

Initialen in der Manuskriptkultur und im digitalen Medium

HORST WENZEL

1.

Man soll »Äpfel und Birnen« nicht vergleichen, lautet eines der geflügelten Worte, das zum deutschen »Volksvermögen« zählt. Die Aussage dieser Redewendung verweist darauf, dass man sich von vermeintlichen Ähnlichkeiten nicht dazu verleiten lassen solle, unterschiedliche Dinge zusammenzuwerfen: Äpfel und Birnen wachsen in denselben Gärten, liegen in derselben Obstschale, werden gleichermaßen geschnitten und geschält, haben also zahlreiche Gemeinsamkeiten. Aber der sprichwörtlichen Warnung nach sind diese Übereinstimmungen ebenso äußerlich wie in dem parallelen Sprichwort aus dem Spanischen, das sich auf Orangen und Melonen bezieht: *no comparar naranjas con melones*. Tatsächlich gehören Orangen und Melonen unterschiedlichen Spezies an und lassen sich ebensowenig kreuzen wie Äpfel und Birnen.

»Unzulässige« Vergleiche provozieren das »gesicherte« Vorverständnis darüber, was sinnvoll, angemessen und erfolgversprechend scheint. Sie bieten aber auch die Chance für überraschende Einsichten und übersehene Zusammenhänge. Wer im Brustton der Überzeugung äußert, Äpfel und Birnen solle man nicht vergleichen, beruft sich auf ein verbreitetes Vorurteil. Wer sich damit nicht begnügt, wer Wissenschaft und »Volksvermögen« neugierig kombiniert, entdeckt, dass unser Sprichwort die Vorgeschichte beider Früchte ignoriert oder vergessen hat: Die sichtbare Differenz verbirgt, dass sich aus den Blüten beider Sorten die Fruchtblätter zu einem pergamenthäutigen Balg als Teil des Kerngehäuses entwickeln. Äpfel wie Birnen gehören gleichermaßen zur Familie der Rosengewächse und darin wieder zur Gruppe der Kernobstgewächse. Sie sind deshalb genetisch verwandt, wiewohl dieses Wissen sprichwörtlich überdeckt ist.

Ähnlich überraschend sind vergessene historische oder aktuelle systematische Bezüge, die uns über den Abstand von Zeit und Raum in dem Sinne affizieren, wie es Elisabeth Bronfen mit dem Begriff des *cross-mapping* beschreibt, den sie im Rückgriff auf Greenblatt (*social energy*) aus dem rhetorischen Begriff der *energeia* entwickelt: »Ausgehend vom Konzept der Umschrift als kultureller Kraft, die die ästhetischen Werke den Tod ihrer Autoren und das Ableben der Kulturen, aus der sie entstammen, überleben läßt«, schlägt sie ein Interpretationsverfahren vor, das Ähnlichkeiten zwischen ästhetischen Werken aufzeigt und festhält, »für die keine eindeutigen intertextuellen Beziehungen im Sinne eines explizit thematisierten Einflusses festgemacht werden können. Dabei geht es auch um die Transformation, die sich durch die Bewegung von einer historischen Zeit in eine andere ergibt, und ebenso auch um die Bewegung von einem medialen Diskurs in einen anderen.«¹

Mit einem solchen Zugriff wird es möglich, auf kulturelle Kräfte zu verweisen, die offensichtlich weit Entferntes und einander Fremdes miteinander verbinden. So kann man auf den Spuren der Erinnerung, die sich weitgehend unbewusst auf digitalen Oberflächen eingeschrieben haben, auch die Arbeitsfläche eines Computers mit dem Layout einer Pergamentseite vergleichen. Damit sind im engeren Sinne die ästhetischen Formen gemeint, mit denen einerseits die mittelalterlichen Miniaturenmalerei und Schreiber ihre Handschriften eröffnet haben und andererseits die Computergrafiker digitale Icons gestalten, die als Schalter für die Initialisierung von Funktionen oder die Öffnung von Programmen auf den Desktops unserer PCs zu sehen sind.

Die grundsätzliche Differenz der beiden Medien, die selbstreferentiell auf die jeweils eigene, sehr spezifische Materialität verweisen können, markiert zum einen das Icon »Arbeitsplatz« mit Bildschirm, Rechner und Initialisierungspfeil (Abb. 1), demonstriert zum anderen eine O-Initiale des 13. Jahrhunderts (Abb. 2), die uns die Übergabe eines leeren Pergaments an einen Mönch vor Augen stellt.

1. Elisabeth Bronfen: »Cross-Mapping und der Austausch sozialer Energien«, in: Dies.: *Liebestod und Femme fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*, Frankfurt am Main 2004, S. 9-19, hier S. 10f. Vgl. Barbara Maria Stafford: *Visual Analogy. Consciousness as the Art of Connecting*, Cambridge (Mass.) 1999.

Abbildung 1: Icon: Arbeitsfläche
Bildschirm

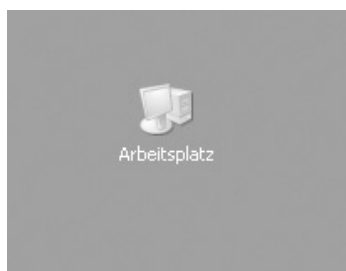


Abbildung 2: Initiale: Arbeitsfläche
Pergament



2.

Ob das Wagnis, Initialen in mittelalterlichen Pergamenthandschriften mit initialisierenden Icons auf digitalen Oberflächen miteinander zu vergleichen, sehr unterschiedliche Zeugnisse alter und neuer Medien also, zulässig ist oder nicht, kann nur ein solcher Vergleich selbst beantworten, faszinierend ist er allzumal. Tatsächlich ist zu fragen, ob die ästhetische Kraft der Initialen, die uns in historischen Quellen und Reproduktionen auch heute noch begegnen (Abb. 3), die Gestaltungskraft der technischen Designer nicht tatsächlich stimuliert hat (Abb. 4), ohne dass dies programmatisch formuliert wurde. Zugleich geht es mir darum, nach der Bewegung von einem medialen Diskurs in einen anderen zu fragen², ohne teleologische Modelle zu bemühen, aber auch die These von der Null-Punkt-Situation der neuen Medien zu relativieren³, die eine Vergleichbarkeit der digitalen Medien mit allen älteren Medien ablehnt.

2. Horst Wenzel: »The Logos in the Press: Christ in the Wine-Press and the Discovery of Printing«, in: Ders., Kathryn Starkey (Hg.): *Visual Culture and the German Middle Ages*, New York 2005, S. 223-249; Ders.: »Die Ausbreitung des logos als Handwerk. Handschrift, Kelter, Hostienmühle«, in: Barbara Naumann, Edgar Pankow (Hg.): *Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation*, München 2004, S. 45-65.

3. Wolfgang Ernst: »Medien« im Mittelalter? Kulturtechnische Retrospektive«, in: Hans Werner Goetz, Jörg Jarnut (Hg.): *Mediävistik im 21. Jahrhundert. Stand und Perspektiven der internationalen und interdisziplinären Mittelalterforschung*, München 2003, S. 347-357.

Abbildung 3: Initialen:
Musterbuch (A bis F)



Abbildung 4: Icons: Desktop



3.

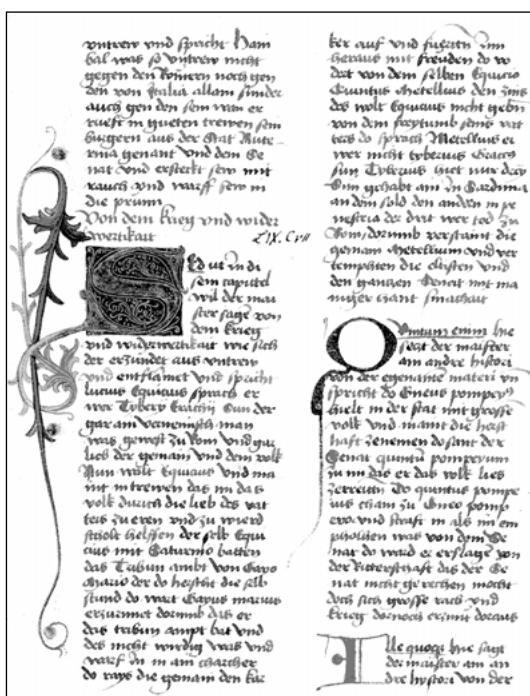
Die Initiale geht zurück auf vorchristliche Ursprünge, erfährt aber erst im Christentum ihren eigentlichen Aufschwung. So heißt es bei Pächt: »Das Verdienst der Erfindung der Initiale darf noch das Altertum in Anspruch nehmen, ein fruchtbares Thema der Gestaltung wurde sie erst für die künstlerische Fantasie des Mittelalters.«⁴ Mittelalterliche Initialen eröffnen einen Text, sie bieten anspruchsvolle Merkbilder oder sie vergegenwärtigen mehr oder weniger große Teilaspekte einer schriftlich ausgeführten Argumentation. Sie markieren Überordnungen und Unterordnungen, bilden Kryptogramme und Intexte.

Seit den Anfängen der irischen Buchmalerei sind die Initialen erfüllt von Pflanzen- und Tiersymbolen, die durch die Form der Schrift gefasst und gebändigt werden. Das »grafische« Problem bestand of-

4. Otto Pächt: *Buchmalerei des Mittelalters*, München 1985, S. 45. Zur Initiale vgl. weiter Willibald Sauerländer: *Initialen. Ein Versuch über das verwirnte Verhältnis von Schrift und Bild im Mittelalter*, Wolfenbüttel 1994; Christine Jakobi-Mirwald: *Text – Buchstabe – Bild. Studien zur historischen Initiale im 8. und 9. Jahrhundert*, Berlin 1998; Laura Kendrick: *Animating the letter. The figurative embodiment of writing from late Antiquity to the Renaissance*, Columbia 1999; Ulrich Rehm: »Der Körper der Stimme. Überlegungen zur historisierten Initiale karolingischer Zeit«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 4 (2002), S. 441-459.

fenbar darin, die Unmittelbarkeit sensorischer Erfahrung in die Schrift zu übertragen, gleichzeitig aber auch, das Organische/Vegetative in der strengen Gestalt der Schrift aufzuheben und zu binden. In den volkssprachigen Handschriften des hohen Mittelalters tritt dieses Moment zurück, die Verbindung von Buchstaben mit Tier- und Pflanzenornamenten bleibt jedoch ein wiederkehrendes Motiv. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist das dreifach gegliederte Seitenlayout einer Valerius-Maximus-Auslegung des Heinrich von Mügeln (um 1470-80). Der dominierenden Zierinitiale S, goldfarben, auf blauem Grund, mit weißem Filigran und farbigen Blattrankenausläufern, sind eine blaue Q-Initiale und eine rote I-Initiale subordiniert, die jeweils eigene Textabschnitte eröffnen (Abb. 5). Die unterschiedliche Größe und Ausstattung der mehr oder weniger ornamentalen Initialen und die zusätzliche Verwendung wechselnder Farben für Kapitelüberschriften und Unterstreichungen ermöglichen eine Hierarchisierung und Separierung von Argumenten, die auf den ersten Blick erfassbar ist.

Abbildung 5: Initialen: Seitengliederung



Das eindrucksvolle Verfahren, den jeweiligen Volltext durch Initialen in Abschnitte zu gliedern, die auf Lese- oder Vortragseinheiten verweisen, und diese Einheiten durch den Wechsel von größeren und kleineren Initialen weiter zu untergliedern, findet sich in vielen lateinischen und volkssprachigen Handschriften. Von diesen Binneninitialen mit Gliederungsfunktion setzen sich die bildgesättigten, »erzählenden« Initialen deutlich ab, die als Eingangsportale am Anfang einer Handschrift stehen. Weil die offenbarten Worte und die offenbarte Schöpfung aufeinander verweisen, nimmt die Form der Initiale die Form der Dinge und der Menschen in sich auf. Der Fleischwerdung des Wortes (Inkarnation) entspricht die Schriftwerdung des Fleisches (Exkarnation).

Ein Beispiel dafür ist die I-Initiale aus der Zainerbibel von 1475/76 (Abb. 6), die den biblischen Schöpfungsbericht eröffnet: »In dem anfang beschuoff got hymel vnnd die erd«. Mit dem ersten Buchstaben ist die Schöpfung bereits ganz präsent: Das in den Schaft des I eingelassene Medaillon zeigt nicht nur Sonne, Mond und Sterne, den hellen und den dunklen Himmel, verschiedene Pflanzen und Tiere, sondern auch Adam und Eva im Paradies und die Silhouette einer Stadt im Hintergrund.

Abbildung 6: I-Initiale: In dem anfang



Die Darstellung der Schöpfung scheint sich fortzusetzen in Autorenbildern, in denen auf die Verlebendigung des Wortes aus der Schrift verwiesen wird: »Am Anfang war das Wort [...] Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns« (Johannes, 1ff.). In der D-Initiale eines Ezechiel-Kommentars, der im späten 12. Jahrhundert für die Abtei St.

Alban gefertigt wurde, ist der Verfasser des Kommentars, Gregor der Große, mit einem Codex in der linken Armbeuge zu sehen, während aus der rechten Hand des Autors ein schlauchartiger Sporn entspringt, der wie bei einer Sprechblase in den geschriebenen Text hineinführt. Die Geste des Sprechers erweitert sich als Ausstülpung der Hand in den Schriftraum des Pergamentes. Dieser Sporn hat zugleich die Funktion eines Zeigers, der in den Text einweist, aber demjenigen, der die Seite aufschlägt, auch vergegenwärtigt, dass die stillgestellte Schrift in der Lektüre wieder zur Stimme werden soll. Das Pergament als Träger der exkorporierten Rede verbindet sich mit der Repräsentation des Sprechers in seinem Bild.⁵

Abbildung 7: D-Initiale: Zeiger



Wenn es die Absicht der Schrift ist, »die zweidimensionalen Bilder in eindimensionale Zeichen umzukodieren, sie einer aufzählenden (erzählenden) Kritik zu unterwerfen«⁶, ist es die Absicht der Initiale, den Abstand zu verringern, zweidimensionale Bilder in der Reihung eindimensionaler Zeichen zu etablieren und damit nicht nur auf das Hören, sondern zugleich auf das Sehen zu rekurrieren. So erkennt auch Otto Pächt die Kunst des mittelalterlichen Buchmalers gerade in die-

5. Vgl. Walter Cahn: *Studies in Medieval Art and Interpretation*, London 2000, S. 116.

6. Vilém Flusser: »Eine neue Einbildungskraft«, in: Volker Bohn (Hg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt am Main 1990, S. 115-126, hier S. 119.

sem Transponieren des einen in das andere⁷, des Buchstabens in ein Bild und der Figur in einen Buchstaben. Grundsätzlich sträubt sich das Bild gegen die Linearität der Schrift, die Linearität der Schrift gegen die Auflösung ins Bild. Die Initiale aber ist Eikon und Schriftzeichen zugleich und macht es dadurch möglich, die Linearität der Schrift sowohl zu bewahren als auch aufzuheben. Sie vergegenwärtigt simultan und augenblicklich, besonders häufig in sakralen Handschriften, was der gesamte Text enthält. Das gilt primär für liturgische Texte und Schriften, die im Gottesdienst benutzt werden und somit selber Teil der Liturgie sind.

So zeigt die gerahmte Initiale R von »Resurrexi« in einem Salzburger Missale (Abb. 8) den auferstandenen Christus vor der knieenden Maria (»In die Sancto Pasche«). Christus ist die Kirche und hält seine Hand über die Menschen, »über mich« wie es im Text heißt (»posuisti super me manum tuam, alleluia«), und dieses »mich« ist ein kollektivierendes »mich«, das stellvertretend von dem zelebrierenden Priester für alle Gläubigen gesprochen wird.

Abbildung 8: R-Initiale: Resurrexi



Schrift und Bild wirken zusammen, aber durch den Rahmen ist das Bild erkennbar als Fenster im Text, das auf eine andere Qualität der Wahrnehmung verweist. Der erste Buchstabe der Seite durchdringt den ganzen Text und erhebt ihn damit im Bild ebenso wie in der liturgischen Feier in die Sphäre Gottes. Die Initiale ist als Träger des heiligen Wortes selbst Teil derjenigen Kraft, die sie darstellt.

7. Vgl. Pächt: *Buchmalerei des Mittelalters* (wie Anm. 4), S. 51.

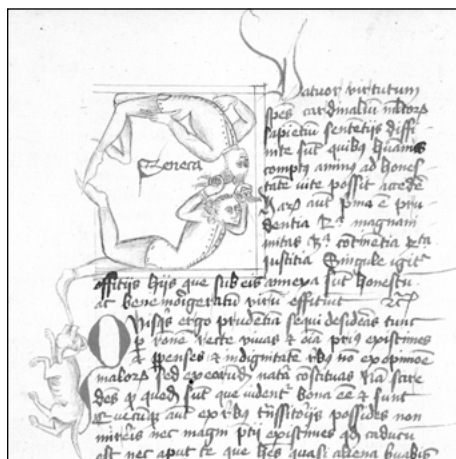
Diese Überzeugung kann sich auch in Wortzeichen und Monogrammen vermitteln, die keine ausschließlich erzählerische Funktion besitzen. Ein Beispiel dafür ist das Christusmonogramm, mit dem eine Handschrift aus dem Straßburger Magdalenenkloster die Erzählung einer Augustinus-Vita eröffnet: »IHS« (Abb. 9). Dabei ist das I als Pfeil gestaltet, der ein Herz durchbohrt, und dazu passt der Text, der das Bild einer Nonne einhüllt, die als Randminiatur auf derselben Seite zu sehen ist: Die Liebe Christi hat ihr Herz verwundet; sie trägt seine Worte in ihrem Inneren wie einen spitzen Pfeil. In der Initiale mit dem Christusmonogramm wird die Herz-Jesu-Verehrung, die in der Nonnenmystik eine große Rolle spielte, nicht nur abgebildet, sondern in ihrer unmittelbaren Wirksamkeit erfahrbar.

Abbildung 9: S-Initiale: Sanct Augustinus, Christus-Monogramm



Die »liturgische Magie« beschränkt sich vornehmlich auf geistliche Handschriften, in anderen Zusammenhängen überwiegt die erzählerische Absicht, die auch spielerische Momente zulässt und entfaltet (Abb. 10). Das Prinzip jedoch bleibt unverändert: Die linear sich entfaltende Schrift nimmt einzelne Bilder auf und integriert sie in die Linearität, setzt sie dabei notwendig in exponierte Positionen und verweist damit auf ihre eigene Bedeutung als Medium der Beschreibung von Bilderwelten.

Abbildung 10: Q-Initiale: *Quatuor virtutum*

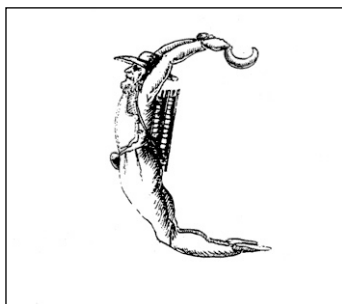


Die Initialen sind Hybride, Bild und Schrift zugleich. Als Bild vereinzelt wahrnehmbar, folgen sie in der Summe der geschmückten Buchstaben (*litterae ornatae*) dennoch der Ordnung der Schrift, wie ihre Zusammenfügung zu Figurenalphabeten demonstriert. Ein besonders schönes Beispiel eines Figurenalphabetes überliefert eine Handschrift aus dem 16. Jahrhundert, in dem die Buchstabenform als bändigende Rahmung einer höchst bewegten Bilderwelt fungiert. Die Initiale A zeigt einen Landmann, der seinen Spaten einsetzt, wobei Stiel und Griff des Werkzeugs mit dem Körper und dem ausgestreckten Arm des Arbeiters die symmetrische Figur des ersten Buchstabens ergeben (Abb. 11). Die Initiale C zeigt einen zweiten Landarbeiter, der eine Kiepe auf dem Rücken trägt und mit rückwärts gespanntem Körper und weit ausholenden Armen eine Sichel schwingt (Abb. 12).

Abbildung 11: Figurenalphabet:
Buchstabe A

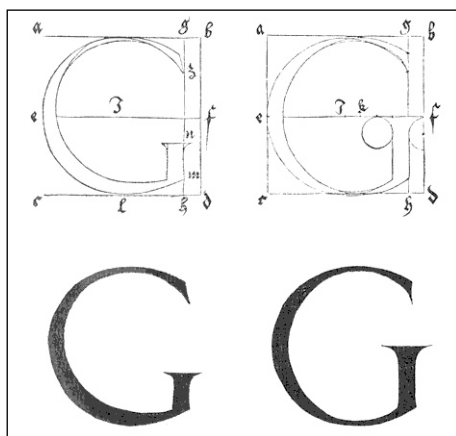


Abbildung 12: Figurenalphabet:
Buchstabe C



Die Verwissenschaftlichung der Kunst bei Leonardo da Vinci und Leon Battista Alberti, bei Piero della Francesca und Albrecht Dürer verbindet sich bereits im 15. Jahrhundert mit der Kunst des Buchdrucks und der Ausbildung des reinen, geometrisch konstruierten Buchstabens, der die frei bewegliche Feder und die individuellen Handschriften ersetzt.

Abbildung 13: Buchstabe G:
Konstruktionszeichnung



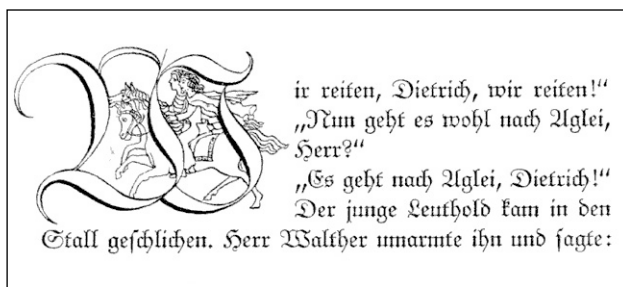
Der Medienwechsel von der Manuskriptkultur zum Buchdruck geht einher mit der Durchsetzung von ausgefeilten, technisch reproduzierbaren Standardschriften, die auf die Digitalisierung der Literatur vorausweisen. Dürers Musteralphabet aus seiner *Unterweisung der Messung*

(Abb. 13) zeigt auf der Vorlage des Zeichenträgers die Abhängigkeit von Zahl und Zirkel, die der Buchstabe im gedruckten Text zwar hinter sich zurücklässt, die ihm aber doch zugrunde liegt.

Ähnlich verbergen sich hinter den Bildoberflächen der zeitgenössischen Malerei die technischen Zeichnungen der Bildkonstruktionen, die uns heute nur noch das Röntgengerät, Infrarot- und Ultraviolett-aufnahmen vor Augen führen können. Das Buch ersetzt den Codex, Wissenschaft den Kult, und die Magie der Initiale wird rationalisiert und geometrisiert.

Die typografische Initiale beschränkt sich aber nicht auf die kunstvolle Konstruktion des einzelnen Buchstabens, sie setzt auch den Zusammenhang von Text und Bild in der »erzählenden Initiale« fort, die in vielen Jugendbüchern des 19. und 20. Jahrhunderts den Text begleitet, indem sie ihn entweder ganz vergegenwärtigt oder zumindest das Thema eines neuen Textabschnittes illustriert. So zeigt die einleitende W-Initiale zum siebenten Kapitel eines historisierenden Romans über Walther von der Vogelweide (Abb. 14) ein ausreitendes Paar, während der Text selbst mit den Worten beginnt: »Wir reiten, Dietrich, wir reiten!« Es ist Walther selbst, der spricht und damit seinem Knappen den Aufbruch nach Aglei (Aquileja) signalisiert, dem Sitz des Patriarchen Wolfger, der als Gönner Walthers historisch bezeugt ist. Was verbal als Absichtserklärung formuliert ist, zeigt das Bild schon im Vollzug, zwei Reiter mit wehendem Umhang, die in die Konturen des W einreiten.

Abbildung 14: W-Initiale: Wir reiten

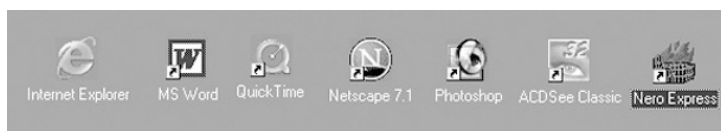


Mit dem Medienwechsel von der Typografie zur elektronischen Datenverarbeitung setzt die Markierungs- und Memorialfunktion der Initiale sich in der Steuerungsfunktion der Icons auf der digitalen Oberfläche fort. Dabei ist einschränkend festzuhalten, dass die Zahl der Icons mit Buchstaben gering bleibt im Verhältnis zu den »graphic representations of objects such as documents, storage media, folders, applications, and

the trash«. ⁸ Kommentierend heißt es in den Einrichtungshinweisen der Firma *Apple*: »Icons look like their real-world counterparts whenever possible.« ⁹

Ähnlich wie die mittelalterliche Initiale auf den optischen Wahrnehmungsbereich zurückführt, von dem die Schrift sich selbst entfernt hat, um ihn auf einer höheren Abstraktionsstufe um so besser überblicken zu können, verweist die Initiale auf der PC-Oberfläche zurück auf ein Objekt oder aber auf die typografische Schrift, von der sie Abstand genommen hat.

Abbildung 15: *Digitale Icons: Explorer, Winword, Quick Time, Netscape, Photoshop, ACDSee Classic, Nero Express*



Auffällig ist auch hier die Rahmung, die eine Abgrenzung in der Dimension der Fläche, aber auch einen Durchgriff in die Tiefe suggeriert. Der Cursor weist in die Funktion ein wie der Fingerzeig in zahlreichen Autorenbildern oder der sehr spezifische Zeiger in der O-Initiale des Ezechiel-Kommentars (Abb. 7). Der digitale Pfeil steht für die Zeighand, in die er sich auf dem Bildschirm immer wieder verwandelt, und rekurriert damit auf eine instruierende Person, wie wir sie in den handschriftlichen Initialen noch vollständig repräsentiert sehen.

E für *Explorer*, Q für *Quick Time Player*, N für *Netscape*, W für *Winword* bezeichnen technische Schalter, sind aber nicht nur Embleme, sondern zugleich Signifikanten, die auf ein Schriftwort zurückverweisen und auf die Linearität schriftlicher Prozessualisierung. Daneben gibt es reine Bilder-Icons wie die Piktogramme für *Nero Express* oder *Photoshop*. Faktisch sind Computerbilder immer zugleich binärer Code und Bildschirmscheinung, ihr »immaterieller Code« ist selbst nicht wahrnehmbar, vielmehr in unterschiedliche Formen wahrnehmbarer

8. *Macintosh Human Interface Guidelines* (MHIG), S. 224. <http://developer.apple.com/documentation/UserExperience/Conceptual/OSXHIGuidelines/OSXHIGuidelines.pdf> (replaced).

9. Ebenda.

Effekte umgesetzt.¹⁰ Das können Buchstaben oder Bilder sein und sind zugleich hochabstrakte Icons, die dennoch ihre eigenen Geschichten erzählen: *Word* zeigt ein Dokument, *Explorer* eine planetarische Umlaufbahn, *Quick Time* die Uhr, *Netscape* den rotierenden Globus. Die Aufhebung des Dokuments im digitalen Medium (*Word*), die globale Kommunikation (*Explorer*, *Netscape*) und die Beschleunigung der Zeit (*Quick Time*) zeichnen die Konturen unserer eigenen Gegenwart.

Über die hohe Plausibilität der digitalen Icons geben die entsprechenden Richtlinien Auskunft: »People often recognize pictures of things and understand them more quickly than they do verbal representations of the same things.« Dabei wird die besondere Leistungsfähigkeit der Icons gegenüber der begrenzten Reichweite einzelner Sprachen hervorgehoben, die Bedeutung von kollektiven Symbolen, wie sie ähnlich auch im Mittelalter wirksam waren: »Symbols cross cultural and language barriers better than words do. Symbols also take up less space than words that describe the same concept would.«¹¹ Oder ein wenig plakativer und erkennbar tautologisch: »A worldwide icon is one that is understood universally.«¹² Die strenge Bindung an diese Regel gilt heute jedoch nicht mehr, spielerische Momente nehmen zu. Auf vielen Laptops zeigt sich eine Privatisierung der Icons. Man kann selbst Urlaubsfotos nutzen, Schnappschüsse von Stars aus Funk und Fernsehen oder kostspielig produzierte und offiziell verbreitete Abbildungen dieser Idole und damit auch ironische Markierungen verbinden.

Blicken wir kurz zurück, so lässt sich konstatieren, dass die mittelalterliche Initiale als Eingangsportal in den Text fungiert, das häufig die gedankenschnelle Vergegenwärtigung des Themas ermöglicht, aber auch seine meditative Entfaltung in der Fülle der Zeit: Mit der »erzählenden Initiale« ist der ganze Text schon da, deshalb eignet sich die Initiale auch als Memorialbild, als Ikone, die zugleich vor und für einen Text steht. Mit den spielerischen und verspielten Initialen des Spätmittelalters ist die Emanzipation aus dem religiösen Repräsentationsanspruch verbunden. Die typografische Initiale der frühen Buchdruckzeit verweist auf die Prinzipien ihrer eigenen Konstruktion, auf die geometrisch entworfene und berechnete Matrix, die dem tatsächlichen Erscheinungsbild des Buchstabens zu Grunde liegt. Die »Initiale« auf der Bildschirmoberfläche bleibt ein hybrides Zeichen, ist Bildsym-

10. Gernot Grube: »Computerbilder – Bildschirmaufführung einer Schriftmaschine«, in: Pablo Schneider, Moritz Wedell (Hg.): *Grenzfälle: Transformationen von Bild, Schrift und Zahl*, Weimar 2004, S. 41-64, hier S. 47f.

11. MHIG (wie Anm. 8), S. 225.

12. Ebenda, S. 230.

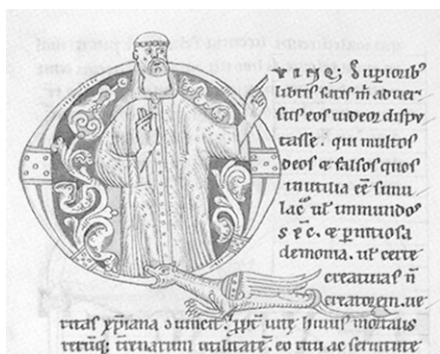
bol und/oder Buchstabe und zugleich Teil eines Programms, bindet das alte und das neue technologische System erkennbar aneinander.

Die Rahmung kennzeichnet auch hier die Doppelfunktion der Initiale als Zeichen und programmöffnendes Portal, das grundsätzlich eine Digitalfunktion repräsentiert: Die Schalterfunktion der Initiale suggeriert uns dennoch, dass wir durch die grafische Benutzeroberfläche hindurchgreifen, ähnlich wie wir durch das »Portal« einer mittelalterlichen Initiale in den Text eintreten können: Wir treten ein in das Textgeschehen, wir »navigieren uns tastend durch das Netz«.¹³ Zwar ist der taktile Zugriff auf die Bildschirmoberfläche nur noch die »Prothese einer Geste des Tastens, welche uns immer wieder daran erinnern kann, daß die Dimensionalität des Netzes nicht mehr ›begreifbar‹ ist«.¹⁴ Andererseits imaginiert der taktile Zugriff, neben dem Hinweis auf den Verlust der Begreifbarkeit der Technik, noch immer die Vorstellung, womit wir sie dennoch »begreifen« können: mit Symbolen aus Bildern und Buchstaben, die den verborgenen Rechengang einleiten.

Abbildung 16: Icon:
Vines-Login. Einweisung
in das Programm



Abbildung 17: Q-Initiale: Quinque.
Einweisung in die Handschrift



Icons auf der Bildschirmoberfläche sind im Unterschied zu traditionellen, so genannten analogen Bildern, immer zugleich Bilder und binärer Code. Die »Initiale« auf der Bildschirmoberfläche signalisiert somit zugleich das Abstandnehmen von den alten Codes und ihren Trägern, von Manuskripten, Tafelbildern, Rechnungsbüchern oder Notenschrift.

13. Larissa Boehning: *Versinnlichung von Information? Über die Geste des Tastens und die Phantasie der Berührung im Internet* (MA), Humboldt-Universität zu Berlin 2002, S. 5.

14. Ebenda, S. 43.

ten und die Abhängigkeit von einem Makrotext. Der magisch-sakrale Zugriff auf das liturgische Wort, von dem wir ausgegangen sind, und der technisch operationale Zugriff auf das digitale Medium, bei dem wir angelangt sind, haben allerdings bei aller Differenz das Moment der Initialisierung gemeinsam, die Öffnung eines »Programms«, das schon mit seinem Beginn als Ganzes da ist.

Offensichtlich können wir der Überlieferung unserer eigenen Geschichte nicht entgehen, hinterlässt der Wechsel von einem medialen Diskurs zu einem anderen Spuren, derer wir uns wenig oder gar nicht bewusst sind. So scheint sich auch die Spur der Initiale auf der Bildschirmoberfläche festgesetzt zu haben, so dass wir mit der Initialisierung einer algorithmischen Funktion (Abb. 16) den Weg fortsetzen, den der Zeigefinger auf der Initiale einer mittelalterlichen Handschrift vorgezeichnet hat (Abb. 17).¹⁵

15. Vgl. Horst Wenzel: »Initialen. Vom Pergament zum Bildschirm«, in: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* XIII-3 (2003), S. 629-641.