden unterschiedliche Bezugnehmepraktiken erläutert. Goodmans Begriff der Bezugnahme ist so weit gefasst, dass sich über ihn sowohl die Interaktion zwischen den Bildern als auch das Verhältnis von Bildgefüge und Buchmedium bestimmen lässt. So etwa über den Begriff der ‚Anspielung‘, der ‚Variation‘ und über ‚Multiple und komplexe Bezugnahmen‘. Über die Exemplifikation buchspezifischer Merkmale nehmen die Bilder Bezug auf den medialen Kontext.

*Constantin* präsentiert die gleichnamige Installation von Olaf Nicolai, die er für den Kunstraum Dornbirn, Österreich entwickelt hat und die dort von August bis November 2006 gezeigt wurde. Das Zentrum des Katalogs bildet ein ganzseitiges, gerahmtes Installationsfoto, das die Installation, eine Leichtwindanlage in der Montagehalle zeigt. Um dieses Foto in der Mitte des Katalogs spannt sich ein Kräftefeld, das aus drei untereinander korrespondierenden Teilkomplexen – ‚Figur – geometrisch‘, ‚Constantin‘ und ‚In space‘ – montiert wurde. Diese Konstellation eröffnet die unterschiedlichsten Interpretationsmöglichkeiten, denn sie ist, wie Felix Thürlemann unter dem Begriff *Hyperimage* erläutert, „aus autonomen Einzelwerken zusammengesetzt“. Wie entstehen dennoch Bezüge innerhalb der Bildgefüge und welche Rolle spielt dabei das Buchmedium? Schafft es nicht gerade Festigkeit, Abgeschlossenheit und Begrenztheit und damit einen Gegenpol zum offenen Interpretationsraum? Druck, Bindung und Seitenfolge fixieren und stabilisieren die Auswahl der Themenaspekte, ihre spezifische Anordnungslogik und die damit getroffenen bildlichen Aussagen. Dieser Finalisierung arbeiten die multiplen und komplexen intertextuellen Bezugnahmen in *Constantin* jedoch konsequent entgegen. Die Bezüge erzeugen Offenheit und Mehrdeutigkeit, sie halten die bildlichen Aussagen in der Schwebe. Die kontinuierlichen Bedeutungsverschiebungen werden dabei von unterschiedlichen Darstellungsmodalitäten (technischen Zeichnungen, Filmstills und Fotografien) unterstützt.

## Autorin/Autor

Ulrike Felsing studierte „Visuelle Kommunikation“ an der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig. Ihr Diplom wurde mit dem Ars Lipsiensis, Kunstpreis der Dresdner Bank Leipzig ausgezeichnet und im Centre Pompidou *Signes des écoles d'art* ausgestellt. In Zusammenarbeit mit Ruedi Baur leitete sie das Projekt *Die Erforschung von Gestaltungsmethoden im Bereich der interkulturellen visuellen Kommunikation*, das von 2010-2015 vom Schweizerischen Nationalfonds gefördert wurde (HEAD Haute école d'Art et de Design Genève, Schweiz). Als Autorin forschte und publizierte sie zum Thema *Dynamische Erscheinungsbilder* (Lars Müller Publishers, 2009). Seit 2010 ist Ulrike Felsing Dozentin an der Hochschule der Künste Bern.

**Titel**

Ulrike Felsing, *Das Buch als Hypertext: Zur medialen Prägung von Bildkonstellationen*, in: kunsttexte.de, Themenheft *Hyperimages in zeitgenössischer Kunst und Gestaltung*, hg. von Sabine Bartelsheim, Nr. 3, 2016, (13 Seiten) [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de)